





**МОСКВА**  
**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ**  
**ЛИТЕРАТУРА»**  
**1980**

Иоганн Вольфганг



**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
В ДЕСЯТИ ТОМАХ**

Москва

«Художественная литература»

1980

Иоганн Вольфганг



**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
ТОМ ДЕСЯТЫЙ**

**ОБ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ**

*Перевод с немецкого*

Москва  
«Художественная литература»  
1980

Под общей редакцией  
*А. Аникста и Н. Вильмонта*

Комментарии  
*А. Аникста*

Оформление художника  
*А. Десятского*

Г  $\frac{70304-367}{028(01)-80}$  подписное

© Комментарии, переводы,  
помеченные \*. Издательство  
«Художественная литература»,  
1980 г.



**ОБ ИЗОБРАЗИ-  
ТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ**







## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

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

Когда я искал твою могилу, благородный Эрвин, искал надгробие с надписью: «Anno domini 1318. XVI Kal Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis»<sup>2</sup>, но не находил его и никто из твоих сограждан не мог мне на него указать, а мне так хотелось излить свое почитание на этом священном месте, я был глубоко опечален, и мое сердце, более молодое, горячее, глупое и доброе, чем теперь, обещалось воздвигнуть тебе памятник из мрамора или из песчаника, смотря по достатку, каким я буду располагать, когда вступлю в спокойное владение своим имуществом.

Что нужды тебе в памятнике? Ты сам воздвиг себе величественнейший; а если муравьям, что копошатся вокруг него, нет дела до твоего имени, это значит — ты разделяешь судьбу с тем зодчим, который горы воздвиг превыше облаков.

Немногих осенила мысль возвести здание, подобное вавилонской башне, цельное, великое и вплоть до мельчайших частей целесообразно-прекрасное, как древа господни; еще меньше к кому с охотою протянулись тысячи рук, дабы взрывать скалистую почву и чудотворно построить на ней крутые громады. И совсем уже мало тех, кто, умирая, мог сказать сынам: я останусь с вами в творениях своего духа. Завершите начатое в заоблачной выси!

<sup>1</sup> Блаженной памяти Эрвина фон Штейнбаха (лат.).

<sup>2</sup> В лето Господне 1318 17 января скончался мастер Эрвин, строитель Страсбургского собора (лат.).



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

А потому, достойный муж, прежде чем снова направить в Океан свой утлый челн, — скорее навстречу гибели, чем успеху, — смотри, в этой роще, где вокруг зеленеют имена моих возлюбленных, я вырезал твое имя — на коре бука, стройного, как твоя башня, и за четыре конца подвесил к дереву этот платок с дарами, не столь уж не схожий с тем, что был спущен с небес святому апостолу, полный чистых и нечистых тварей, — свой я тоже наполнил растениями, цветами, листьями, а также сухой травой, мхом и выросшими за ночь грибами — всем, что я сумел собрать на прогулке по невзрачной местности, предавшись — от скуки — холодному ботаницированию, и все это во имя твое я приношу в жертву тлению.

«Убогий вкус», — говорит итальянец и проходит мимо. «Детские забавы!» — сюсюкает француз, победоносно зашелкивая свою табакерку à la Grecque<sup>1</sup>. А что создали вы? Что дает вам право на презрение?

Разве восставший из гроба гений древних не сковал твой дух, итальянец? Ты ползал вокруг могучих развалин, вымаливая у них тайну пропорций. Ты кое-как склеивал из священных руин свои беседки и теперь считаешь себя хранителем заветов искусства, так как умеешь разобраться в каждом дюйме, в каждой линии исполинских строений. Если бы ты больше чувствовал, чем измерял, тебя осенил бы дух тех массивов, которым ты изумляешься, и ты бы не был слепым подражателем, ибо «так это делалось ими, а стало быть, это красиво»; целесообразно и правдиво ты создавал бы собственные проекты, а из них, формируясь, заструилась бы живая красота.

Но ты замалевал свои стремления видимостью правды и красоты. Тебя поразило великолепие колонн, ты захотел их использовать и — замуровал в стены; ты позарился на колоннады и окружил преддверия собора св. Петра мраморными галереями, которые никуда и ниоткуда не ведут, так что

---

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

мать-природа, презиращая и ненавидящая все неуместное и бесцельное, побудила народ превратить их великолепие в публичную клоаку, и теперь придется отводить глаза и затыкать нос перед этим всемирным чудом.

Так все и идет своим чередом: причуды художника угождают сумасбродству богача; праздный путешественник глумится в изумлении, а наши умники, именуемые философиями, мастерят принципы из стародавних басен и пишут «Истории искусства вплоть до нашего времени», подлинно же великих мужей злой дух умерщвляет еще в преддвериях тайны.

Принципы для гения опаснее дурных примеров. Пусть до него отдельные художники работали над отдельными частями. Он первый, в душе которого эти части слились в единое, вечное целое, вырвались наружу. Школа, принципы сковывают способность познания и творчество. Какое нам дело, ты, философствующий в новофранцузском духе знаток искусства, что первого человека необходимость принуждала к изобретательству, что он вбил в землю четыре ствола, положил поверх них четыре шеста и накрыл свое сооружение мхом и ветвями? Отсюда ты заключаешь, что оно отвечает и теперешним нашим потребностям? Или ты вообразил, что сумеешь управлять новым Вавилоном простодушно и патриархально, словно отец семейства?

Вдобавок ты заблуждаешься, вообразив, что твоя хижина первая на земле. Два скрещенных шеста впереди и два сзади, да еще шест поверх них, вроде как конек для крыши, было и осталось еще более первобытным изобретением, в чем ты ежедневно можешь убедиться по многочисленным хижинам, рассыпанным в полях и виноградниках; но принципа, пригодного хотя бы для постройки свиного хлева, ты из этого не извлечешь.

Потому-то ни один из твоих выводов не может подняться в высокую сферу истины: все они витают в стихии твоей системы. Ты стремишься втолковать нам, в чем наши нужды, ибо то, в чем мы нуждаемся, никак не соответствует твоим принципам.

Тебе полюбились колонны; что же, в других краях ты стал бы пророком. Ты говоришь: колонна первая и самая существенная часть здания, к тому же красивейшая. Какое возвышенное изящество форм, какая чистота, разнообразие и величавость в том, как они выстраиваются в ряд! Но остерегайтесь применять колонну неподобающим образом: в ее

природе — стоять свободно. Горе несчастным, приковавшим ее стройный стан к неуклюжим стенам.

А мне кажется, любезный аббат, несообразное зрелище замурованных колонн, знакомое нам особенно по заполненным каменной кладкой пролетам между колоннами античных храмов и так часто встречающееся в позднейшие времена, должно было бы заставить тебя призадуматься! Если бы ты не был глух к истине, эти камни тебе бы о том сказали.

Колонна не является неотъемлемой частью наших жилищ, скорее она даже противоречит характеру нынешних построек. Начало нашим домам положили не четыре колонны по четырем углам; они возникли из четырех стен, глядящих на четыре стороны; эти стены заменяют и исключают колонны, а если их все же прилепили, они — излишнее и досадное нагромождение. Это относится к нашим дворцам и церквям, за исключением немногих, о которых и упоминать не стоит.

Итак, ваши постройки — плоскости, чем дальше они простираются, чем дерзновеннее возносятся к небу, тем больше подавляют нашу душу своим невыносимым однообразием. Ну что же! Все это так бы и осталось, если бы гений не шепнул Эрвину Штейнбахскому: сообщи разнообразие гигантской стене, которую тебе предстоит возвести до небес; пусть она поднимется как величавое, широко разветвленное древо господне и тысячью сучьев, миллионами веток и несчетной, как морской песок, листвою возвестит всему краю о славе всевышнего и своего творца.

Когда я впервые шел к Страсбургскому собору, голова моя была полна общепринятых теорий хорошего вкуса. Я понаслышке чтил гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом произвольных путавых причуд готических строений. Под рубрикой «готическое», как гласит словарь, я соединял все синонимы ошибочных представлений о неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, нектати заплатанном, нагроможденном, которые когда-либо приходили мне в голову. Так же неразумно, как в народе варварским называют весь мир за пределами своей страны, так и я звал готическим все, что не вмещалось в разработанную мной систему, начиная с пестрых резных фигур и изображений, украшающих дома наших мещан во дворянстве, и кончая великими памятниками старого немецкого зодчества,

которые я осуждал по причине нескольких мудреных завитков, и, присоединясь к общему хору, твердил: «Вконец задавлено украшениями». Поэтому-то, на пути к собору, меня разбирал страх, словно перед встречей с ошетинившимся чудидцем.

И как же я был поражен, когда к нему приблизился. У меня дух захватило от его целостности и величия. Собор состоял из тысяч отдельных, гармонически сочетавшихся частей, он приводил в восторг и восхищение, но постигнуть, объяснить его себе было невозможно.

Так будто бы бывает при лицезрении небесной благодати. Как часто я снова приходил сюда приобщиться этой бесно-земной радости, объять мощный дух наших старших братьев в их творениях! Как часто я снова приходил, чтобы со всех сторон, со всех расстояний, в разные часы дня насладиться зрелищем этой красоты и величия!

Трудно духу человеческому перед недостижимо высоким творением своего брата смириться с тем, что ему дано лишь преклоняться и благоговеть. Как часто моим глазам, уставшим от пытливого созерцания, приносили успокоение вечерние сумерки, когда несчетные детали сливались в сплошной массив, который просто и величаво высился передо мной, пробуждая в моей душе радостную способность одновременно наслаждаться и познавать! В эти мгновения мне смутно открывался гений великого мастера. «Чему ты дивисься? — шептал он мне. — Весь этот массив был необходим, и разве ты не прозреваешь его во всех древних церквях моего города? Я только придал его произвольным размерам гармонические пропорции. Взгляни, каким широким кругом откроется твоему взору окно над главным входом, по бокам которого расположены два меньших, у меня оно соответствует нефу собора, а некогда служило лишь источником дневного света. Высоко над ним вознесенная колокольня потребовала ряда меньших окон; все это было необходимо, и я справился с этим прекрасно. Но горе мне, когда я начинаю парить в этих боковых отверстиях, стрельчатых и темных, которые зияют пустотой и кажутся никому не нужными. В их смелые, стройные формы я заложил таинственные силы, которые должны были высоко поднять к небесам обе башни, а из них — увы! — только одна печально стоит здесь без пятикратного венца, который я ей предназначил, чтобы все части постройки склонились перед нею и ее царственной сестрой».

С этими словами он меня покинул, и я погрузился в страдательную печаль, покада ранние пташки, что жили в несметных отверстиях стен, ликующим щебетанием приветствуя солнце, не пробудили меня от дремоты. Дивной свежестью светился передо мной собор в душистом сиянии утра; как радовался я, простирая к нему руки, любуясь огромными гармоническими массивами, продолжавшими жить в бесчисленных малых частицах! Как в вечных порождениях природы, здесь все — до тончайшего стебелька — является формой, отвечающей целому. Легко возносится в воздух прочное, гигантское строение, насквозь прозрачное и все же рассчитанное на вечность! Благодаря твоим поучениям, гений, у меня больше не закружится голова перед твоими безднами, ибо и в мою душу ты заронил каплю сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцая свое творение, дух, который вправе, подобно богу, сказать: да, оно прекрасно!

Как не озлобиться мне, великий и святой Эрвин, когда немецкий искусствовед, наслушавшись суждений завистливых соседей, не осознает своего превосходства и умаляет твоё творение непонятным словом «готический»? Тогда как ему следовало бы, возблагодарив господа, заявить во всеуслышанье: это немецкое зодчество, наше зодчество, ведь итальянец не вправе похвалиться самобытным искусством, а француз и подавно. Если уж ты не хочешь за собой признать это превосходство, то изволь доказать нам, что готы и вправду уже умели так строить, — но это, пожалуй, будет трудно. Если же ты в конце концов так и не докажешь, что Гомер существовал еще до Гомера, мы охотно уступим тебе историю мелких удач и неудач и благоговейно приблизимся к творению мастера, который из отдельных частей впервые создал единое живое целое. А ты, мой милый собрат по духу, влекущему тебя к познанию правды и красоты, замкнув свой слух перед пустой болтовней о пластических искусствах, приди, наслаждайся и созердай. Остерегись бесчестить имя благороднейшего из наших художников и спешి взглянуть на то великое, что он сотворил. Если же оно покажется тебе отталкивающим или ничего тебе не скажет, тогда прощай, вели запрягать — и кати напрямик в Париж.

Я же охотно присоединюсь к тебе, милый юноша! Ты стоишь взволнованный, не в силах примирить противоречия,

которые распирают твою грудь,— то преклоняясь перед мощью великого целого, то браня меня мечтателем, видящим красоту там, где тебе видны только сила и грубость. Не позволяй недоразумению разобщить нас, не позволяй, чтобы рыхлое учение о модной красивости отстранило тебя от восприятия суровой мощи, а изнеженные чувства стали способны лишь на восхищение ничего не значащей пригласенностью. Они хотят внушить вам, что изящные искусства возникли из якобы присущей людям потребности украшать окружающие их предметы. Неправда! Ибо в том смысле, в каком это могло бы быть правдой, прибегают к таким словам обыватели, ремесленники, но не философы.

Искусство долго формируется, прежде чем сделаться красивым, и все равно это подлинное, великое искусство, часто более подлинное и великое, чем искусство красивое. Ведь человек по природе своей созидатель, и этот врожденный дар пробуждается в нем, коль скоро его существование обеспечено. Когда его не снедают заботы и страх, сей полубог, деятельный в своем покое, оглядывается в поисках материала, который он хочет оживить своим духом. Так дикарь расписывает фантастическими штрихами, устрашающими фигурками, размалевывает яркими красками кокосовые орехи, перья и свое тело. И пусть формы таких изображений совершенно произвольны, искусство обойдется без знания и соблюдения пропорций, ибо наитие придаст ему характерную цельность.

Это характерное искусство и есть единственно подлинное. Если его творения порождены искренним, глубоким, цельным, самобытным чувством, если оно живет, не заботясь ни о чем, ему чуждом, более того, не ведая о нем,— неважно, родилось ли оно из первобытной суровости или изощренной утонченности,— оно всегда останется живым и цельным. Бесчисленные традиции существуют здесь как у народов, так и у отдельных личностей. Чем больше душа наполняется чувством пропорций,— а только они прекрасны и вечны,— тем легче она постигает их закономерность, но глубины их тайн, в которых под звуки дивных мелодий блаженствует богоравный гений, она может разве что почувствовать. Чем больше искусство проникает в сущность духа, так что кажется, будто оно возникло вместе с ним и ничего больше ему и не нужно, и ничего другого он создать не может, тем счастливее художник, тем совершеннее его

творения, тем ниже преклоняем мы колена перед ним, помазанником божьим.

Никто не столкнет Эрвина с той ступени, на которую он взошел. Вот высится его творение. Приблизьтесь же, чтобы познать глубочайшее чувство правды и пропорции, явленное сильной, суровой германской душой на тесной и мрачной поповской арене *medii aevi* <sup>1</sup>.

А наш *aevum*? <sup>2</sup> Отрекся от своего гения, разослал своих сынов в разные стороны собирать чужеземные плоды — себе на погибель. Вертлявый и переимчивый француз умеет, по крайней мере, ловко компилировать свою добычу. Сейчас он возводит из греческих колонн и немецких сводов чудотворный храм св. Магдалины. Да и у одного из наших немецких зодчих, которому поручили пристроить портал к древнегерманской церкви, я видел макет законченной, великолепной античной колоннады.

Не стану распространяться о том, как ненавистны мне наши художники, которые мастерят размалеванных кукол. Театральными позами, неестественной окраской лиц и пестротой одежд они прельстили взоры наших дам. Мужественный Альбрехт Дюрер, над тобою смеются новоиспеченные творцы, но я предпочту им самый топорный из созданных тобою образов.

И даже вы, добрые люди, которым дано наслаждаться наивысшей красотой, ныне спустившиеся с вершин возвестить о своей радости, даже вы вредите гению. Не хочет он взмывать и уноситься вдаль на чужих крыльях, будь то хоть крылья Авроры. Его собственные силы раскрываются в детских мечтах и крепнут в годы юности, покуда он не станет ловок и могуч, как горный лев, и не ринется на добычу. Потому-то гения большей частью воспитывает природа, ибо вы, педагоги, не в состоянии придумать и создать для него многообразное поле действий, на котором он мог бы радостно применить имеющиеся у него силы.

Счастлив ты, мальчик, если от природы тебе дан зоркий глаз, чтобы видеть пропорции, и ты можешь без труда упражнять свое зрение на любом создании. И когда вокруг тебя мало-помалу пробудится радость жизни и, после трудов, на-

---

<sup>1</sup> Средних веков (лат.).

<sup>2</sup> Век (лат.).

дежд и страха, ты познаешь ликующее человеческое счастье, когда услышишь счастливый возглас виноградаря, ибо щедрая осень наполнила вином его сосуды, увидишь веселую пляску жнеца, повесившего на стену свой праздный серп, когда под твоею кистью оживет и забьется могучий мужественный нерв страстей и страданий, когда ты поймешь, что довольно стремился и страдал, довольно изведal наслаждений и пресытился земной красотой, тебе будет дарован отдых в объятиях богини и на ее груди ты изведает то, что возродило богоравного Геракла,— тебя примет небесная красота, посредница между богами и людьми, так как и ты — не лучше ли Прометея? — свел с небес на землю блаженство бессмертных.





## ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ГЕТЕ

Эти листки я бросаю в толпу, надеясь, что их подберут те, кому они могут доставить радость. В них содержатся замечания данного момента, иной раз причудливые, в большинстве своем касающиеся пластического искусства, и брошены эти листки, вероятно, в неподобающем месте. Так пусть же они достанутся тем, кто не страшится прыжка, сальто-мортале, через могилы, а это единственное, дающее возможность отличить искусство от неискусства, да еще тем, кто с открытым сердцем принимает все, что простодушно и доверчиво ему протягивают.

### 1. ПО ФАЛЬКОНЕ И КАСАТЕЛЬНО ФАЛЬКОНЕ

«Но,— скажут некоторые,— эти зыбкие переходы, этот удивительный блеск мрамора, порождающий гармонию, сама эта гармония,— разве она не пронизывает художника духом той мягкой прелести, которую он потом вкладывает в свои произведения? Гипс же, напротив, разве он его не обкрадывает, не лишает его одного из источников обаяния, одинаково возвышающего и живопись и скульптуру. Но это сказано между прочим. Художник усматривает куда более явственную гармонию в природе, нежели в мраморе, ее изображающим. Природа — источник, из которого он черпает непрерывно, и тут уж ему не надо опасаться, как при работе с мрамором, что он станет плохим колористом. Попробуйте,

памятуя об этом замечании, сравнить Рембрандта и Рубенса с Пуссенем и затем решайте, много ли дают художнику пресловутые преимущества мрамора! Да и скульптор ведь ищет настроения не в материи, с которой он работает, он видит его в природе, а гипс или мрамор — ему это безразлично<sup>1</sup>. Неправда, что гипсовый слепок с гармоничной мраморной статуи не гармоничен, в таком случае слепки делались бы без всякого чувства. А чувство — это гармония, и vice versa»<sup>2</sup>.

Любители, зачарованные этими нюансами, этими едва уловимыми изменениями, не так уж неправы: ибо в мраморе таковые не менее заметны, чем во всей природе, только что их легче увидеть, благодаря их простому и сильному воздействию, а так как любителям они здесь открылись впервые, то последние и полагают, что нигде больше их не встретишь, по крайней мере, нигде столь отчетливо. Но глаз художника находит их везде — в мастерской башмачника и в хлеву, смотрит ли он на лицо своей возлюбленной, на собственные башмаки или на античные статуи, везде он замечает эти чудесные изменения и тончайшие нюансы, связующие все в природе. На каждом шагу открывается ему магический мир, в котором душой и телом жили великие художники, чьи творения веками побуждают к благоговению соревнующихся художников, держат в узде презрительных знатоков, чужеземных и местных, образованных и невежественных, а с богатых коллекционеров взимают контрибуцию.

Любой человек не раз испытывал силу волшебства, которое подчиняет себе художника, где бы он ни находился, и оживляет мир, его окружающий. У кого не пробегали мурашки по спине при входе в священный лес? Кого не повергала в трепет внезапно опустившаяся ночь? Кому вблизи от возлюбленной весь мир не казался золотым? Кто в ее объятиях не ощущал, что небо и земля сливаются воедино в блаженной гармонии?

Художник чувствует не только результаты, он докапывается до причин, приведших его к таковым. Мир простирает-

---

<sup>1</sup> Почему природа всегда и везде прекрасна, всегда значительна? И так много говорит нам? Мрамор же или гипс хотят света, прежде всего света. Не потому ли, что природа всегда в движении, всегда заново себя созидает, а всеми излюбленный мрамор мертв и лишь волшебная палочка освещения выводит его из безжизненности? — *Прим. автора.*

<sup>2</sup> Наоборот (*лат.*).

ся перед ним, я бы сказал, как перед своим создателем, в тот миг, когда он радуется созданному в упоении от гармоний, через которые он провел мир, из которых мир состоит. Посему не надейтесь так быстро понять, что значит: чувство — это гармония, и *vice versa*.

Это то, что вечно ткет душа художника, то, что стремится к абсолютно понятному выражению, даже не пройдя до того через познание.

Но это же волшебство бежит огромных зал во дворцах знати, бежит их садов, разряженных и подстриженных для коротеньких прогулок и состязаний в суетности. Только там, где живет доверчивость, необходимость, проникновенность, живет и поэтическая сила, и горе художнику, покинувшему свою хижину, чтобы прогуливаться по блистательным залам Академий. Ибо как сказано в Евангелии: «Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели богатому попасть в царство божие». И так же трудно человеку, равняющемуся по переменчивой моде, тешащему себя мишурным блеском современности, стать истинным художником. Все родники естественных чувств, поившие наших отцов, иссякают при его приближении. Бумажные обои на его стенах, успевшие полинять за год-другой, — свидетельство его чувств, подобие его творений.

Рассуждениями об общепринятом испорчено уже множество листов бумаги, пусть же и эти к ним присоединятся! Мне думается, что *подобающее* везде и всюду сходит за *общепринятое*, а есть ли на свете что-нибудь более *подобающее*, чем *прочувствованное*? Рембрандт, Рафаэль, Рубенс в своих творениях на библейские темы поистине представляются мне святыми. Присутствие бога они чувствуют повсюду, в каморке и на поле, и не нуждаются в тяжеловесной роскоши храмов и в жертвоприношениях, чтобы принять его в свои сердца. Я говорю об этих трех великих мастерах, которых всегда стараются разобщить, благо горы и моря пролегают между ними, но я бы мог присоединить к ним еще ряд имен и доказать, что в наиболее существенном они нисколько не уступали друг другу.

Каждый великий художник привлекает зрителя зорко подмеченными и прочувствованными чертами или черточками природы, и зритель верит, что он отодвинут во времена, изображенные на картине, тогда как на самом деле он только перенесен в чувства и представления художника. Да ведь, собственно, что еще можно требовать, если перед

тобою, как по мановению волшебного жезла, возникла вся история человечества, вызвав в тебе истинно человеческое сочувствие.

Когда Рембрандтова богоматерь с младенцем как две капли воды похожа на нидерландскую крестьянку, любой ферт понимает, что художник отчаянно погрешил против истории, которая гласит: Христос родился в иудейском городе Вифлееме. Итальянцы это делали лучше, добавляет он. А как? Разве Рафаэль писал иначе, писал не просто любящую мать с младенцем, первым, единственным? Да и что еще можно было написать на этот сюжет? И разве материнская любовь в любых своих проявлениях не избыльнейший источник для поэтов и художников всех времен? Но это библейские сцены, которые холодное облагораживание и чопорная церковность лишили простоты и правдивости, вырвали их из сердца, исполненного сострадания, ослепляя глазающую на них глупость. Разве Мария не сидит перед пастухами среди завитушек алтарей, держа на руках младенца, словно ее показывают за деньги или словно она, спустя месяц после родин, с чисто женским тщеславием готовилась к приему почетных гостей — любителей живописи?

Как относится Рембрандт к такому упреку? Он вводит нас в темный хлев; жестокая необходимость заставила роженицу, кормящую младенца, делить ложе со скотом; мать и дитя по шею укрыты соломой и тряпками, вокруг темнота, лишь малый огонек светит старцу, который сидит с раскрытой книгой, читая Марии молитву. В это мгновение входят пастухи. Первый, с фонарем в руках, снимая шапку, смотрит на солому. Можно ли было яснее выразить вопрос: тут ли повороженный царь иудейский?

Итак, всякий маскарад здесь был бы смешон. Ведь даже художник, все пристально наблюдающий, не обращает на него ни малейшего внимания. Тот, кто расставляет на столе богача рюмки на высоких ножках, здесь производил бы дурное впечатление. И художник, стремясь помочь себе, морочит вас необычными формами — странными какими-то сосудами, добытыми бог весть из какого старого хлама, упрятающего в шкафы, да еще усаживает за стол потустороннюю бестелесную знать в торжественно-ниспадающих одеждах, принуждая вас к изумленному благоговению.

То, что художник не любил, не любит, он не должен и не может изображать. Вы считаете, что рубенсовские женщины слишком пышны? А я говорю — это были его женщины, и

если бы он населил небо и ад, воздух, землю и моря идеальными фигурами, то был бы плохим мужем и крепкая горячая плоть никогда бы не произошла от его плоти<sup>1</sup>.

Нелепо требовать от художника, чтобы он изображал все формы или хотя бы множество форм. Разве сама природа иной раз на целую провинцию не отпускает один-единственный тип людей? Кто хочет стать всеобъемлющим, не становится ничем, ограниченность необходима художнику, как и всякому, кто желает создать нечто значительное. Приверженность к одним и тем же предметам, к шкафу со старой домашней утварью и диковинным лохмотьям, сделала Рембрандта тем, кто он есть. Я хочу сказать здесь несколько слов о светотени, хотя, по существу, это относится лишь к рисунку. Упорная работа над одной и той же фигурой, всегда одинаково освещенной, не может в конце концов не привести того, кто умеет смотреть, к открытию всех секретов, а тогда уж объект работы художника неминуемо предстанет таким, каков он в действительности. Теперь представь себе работу над одной формой под самым разным светом, она будет делаться, все живее, правдоподобнее, округлее и, наконец, станет тобою самим. Но тут же вспомни, что любой человеческой силе поставлен предел. Много ли ты в состоянии так воспринять, чтобы оно, однажды сотворенное тобою, родилось заново? Спроси себя об этом! Исходя из простого, домашнего, попробуй, если можешь, объять вселенную.

## II. ТРЕТЬЕ ПАЛОМНИЧЕСТВО КО ГРОБУ ЭРВИНА В ИЮЛЕ 1775 ГОДА

### *Подготовка*

Снова у твоей могилы, у памятника вечной жизни в тебе, склонившись над твоей гробницей, священный Эрвин, я чувствую, благодарение богу, что остался таким, как был, и

---

<sup>1</sup> На гравюре Гудта по картине Эльстеймера «Филемон и Бавкида» Юпитер сидит в удобном кресле, Меркурий же растянулся на низком ложе, хозяин и хозяйка хлопчут, стараясь получше принять гостей. Меж тем Юпитер успел оглядеться кругом и вдруг заметил гравюру, на ней было изображено одно из его любовных приключений, которому содействовал Меркурий. Ежели такая придумка не стоит больше, чем целый арсенал доподлинных ночных сосудов древности, то я готов навсегда отказаться от всех размышлений и писаний, от всех своих устремлений и поэтического творчества.— *Прим. автора.*

по-прежнему глубоко растроган твоим величием и — о, блаженство! — еще глубже, еще взволнованнее, чем некогда, растроган твоею правдой, ибо прежде я из ребяческой преданности нередко старался чтить то, что не внушало мне никаких чувств и, сам себя обманывая, в любовном рвении золотил лишние правды и силы предметы. Одна за другою упали туманные пелены с моих глаз, но ты не покинула моего сердца, все одухотворяющая любовь! Ты, живущая подле правды, хоть они и говорят, что ты боишься света и растворяешься в тумане,

### *Молитва*

Ты *един*, и ты жив, ты зачат и созрел, ты не собран из частей и заплат. Пред тобой, как пред вспенившимся водопадом могучего Рейна, как пред сияющей, вечно заснеженной вершиной горы, как пред зрелищем широко раскинувшегося, радостно-синего моря или скал, упершихся в облака, и твоих сумеречных долин, серый Сен-Готард, как пред *великой мыслью мироздания*, — в душе оживают все творческие силы, в нее заложенные. В поэзии они что-то невнятно бормочут, на бумаге, в штрихах и в линиях, тщетно силятся воздать хвалу вседержителю за вечную жизнь, за всеобъемлющее, неугасимое чувство того, что есть, было и пребудет во веки веков,

### *Первый привал*

Я хочу писать потому, что мне хорошо, а когда я писал в таком душевном состоянии, хорошо становилось и тем, кто это читал, если в их жилах текла чистая кровь и глаза у них были открыты. Пусть же и вам будет хорошо, друзья мои, на воздухе, что веет поверх всех крыш этого искаженного далью города, когда я утром смотрю на него со своего пути!

### *Второй привал*

Я поднялся выше и смотрю вниз, мне уже открылась прекрасная равнина, она тянется в сторону моей родины, моей любви, и тем не менее полна прочного чувства настоящего мгновения.

Когда-то я написал листок, исполненный туманной задушевной искренности, мало кто читал его, мало кто точно его

понял, но чуткие сердца увидели в нем искру того, что невысказанно и невысказываемо делает человека счастливым. Странно было — таинственно говорить о некоем здании, факты окутывать загадками и поэтически лепетать что-то о пропорциях! Но я и сейчас не в лучшем положении! Так пусть же это будет моей судьбой, как и твоей судьбой, величавая башня, а также и твоей судьбой, широко раскинувшийся мир господень: быть не понятым и лишь обрывками осесть в мозгах безродных людишек всех народов.

### *Третий привал*

О, если бы вы были со мной, богато одаренные художники, проникновенно чувствующие знатоки, те, кого я так часто встречал в своих малых странствиях, и вы, кого я не встретил, но кто существует! Если вам не покажется слишком мал этот листок, то да поможет он вам выстоять против непрерывного притока ничего не значащей посредственности, а если вам суждено будет посетить это место, вспомните обо мне с любовью.

Для тысяч людей мир — волшебный фонарь, картинки мелькнут и тут же исчезнут, впечатления в душе останутся плоские и разрозненные. Потому эти люди с легкостью позволяют вести себя чужому суждению, они готовы в другом порядке разместить свои впечатления, одни отодвинуть в сторону, другие — время от времени переоценивать.

Прибытие Ленца прервало благоговейное настроение пишущего, чувства переплеснулись в разговоры. За этими разговорами промелькнули остальные привалы. С каждым шагом мы убеждались: творческая сила художника — это всегда нарастающее чувство пропорций, масштабов, чувство подходящего и того, что только благодаря этому возникает самостоятельное произведение искусства, как другие создания развиваются лишь благодаря своей индивидуальной зарядышевой силе.



## ЗОДЧЕСТВО

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

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

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

Весьма вероятно, что в деревянных храмах колоннами служили самые толстые стволы, потому что, как можно



судить, их подставляли под главную балку без особых плотничьих ухищрений. Когда же эти колонны стали воспроизводить из камня, то хотели строить навечно; но не всегда был под рукой особо прочный камень, а для того, чтобы колонны имели надлежащую высоту, их приходилось составлять из кусков, и поэтому их делали очень толстыми по сравнению с высотой и сужающимися кверху, чтобы увеличить несущую силу.

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

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

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

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

Особенно сказывалось то, что из разных пород прекрасного мрамора вполне можно было изготавливать большие колонны целиком, а под конец из Египта стали доставлять в Азию и Европу и праотца всех камней — древний гранит; огромные великолепные глыбы позволили использовать его

для самых грандиозных сооружений. Насколько я знаю, самые большие колонны из тех, которые известны сейчас, вытесаны из гранита.

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

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

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

К сожалению, все эти северные украшатели церковей старались достичь величия только тем, что умножали количество мелочей. Мало кто умел придать необходимые соотношения сочетаниям этих мелких форм, и потому возникали такие чудовища, как Миланский собор, в котором целая мраморная гора переработана ценою невероятных затрат и втиснута в самые жалкие формы; там и сейчас еще ежедневно мучат бедные камни, стараясь продолжить сооружение, которое не может быть кончено, ибо унылая глупость, породившая замысел, распорядилась создать столь же бесконечный план работ.



## ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ

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

### ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ

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

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может

этим способом трактовать объекты, пусть ограниченные, но приятные.

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

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

## МАНЕРА

Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в природе при повторном изображении и даже не особенно живо вспоминал его.

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

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

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

Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах.

---

Более подробное изложение вышесказанного заняло бы целые томы, кое-что об этом уже можно разыскать в книгах. Но чистое понятие надлежит изучать лишь на примерах самой природы и произведений искусства. Мы добавим сюда еще несколько замечаний, и когда речь пойдет об изобразительном искусстве, у нас всегда найдется повод вспомнить об этих записках.

Нетрудно заметить, что эти три, здесь приведенные раздельно, методы созидания художественных произведений находятся в близком родстве и один почти незаметно перерастает в другой.

Простое подражание легко воспринимающимся объектам, — возьмем, к примеру, хотя бы цветы и фрукты, — уже может быть доведено до высшей степени совершенства. Естественно, что тот, кто воспроизводит розы, быстро научится различать и находить самые свежие и прекрасные из многих тысяч тех, которые предлагает ему лето. Следовательно, здесь уже начинается выбор, и без того, чтобы художник составил себе определенное понятие о красоте розы. Он имеет дело с легко воспринимающимися формами; все сводится к разнообразности определения и окраске поверхности. Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики, пестрые тюльпаны — все это, стоит ему

только пожелать, в величайшем совершенстве своего цветения и зрелости очутится перед ним, в его тихой комнате; его глаз как бы играючи привыкнет к гармонии блистательных красок. Он будет в состоянии ежегодно возобновлять все эти вещи и благодаря спокойному, раздражательному наблюдению простого существования может без кропотливого абстрагирования узнать и усвоить все их свойства. Так возникают чудо-произведения какого-нибудь Гейзема или Рахили Рейш, в которых художники словно перешли за предел возможного. Совершенно очевидно, что такой мастер станет значительнее и ярче, если, помимо своего таланта, будет еще и образованным ботаником; если он уразумеет влияние различных частей, начиная с корня, на рост и плодоносность растения, поймет их взаимодействие и назначение; если он постигнет и продумает наследственное развитие листьев, цветов, оплодотворения, плодов и новых побегов. Тогда он не только покажет свой вкус в выборе явлений, но правильным изображением свойств будет одновременно восхищать и поучать нас. В этом смысле можно было бы сказать, что он создает себе свой стиль; с другой стороны, легко заметить, что такой мастер, если он подходит к этому без особой тщательности, если он склонен поверхностно выражать только бросающееся в глаза, ослепляющее, весьма скоро перейдет к манере.

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

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

от твердыни искусства; по мере того как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

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



## ВВЕДЕНИЕ В «ПРОПИЛЕИ»

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

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

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

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

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



большей степени, нежели мы, немцы? Этого будет достаточно для оправдания избранного нами символического заглавия, если в таком оправдании встретится надобность. Пусть оно нам напоминает, что нам не следует удаляться от классической почвы, пусть своей краткостью и значительностью предупредит расспросы любителей искусства, которых мы надеемся заинтересовать настоящим изданием, давая в нем заметки и размышления наших друзей о природе и искусстве, гармонически связанных между собою.

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

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

И здесь-то должную уверенность может в нас вселить лишь наличие гармонического союза, связывающего нас с другими людьми, убеждение, что мы мыслим и действуем с кем-то сообща. Тревожное сомнение, что наши мысли являются только личным нашим достоянием, которое всякий раз на нас нападает, когда другие высказывают убеждения, противоречащие нашим, смягчается и даже вовсе исчезает, лишь только мы узнаем себя в других; только тогда мы уверенно утверждаемся в обладании теми основными положениями, которые нам и другим постепенно удалось приобрести благодаря долголетнему опыту.

Когда таким образом несколько человек объединены общей жизнью и могут называть себя друзьями, так как связаны между собой одним желанием — преуспеть в своем развитии — и стремлением к сходным целям, они могут быть

уверены, что встретятся друг с другом на самых различных путях и что даже направление, которое, казалось бы, должно было их разъединить, снова счастливо сведет их вместе.

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

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

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

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

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

Такое значение имеют для писателя его взаимоотношения с публикой в раннюю пору творчества; однако и в зрелые

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

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

Статьи, которые мы собираемся здесь помещать, хотя и написанные разными лицами, в основном никогда не будут друг другу противоречить, несмотря на то, что образ мыслей их авторов не должен быть до конца одинаков. Ни один человек не смотрит на мир совершенно так же, как другой, и различные характеры будут по-разному применять принцип, всеми ими одинаково признаваемый. Даже один и тот же человек не всегда равен самому себе в своих взглядах и воззрениях, и более ранним убеждениям приходится так часто уступать место более поздним. Пускай не всё выдерживает испытания временем, лишь бы человек оставался правдивым перед самим собой и перед другими.

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

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

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

Как велико, как огромно это требование, не всеми и не всегда сознается; даже истинный художник осознает это постепенно, продвигаясь по пути своего развития. Природа отделена от искусства огромной пропастью, которую без внешних вспомогательных средств не может переступить даже гений.

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

Человек является высшим, исконным объектом изобразительного искусства! Чтобы его понять, чтобы выбраться из лабиринта его строения, необходимы общие знания органической природы. Художник должен теоретически познакомиться как с неорганическими веществами, так и с общими проявлениями природы, в особенности если они — например, звук и цвет — непосредственно применяются в искусстве. Но какой долгий, окольный путь пришлось бы ему проделать для того, чтобы в школе аналитика, естествоиспытателя и биолога кропотливо выискивать то, что может послужить его цели; да и тому же еще вопрос — сумеет ли он там отыскать то, что для него наиболее важно? Ведь естествоиспытателям приходится идти навстречу совершенно иным требованиям своих доподлинных учеников, так что где уж от них ожидать учета ограниченных, специальных нужд художника. Поэтому

мы и поставили себе целью стать посредниками в этом деле и, хотя и не считаем возможным выполнить всю ту работу, которая бы здесь потребовалась, все же надеемся дать общий обзор вопроса, а отчасти приступить и к разработке отдельных его частей.

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

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

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

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

Сравнительная анатомия охватила одним общим понятием всю органическую природу: она ведет нас от формы к форме, и, созерцая явления, находящиеся между собой в близком или далеком родстве, мы поднимаемся надо всеми и созерцаем их свойства в некоем идеальном образе.

Если нам удастся его удержать, мы легко замечаем, что наше внимание при наблюдении предметов следует определенному направлению, что известные познания, с помощью

сравнения, приобретаются и удерживаются легче, чем другие, и что мы только тогда можем соперничать с природой, обращаясь к средствам искусства, когда мы хоть сколько-нибудь научимся у нее тому, как она поступает при создании своих творений.

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

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

До сих пор живописцу приходилось лишь дивиться учению физиков о цвете, не извлекая отсюда никакой для себя пользы; только естественное чутье или длительное упражнение и практическая необходимость вели художника по его своеобразному пути: он чувствовал живые контрасты, из сопоставления которых возникает гармония красок, он обозначал их особые свойства названиями сопутствующих им ощущений, он говорил о теплых или холодных красках, красках, передающих близость, или красках, живописующих дали, сближая на свой лад подобными обозначениями эти феномены с общими законами природы. Быть может, когда-нибудь подтвердится предположение, что цветовые явления природы, совершенно так же, как и явления магнетические, электрические и тому подобные, зиждутся на известном взаимоотношении, на полярности или как бы там ни хотели назвать проявления двойственности, а иногда и множественности, заключающейся в определенном единстве.

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

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

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

До сих пор мы рассматривали природу как некую всеобъемлющую сокровищницу материалов, теперь же мы подходим к тому важному пункту, откуда усматривается, что искусство обрабатывает весь этот материал в соответствии со своими собственными нуждами.

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

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

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

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

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

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

Духовная воссоздает объект в его внутренней связи, она отыскивает его подчиненные, скрытые мотивы, и если выбор объекта дает возможность судить о глубине художественного гения, то по раскрытию мотивов можно определить его широту, его богатство, его полноту и обаятельность.

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

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

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

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



Естественно, что публика оказывает большое влияние на искусство, так как за свое одобрение, за свои деньги желает иметь произведение, которое бы ей нравилось, произведение, которым можно было бы непосредственно наслаждаться; и обычно художник охотно к этому применяется, ибо ведь и сам является частью публики, сам сложился в те же годы и дни, сам преисполнен теми же стремлениями, шествует по тому же пути, движется вместе с толпой, его несущей и им оживляемой.

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

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

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

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

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

Даже самая неудачная картина может взывать к чувству и воображению, она приводит их в движение, развязывает и освобождает, предоставляет их самим себе; к чувствам вызы-

вает и картина самая лучшая, но прибегая для этого к высшему языку, который, разумеется, надо понимать; она завладевает нашими чувствами и воображением, она отучает нас от произвольных суждений, мы не можем располагать совершенным по своему усмотрению, мы вынуждены ему отдаваться, чтобы, благодаря ему возвысившись и усовершенствовавшись, снова себя обрести.

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

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

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

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

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

То же, что мы сказали об искусстве в целом, относится и к отдельным его родам. Ваятель должен мыслить и чувствовать иначе, чем живописец, он даже должен по-другому приступать к работе, смотря по тому, хочет ли он создать барельеф или трехмерное произведение. Когда рельефы

стали делать все более и более выпуклыми, а там и целыми фигурами, и кончили тем, что ввели в них целые здания и ландшафты, создавая таким образом не то полуживопись, не то подобие кукольного театра, искусство скатывалось все к большему и большему ничтожеству. К сожалению, и некоторые прекрасные мастера нового времени избрали именно этот путь.

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

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

На каждого человека, наделенного хотя и не искусственным, но восприимчивым к прекрасному глазом, всегда произведет сильное впечатление даже примитивный, несовершен-

ный гипсовый слепок превосходной древней скульптуры, ибо и в таком воспроизведении все же сохранилась идея, простота и величие формы, — словом, то общее, что можно даже издали разглядеть и при плохом зрении.

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

Когда же им постепенно, по мере умножения опыта и навыков, станут показывать хороший слепок вместо плохого, оригинал вместо слепка, то заодно с пониманием будет у них расти и наслаждение, и оно возрастет непомерно, когда им станут известны сами оригиналы, в особенности же оригиналы, доведенные до совершенства.

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

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

Говорить по-настоящему и с истинной пользой для себя и для других о произведениях искусства следовало бы толь-

ко перед их лицом. Все зависит от наглядности, все зависит от того, чтобы за словами, которыми мы надеемся разъяснить произведения искусства, мыслилось нечто совершенно определенное, иначе не будет мыслиться ничего.

Поэтому так часто случается, что тот, кто пишет о творениях искусства, пребывает в одних обобщениях, чем, правда, приводит в движение идеи и чувства и даже удовлетворяет своих читателей, за исключением того, который с книгой в руках подойдет к произведению искусства.

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

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

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

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

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

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

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

В особенности нам бы хотелось, чтобы правильность наших суждений проверил современный нам художник, и прежде всего такой, о произведениях которого мы бы попутно что-нибудь высказали. Ибо каждый, кто достоин имени художника, принужден в наше время на основании работы и собственных размышлений составить себе если не теорию, то известный свод теоретических рецептов, во многих случаях вполне пригодных для домашнего употребления. Но мы не раз замечали, что он при этом возводит в закон максимумы, наиболее соответствующие его таланту, его склонностям и навыкам. Он подчиняется общей человеческой судьбе. Сколько людей поступают таким же образом в других областях! Однако, с легкостью и без лишних усилий приводя в движение лишь то, что в нас заложено, мы от этого нисколько не развиваемся. Любой художник, как и любой че-

довек, существо единичное и всегда склоняющееся в одну какую-либо сторону. Поэтому человек должен научиться по мере возможности воспринимать и то, что теоретически и практически противоречит его натуре. Человек серьезный — да удержит в своей душе образ легкости и веселья, мощный — образ изящества, изящный — образ мощи, и он тем вернее разовьет свою природу, чем дальше, казалось бы, от нее уклонился. Каждое искусство требует всего человека, а наивысшая его ступень — все человечество.

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

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

Для развития художника, для наслаждения любителей имело всегда величайшее значение место, где находится произведение искусства; было время, когда они, не говоря о незначительных перемещениях, по большей части не покидали

своих мест; ныне же произошла большая перемена, которая будет иметь значительные последствия для искусства как в целом, так и с точки зрения более частной.

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

Что погибло в самом акте этого отторжения, останется тайной навеки, но описание того нового художественного тела, которое образуется в Париже, станет возможным уже через несколько лет. Метод, к которому следует прибегать художнику и любителю искусств для ознакомления с сокровищами Франции и Италии, здесь будет подробно изложен; при этом мы обсудим важный и большой вопрос: что надлежит сделать другим нациям, в особенности немцам и англичанам, чтобы в эти времена рассеяния и утрат с истинным чувством вселенского гражданства, нигде не проявляющимся столь ярко, как в искусствах и в науке, собрать разнообразные сокровища искусств, имеющиеся у них в разбросанном виде, сделать их общим достоянием и помочь создать идеальное художественное целое, которое, быть может, вознаградит нас со временем за то, что в настоящее время разрывают на наших глазах, если и не совершенно отрывают от нас.

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





## О ЛАОКООНЕ

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

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

Все произведения высокого искусства занимаются изображением человеческой природы; пластические искусства изображают человеческое тело. Здесь мы будем говорить только о последних. Искусство многоступенно, и на каждой из его ступеней может появиться отличный художник, совершенное же произведение охватывает все свойства искусства, которые обычно существуют раздельно.

Величайшие произведения искусства, из тех, которые мы знаем, открываются нам в виде:

*живых высокоорганизованных натур.* Мы ожидаем здесь прежде всего знания человеческого тела, всех его частей и пропорций внутренних и внешних предназначений — наиболее общих движений и форм.

*Характеры.* Знание положений этих частей в статике и в действии. Качества обособляются и выступают отдельно, — так складываются характеры, и благодаря этому различные произведения искусства могут быть поставлены в достаточно определенные соотношения друг с другом, совершенно так же, как и отдельные части группового произведения. Предмет находится:

*в спокойствии или в движении.* Произведение или его части могут быть изображены либо существующими как бы только для самих себя, спокойно свидетельствующими о своем бытии, либо в движении, страстными, полными выражения.

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

*Обаяние.* Однако предмет и манера его передачи подчинены чувственным законам искусства, а именно: порядку, ясности, симметрии, контрасту и т. п., — благодаря чему он становится прекрасным для глаза, а это и значит — обаятельным.

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

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

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

Зато многим покажется парадоксальным мое утверждение, что эта группа в то же время и обаятельна. Итак, несколько слов об этом.

Каждое произведение искусства должно быть прежде всего произведением искусства, а таковым оно может быть лишь благодаря тому, что зовется чувственной красотой или обаянием. Древние, весьма далекие от современного безумия считать, что произведения искусства снова должны принять видимость произведений природы, утверждали художественную сущность своих произведений, подчиняя их части известному порядку; они помогали глазу проникать в эти соотношения, прибегая к симметрии, и таким образом запутанное произведение делали вразумительным. Стремление художников к равномерному распределению масс и в особенности к приданию конечностям отдельных фигур в групповом произведении уравновешенного положения было весьма продуманным и удачным; так что каждое произведение искусства, даже абстрагированное от содержания, даже когда в отдалении видны только его контуры, все еще кажется глазу декоративным украшением. Старинные вазы дают нам сотни примеров такой очаровательной группировки; и было бы, пожалуй, вполне возможно на каждой ступени — от статичной вазовой группы до необычайно подвижной группы Лаокоона — приводить примеры симметрически художественных, радующих глаз композиций. Поэтому я еще раз позволю себе повторить, что группа Лаокоона, наряду с другими признанными ее достоинствами, в то же время является образцом симметрии и разнообразия, спокойствия и движения, контрастов и постепенных переходов, которые то чувственно, то духовно представляются обозревателю и в совокупности, невзирая на высокий пафос зрелища, создают приятное впечатление, красотой и прелестью смягчая бурю страдания и страсти.

Большим достоинством произведения искусства является его самостоятельность и замкнутость. Спокойный предмет свидетельствует только о своем существовании и, следовательно, ограничен собою и замкнут в себе. Юпитер с Перуном на коленях, Юнона, покоящаяся в своем величии и женском достоинстве, углубившаяся в себя Минерва — предметы, не имеющие соприкосновения с внешним миром, они покоятся в себе, замкнуты собою и являются первыми излюбленными объектами искусства ваяния. Но в великолепный круг мифического искусства, в котором существуют и поко-

ятся отдельные самостоятельные натуры, входят еще и меньшие круги, в них отдельные образы задуманы и выполнены в непосредственном соотношении с другими. Например, девять муз и предводительствующий ими Аполлон; каждая из фигур задумана и выполнена по-своему, отчего в целом многоликом хоре она только становится интереснее. Когда искусство переходит к изображению значительных страстей, оно может двигаться по тому же пути: либо являя нам круг образов, связанных между собой страстным отношением, как, например, Ниобея с детьми, преследуемая Аполлоном и Дианой; либо же показывая нам в одном произведении и движение, и причину, его вызвавшую. Здесь достаточно вспомнить о прелестном мальчике, извлекающем шип из ноги, о борцах, о двух группах фавнов и нимф в Дрездене и о живой великокопной группе Лаокоона.

Ваянию недаром отводится столь высокое место в искусстве; оно может и должно вознести изображение на высочайшую его вершину, ибо оно освобождает человека от всего несущественного в нем. Так и с этой группой: Лаокоон — только имя; художники освободили его от всего национально-троянского, от священнического сана, от всех поэтических и мифологических придатков; в нем нет ничего от того, что приписывает ему сказание, мы видим только отца и его двух сыновей в беде — одолеваемых двумя опаснейшими змеями. Да и они здесь даны отнюдь не как ниспосланные богами мстительные, карающие существа, но и обликом и движениями похожи на обычных змей, достаточно мощных, чтобы одолеть несколько человек. В соответствии со своей природой, змеи подползают, обвивают их, стискивают, и только потом одна из них, разъярившись, вонзает жало в тело Лаокоона. Не знай я всего дальнейшего значения этой группы и доведись мне пояснять ее, я назвал бы ее трагической идиллией. Отец спал рядом со своими сыновьями, их обвинил змеи, и, проснувшись, они стремятся вырваться из живой сети.

Величайшая значительность этой скульптуры в воссоздании определенного мгновения. Поскольку произведение пластического искусства должно как бы двигаться перед глазами, необходимо изобразить преходящий момент; до него ни одна часть целого не может находиться в том же положении, и немедленно после него каждая часть принуждена будет это положение изменить. Поэтому такая скульптура всегда будет жить перед глазами миллионов, зрителей.

Чтобы лучше понять внутреннюю силу Лаокоона, надо встать перед ним на известном расстоянии с закрытыми глазами, потом открыть и тотчас же закрыть их снова. Тогда мы увидим весь мрамор как бы в движении, а перед тем, как снова открыть глаза, у нас возникнет опасение найти всю группу видоизменившейся. Такой, какой она стоит перед нами, я бы ее назвал замершей молнией, волной, окаменевшей в тот миг, когда она ударилась о берег. Подобное же впечатление создается, когда видишь эту группу ночью, освещенную факелами.

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

Лучшим объяснением позы отца в целом и положения каждой части тела в отдельности, мне думается, служит внешнее чувство боли. Змея еще не укусила, но вот уже впиалась в мягкую часть тела, чуть повыше бедра. Положение змеиной головы после реставрации уже по-настоящему не передавало момент укуса, по счастью, остатки обеих челюстей еще сохранились в задней половине статуи. Будем надеяться, что и при нынешнем прискорбном перемещении они останутся целы. Змея поражает несчастного в ту часть тела, где человек чувствителен ко всякому прикосновению и даже малейшая щекотка приводит к тому движению, которое здесь вызвано ранением: тело отпрянуло в противоположную сторону, живот втянут, плечо придавлено книзу, грудь вздымается, голова клонится к пораненной стороне; так как в скрученных змеями ногах и руках, поднятых в борьбе, еще сохраняется нечто от предшествующего положения или действия, то возникает общее впечатление стремительности и порыва, действительности и страдания, напряжения и покорности, которое, пожалуй, не было бы возможным ни при каких других условиях. Изумление перед мудростью художников невольно охватывает нас, стоит только попытаться представить себе укус перенесенным на другое место, и вся поза изменится, а вообразить ее более соответствующей замыслу —

невозможно. Итак, вот основное положение: художник изобразил чувственное действие и показывает чувственную же причину его. Точка укуса, я повторяю это, определяет движения членов в настоящий момент: стремительный порыв к бегству в нижней части тела, втянутый живот, рвущаяся вперед грудь, вдруг поникшее плечо и голова, более того, все черты лица кажутся мне определенными этим мгновенным, болезненным, неожиданным прикосновением.

Но я далек от намерения дробить единство человеческой природы, отрицать воздействие внутренних сил этого великолепно сложенного человека, недооценивать порыва и страданий большого характера. Я вижу, как испуг, страх, ужас и отеческая нежность пробегают по его жилам, вздымаются в груди, бороздят его лоб; мне ясно, что наряду с чувственным достигло здесь вершины своего изображения и духовное страдание; не нужно только слишком поспешно переносить впечатление, оказываемое на нас этим произведением искусства, на само произведение, главное же, не надо усматривать действия яда в этом теле, которого в данный момент только коснулись зубы змеи, и еще не надо считать смертельной борьбу этого великолепного, стремительного, здорового, лишь слегка пораненного тела. Да будет мне позволено сделать здесь замечание, весьма существенное для пластического искусства: самое патетическое выражение, которое может быть запечатлено им, витает в переходе одного состояния в другое. Попробуем представить себе, как бегают, прыгает и резвится веселое дитя, вкладывая в это всю свою энергию, всю радость жизни, и как затем его неожиданно поражает резкий удар, полученный от товарища по игре, или какая-нибудь другая физическая или моральная боль. Как электрический ток, сообщается всем членам это новое ощущение, и такой внезапный переход в высшей степени патетичен, это контраст, о котором без соответствующих наблюдений нельзя составить себе представления. Здесь уже явно действует как физическое, так и духовное начало человека. Если при таком переходе еще сохраняется отчетливый след предыдущего состояния, то возникает прекраснейший объект для пластического искусства, подобно Лаокоону, где в одном мгновении объединены порыв и страдание. Так, например, прекрасной патетической статуей было бы изображение Эвридики в момент, когда она, веселая, проходит по лужайке с сорванными цветами в руках и вдруг наступает на змею, которая жалит ее в пятку; в особенности, если бы двойное

состояние ее веселого бега и остановки, вызванной внезапной болью, могло бы быть передано не только упاداющими цветами, но положением всех членов и колышущимися складками одежды.

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

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

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

То, что я затронул здесь мимоходом, мне хочется подчеркнуть еще раз: все три фигуры выражают двойное действие и преданы в высшей степени разнообразным занятиям. Младший сын, подняв правую руку, стремится создать себе приток воздуха, левой же оттесняет голову змеи, он тшитя

облегчить беду настоящего момента и предотвратить еще большую, — высшая степень действия, остающаяся ему в его плененном положении. Отец хочет отбиться от змей, тело его отпрянуло перед неожиданным укусом. Старший сын ужасается движению отца и пытается высвободиться от только слегка обвивающей его змеи.

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

Чтобы при рассмотрении этого момента яснее увидеть его нарастание, мы предположили, что это обычные змеи обвили во время сна отца и его сыновей. Первые мгновения их объятия уже таят в себе роковую развязку, но незначительны для искусства. Пожалуй, было бы возможно изобразить юного Геркулеса, обвитого змеями во время сна, все тело и спокойствие которого нам показали бы, чего следует ждать от пробуждения.

Но мы пойдем дальше и, так или иначе, представим себе отца вместе со своими детьми, опутанного змеями, и тогда все же сыщется только один момент, представляющий величайший интерес: когда эти объятия уже сделали беспомощным одно тело, когда другое еще способно сопротивляться, но уже поранено, третьему же еще остается надежда на спасение. В первом положении находится младший сын, во втором — отец и в третьем — старший сын. Попытайтесь же найти другую ситуацию, попытайтесь-ка распределить роли иначе, чем они распределены здесь.

Если мы вообразим себе ход действия от самого начала и признаем, что в настоящую минуту оно достигло высшей своей точки, и если мы обдумаем все предшествующие и последующие мгновения, то тотчас же убедимся, что вся группа должна изменить свое положение, что нельзя подыскать ни одного момента, равного этому по своей художественной ценности. Змея, скрутившая младшего сына, не душит его, она его и не кусает, что неминуемо произошло бы, если бы он в своем беспомощном состоянии рассердил ее. Оба эти варианта невыносимы, ибо являются тем последним моментом, который не должен быть изображаем. Что касается отца, то либо змея должна укусить его еще и еще, от чего все его тело изменит свое положение, а первые укусы либо потеряются для зрителя, или, если их все же изобразят, станут внушать отвращение; либо остается предположить, что змея обернулась и нападает на старшего сына; в этом слу-



чае последний будет занят самим собою и все происходящее потеряет свидетеля, последний проблеск надежды исчезнет из группы и она станет уже не трагическим, а ужасающим зрелищем. Отец, здесь самодовлеющий образ величия и страдания, должен был бы обернуться к сыну и превратиться в соучаствующую, второстепенную фигуру.

У человека, перед лицом своих и чужих страданий, имеются три вида восприятия: боязнь, ужас и сострадание, робкое предвидение грядущей беды, неожиданное познание страдания настоящего мига и участие в продолжающемся или уже прошедшем; все эти три вида восприятия передает и возбуждает наше произведение в надлежащих градациях.

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

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

Достаточно. Мы смело можем утверждать, что это произведение полностью исчерпало свою задачу и счастливо выполнило все условия искусства.

В дальнейшем мы дадим более подробное описание статуй, известных под названием «Семейство Ниобеи», так же как и группы Фарнезского быка; они принадлежат к тем немногим патетическим изображениям, которые сохранились от ваияния древних.

Художники новейшего времени, выбирая подобные объекты, обычно терпели неудачу. Когда изображается Милон с руками, защемленными в трещине дерева, подвергающийся нападению льва, то искусство будет тщетно пытаться создать из этого произведение, способное вызвать чистое участие. Двойная боль, напрасные усилия, беспомощное состоя-

ние, известная упадочность могут возбудить лишь отвращение в зрителе, если не оставят его вовсе равнодушным.

И, наконец, еще одно слово об отношении «Лаокоона» и поэзии.

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

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



## О ПРАВДЕ И ПРАВДОПОДОБИИ В ИСКУССТВЕ

На сцене одного немецкого театра изображалась овальная, имеющая форму амфитеатра зала, в ложах которой были нарисованы зрители, как бы принимавшие участие в том, что происходило внизу. Иные из подлинных зрителей в партере и в ложах были этим весьма недовольны и даже обиделись на то, что им намеревались навязать нечто столь неправдивое и неправдоподобное. По этому поводу возник разговор, приблизительное содержание которого и излагается здесь.

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

**Зритель.** Не понимаю, каким образом вы собираетесь оправдать подобное изображение.

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

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

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

**Зритель.** Вот странно! Если бы я не стремился к этому, то для чего были бы все усилия декоратора точнейшим образом следовать законам перспективы и тщательно воссоздавать все предметы? К чему было бы изучать костюмы разных эпох? К чему затрачивать огромные средства на то, чтобы сделать их достаточно выдержанными, разве не для

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

**З а щ и т н и к.** Вы отлично передаете свое восприятие, но достаточно ясно понять, что именно нами воспринимается, видимо, труднее, чем вы думаете. Смеем вас заверить, что все театральные представления отнюдь не кажутся вам правдивыми и разве что имеют видимость правдивого.

**З р и т е л ь.** Все эти тонкости в конце концов не более, как игра слов.

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

**З р и т е л ь.** Хорошо! Только объяснитесь, пожалуйста, яснее и, если можно, наглядными примерами.

**З а щ и т н и к.** Мне нетрудно будет обернуть их в свою пользу. Например, разве, бывая в опере, вы не ощущаете живого, полного удовольствия?

**З р и т е л ь.** Когда там все достаточно гармонично — одно из полнейших, какие мне известны.

**З а щ и т н и к.** А когда эти милые люди на подмостках, встречаясь, приветствуют друг друга пением, поют письма, которые получают, пением выражают свою любовь, свою ненависть, все свои страсти, с пением дерутся и с пением же умирают, можете ли вы сказать, что весь спектакль, или хотя бы часть его, кажется вам правдивым? Или, позволю себе сказать, обладает хотя бы видимостью правдивого?

**З р и т е л ь.** А ведь действительно, когда подумаешь, то вряд ли можно это утверждать. Из всего перечисленного ничто не кажется мне правдивым.

**З а щ и т н и к.** И все же вы при этом испытываете наслаждение и вполне довольны.

**З р и т е л ь.** Без сомнения. Я еще прекрасно помню, как когда-то оперу пытались осмеять за ее грубое неправ-

доподобие и как я, несмотря на это, посещая ее, всегда испытывал величайшее наслаждение и продолжаю испытывать его тем больше, чем богаче и совершеннее она становится.

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

**Зритель.** В заблуждение? Это, по-моему, не то слово, — и да и нет!

**Защитник.** Но вы здесь впадаете в полнейшее противоречие, которое, пожалуй, похуже каламбура.

**Зритель.** Не горячитесь; мы с вами уж добьемся ясности.

**Защитник.** А добившись ее, придем к соглашению. Не разрешите ли задать вам несколько вопросов, чтобы сдвинуться с точки, на которой мы застряли?

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

**Защитник.** Итак, то впечатление, которое создает опера, вы неохотно называете заблуждением?

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

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

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

**Защитник.** Вы бываете восхищены?

**Зритель.** Со мной это случалось неоднократно.

**Защитник.** А не припомните ли вы, при каких именно обстоятельствах?

**Зритель.** Этих случаев было так много, что я затрудняюсь их перечислить.

**Защитник.** Но однажды вы уже ответили на такой вопрос: в первую очередь, конечно, когда все находится в известной гармонии.

**Зритель.** Без сомнения.

**Защитник.** И что же, это совершенное исполнение гармонирует само с собой или с каким-нибудь другим продуктом природы?

**Зритель.** Безусловно, само с собой.

**Защитник.** А гармония ведь дело искусства.

**Зритель.** Разумеется.

**Защитник.** Мы сейчас установили, что в опере не существует известного рода правды, что она изображает то,

подражанием чему является, отнюдь не правдоподобно; но можем ли мы отрицать в ней внутреннюю правдивость, протекающую от завершенности произведения искусства?

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

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

**Зритель.** Но оно так часто кажется нам произведением природы.

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

**Зритель.** Почему бы и нет? Ведь сейчас мы меньше всего занимаемся славословиями.

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

**Зритель.** Хоть и странно звучит, но занятно послушать.

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

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

**Защитник.** Милости прошу.

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

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

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

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

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

**Защитник.** Рассказать вам один анекдот поновее?

**Зритель.** Я слушаю анекдоты охотнее, чем резонирование.

**Защитник.** Один великий естествоиспытатель держал среди других домашних зверей обезьяну, которая однажды исчезла. Лишь после долгих поисков ему удалось обнаружить ее в библиотеке. Обезьяна сидела на полу, разбросав вокруг себя гравюры из одного непереплетенного естественного-исторического труда. Пораженный этим рвением к науке, хозяин приблизился и, к вящему своему удивлению и досаде, увидел, что лакомка выкусила всех жуков, которые были изображены на картинках.

**Зритель.** Анекдотец довольно забавный.

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

**Зритель.** С трудом!

**Защитник.** А обезьяну не задумаетесь причислить к невежественным зрителям?

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

**Защитник.** Я полностью придерживаюсь этого мнения.

**Зритель.** И потому утверждаете, что художник, работая на такие потребности, унижает себя?

**Защитник.** Это мое твердое убеждение!

**Зритель.** Но я еще продолжаю ощущать здесь какое-то противоречие. Вы только что оказали мне честь, причислив меня, по крайней мере, к полубразованным любителям,

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

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

**Защитник.** Потому что оно гармонирует с лучшими сторонами ваших природных данных, потому что оно сверхъестественно, но не вне естества. Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы. Но так как в нем сведены

воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно стоит над природой. Оно поддается восприятию только духа, зачатого и развившегося в гармонии, а тот, в свою очередь, находит в произведении нечто прекрасное, законченное в себе и вполне соответствующее его природе. Заурядный любитель не имеет об этом понятия и относится к произведению искусства как к вещи, продающейся на рынке, но подлинный любитель видит не только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует потребность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением, чувствует, что должен покончить с рассеянной жизнью, зажечь одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование.

**З р и т е л ь.** Отлично, мой друг, и мне знакомы ощущения, вызываемые картинами, театром, иными видами поэзии, и я чувствовал приблизительно то, что, по-вашему, должен чувствовать восприимчивый зритель. В будущем я стану еще внимательнее относиться и к себе, и к произведениям искусства; но, очнувшись, я вижу, как далеко мы ушли от того, что послужило толчком к нашей беседе. Вы хотели заставить меня принять этих намалеванных зрителей в нашей опере; но я и теперь не вижу, хотя и согласился с вами в остальном, каким образом вам удастся защитить еще и эту вольность и под какой рубрикой вы заставите меня признать уместными этих намалеванных участников спектакля.

**З а щ и т н и к.** По счастью, опера будет повторена сегодня, и вы, вероятно, не захотите пропустить ее.

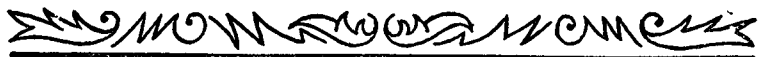
**З р и т е л ь.** Ни в коем случае.

**З а щ и т н и к.** А намалеванные люди?

**З р и т е л ь.** Не отпугнут меня. Я не воробей.

**З а щ и т н и к.** Мне остается пожелать, чтобы взаимный интерес в ближайшее же время снова свел нас.





## КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЕГО БЛИЗКИЕ

### ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Если Ваш отъезд после двух радостных и лишь чересчур быстро прошедших дней заставил меня почувствовать, как пусто все стало вокруг, то Ваше письмо, столь скоро мною полученное, и приложенные к нему рукописи привели меня в такое же отличное настроение, в каком я находился во время Вашего пребывания здесь. Мне снова вспомнились наши беседы, в присланных Вами статьях я встретил убеждения, схожие с моими, и теперь, как и тогда, порадовался, что в качестве ценителей искусства мы с Вами сошлись во многих пунктах.

Это открытие для меня вдвойне ценно, ибо отныне я могу ежедневно проверять Ваши мнения, так же как и мои собственные; могу по собственному выбору заняться одним каким-нибудь разделом моей коллекции, просмотреть его и поставить в связь с нашими теоретическими и практическими афоризмами. Иногда это выходит у меня хорошо и непринужденно, иногда же я попадаю в тупик и не могу прийти к согласию ни с Вами, ни с самим собой. Но все же мне ясно, что мы много выиграли, сойдясь в основном, ибо теперь наши суждения об искусстве хоть и продолжают колебаться, подобно чашам весов, но зато сами весы прикреплены к прочному блоку и (если позволить себе продолжать это сравнение) уже не колеблются вместе с чашами.

Эти наброски изрядно подкрепили мои надежды и мое молчаливое сочувствие той работе, которую Вы думаете издать, и поэтому я охотно пойду навстречу Вашим замыс-

дам — в меру моих сил и способностей. Теория никогда не была моим коньком, но то, что Вам тем не менее может понадобиться из моего опыта, я с радостью предоставляю в Ваше распоряжение. И для того, чтобы Вам доказать это на деле, немедленно приступлю к исполнению Вашего желания. Постепенно я разверну перед Вами всю историю моей коллекции, чудесный подбор которой изумлял уже многих, даже тех, кто приходил ко мне достаточно о ней наслышанным. Впрочем, ведь и с Вами произошло то же самое. Вы удивлялись редкому богатству моей коллекции в самых различных областях, но смею Вас заверить, что Ваше удивление возросло бы еще немало, если бы время и охота позволили Вам ознакомиться со всем, чем я владею.

Меньше всего мне придется говорить о моем дед, он заложил основу всей коллекции, и Ваше внимание к его приобретениям свидетельствует, что основа эта заложена удачно. Вы с такой благосклонностью и любовью занялись этим фундаментом нашего фамильного собрания, что я даже не обиделся на Ваше несправедливое отношение к некоторым другим его разделам и весьма охотно проводил с Вами время у тех произведений, которые и для меня — в силу своего значения, своей древности или истории приобретения — являются священными. Разумеется, характер и склонности любителя во многом определяют направление, которое примут его любовь к созданиям художника и его дух коллекционерства — две склонности, столь часто соединяющиеся в человеке. Но не в меньшей мере — я позволю себе это утверждать — любитель зависит и от времени, в которое он живет, от обстоятельств, в которых находится, от современных ему художников и торговцев предметами искусства, от стран, которые он посетил впервые, и от народов, с которыми соприкоснулся. Он зависит от тысячи случайностей. Какие только обстоятельства не должны соединиться, для того чтобы сделать его солидным или поверхностным, либеральным или в известной степени ограниченным, человеком широкого кругозора или односторонним!

Я должен благодарить судьбу за то, что мой дед, попав в столь благоприятное время и в столь счастливое положение, смог завладеть всем тем, что в настоящее время стало недоступным частному человеку. Счета и купчие еще находятся у меня на руках, и я вижу, как несравнимы тогдашние цены с нынешними, взвинченными повальным любительством, которым теперь захвачены все народы.

Да, коллекция этого достойного человека значит для меня, для моего отношения к искусству и моих суждений о нем то же, что Дрезденская коллекция значит для Германии: она великий источник подлинных знаний для юноши, подкрепление чувств и хороших основ для зрелого мужа и целительный родник для каждого, даже поверхностного, обозревателя, ибо прекрасное воздействует не только на посвященных. Ваши заверения, милостивые государи, что ни одному из произведений, приобретенных моим почтенным дедом, не приходится краснеть перед королевскими сокровищами, не преисполнили меня гордости, я принял их как должное, ибо в тиши и сам осмеливался так думать.

Я заканчиваю это письмо, не осуществив своего намерения. Я болтал, вместо того чтобы рассказывать. Ведь у стариков разные признаки хорошего настроения. И теперь у меня едва хватает места сказать Вам, что дядюшка и племянницы шлют Вам сердечный привет и что Юлия все чаще и нетерпеливее осведомляется о столь долго откладываемой поездке в Дрезден, так как надеется по дороге свидеться со своими новыми, горячо почитаемыми друзьями. И правда, верно, ни один из Ваших старых друзей не сможет искреннее, чем старый дядюшка, подписаться

*Вашим преданным.*

## ПИСЬМО ВТОРОЕ

Хорошим приемом, который Вы оказали молодому человеку, явившемуся с письмом от меня, Вы доставили двойную радость: ему уготовив приятный день, а мне — возможность получить живую, устную весть о Вас, Вашем здоровье, Ваших работах и намерениях.

Оживленная беседа о Вас в первые минуты его возвращения не дала мне заметить, как сильно он изменился за время своего отсутствия. При поступлении з университет он подавал большие надежды. Из школы он вышел сильным в греческом и в латыни, с превосходными знаниями обеих этих литератур, осведомленным в старой и новой истории, не во все несведущим в математике и во всем прочем, что требуется для того, чтобы стать хорошим педагогом, и вот теперь, к вящему нашему огорчению, возвратился философом. Он посвятил себя преимущественно, даже исключительно философии, и все наше маленькое общество, включая и меня, не

особенно-то склонное к ней, беседуя с ним, чувствует себя весьма неловко; то, что мы понимаем, его не интересует, а то, что интересует его, непонятно нам. Он говорит на новом языке, а мы уже слишком стары, чтобы ему научиться.

Что это за удивительная штука с философией, и особенно с новейшей! Углубляться в себя, ловить свой собственный дух на различных проявлениях, окончательно замкнуться в себе, чтобы лучше познать предмет,— разве же это правильный путь? Неужели ипохондрик видит вещи яснее лишь потому, что всегда роется в себе и себя самого подрывает? Право, эта философия кажется мне разновидностью ипохондрики, какой-то извращенной склонностью, которую нарекли великолепным именем. Вы уж простите старика, простите врача-практика.

Но больше ни слова об этом! Если политика не испортила мне хорошего настроения, то уж философии это и подавно не удастся! Итак, скорее в убежище искусства! Скорее к той повести, которую я обещал рассказать, а не то в этом письме будет отсутствовать как раз то, из-за чего оно пишется!

Когда мой дед умер, отец впервые обнаружил склонность к довольно определенному виду произведений искусства: его восхищало подражание природе, которое в те годы достигло наибольшего совершенства в области акварели. Вначале он приобретал только акварельные этюды, но вскоре стал еще держать на жалованье нескольких художников, которые должны были с величайшей точностью писать для него птиц, мотыльков, цветы и ракушки. Все из ряду вон выходящее, что случалось на кухне, в саду или в поле, тотчас же должно было быть запечатлено кистью. Таким образом ему удалось сохранить немало видов аномалий различных существ, которые, как я теперь вижу, представляют известный интерес для естествоиспытателя.

Постепенно он пошел дальше и увлекся портретом. Он любил свою жену, детей; друзья были ему дороги, отсюда — начало коллекции портретов.

Вы, наверное, заметили множество маленьких картинок, написанных маслом на меди. В прежнее время большие мастера, может быть, для собственного развлечения, а может быть, из дружбы, частенько писали их. Отсюда возникла эта похвальная привычка, более того, особый род живописи, на котором специализировались многие художники,

Такой формат имел свои преимущества. Портрет в натуральную величину, будь это даже только голова или поясное изображение, требует слишком много места по сравнению с тем интересом, который он собой представляет. Каждому любвеобильному и состоятельному человеку следовало бы приглашать художника для писания портретов с себя и своей семьи в различные периоды жизни. Человек, изображенный искусным художником на малом пространстве, не потребует для себя слишком большого места. Так можно собрать вокруг себя всех своих друзей, и даже у потомства найдется местечко для этой компании. Напротив, большой портрет, вместе с изображенным на нем владельцем, особенно в новое время, обычно должен очистить место для наследника, а мода изменяется так сильно, что даже превосходно написанная бабушка уже не подходит к обоям, мебели и прочему комнатному убранству внучки.

Однако художник в той же мере зависит от любителя, в какой любитель от современного ему художника. Славный мастер, один только и умевший еще писать эти миниатюры, скончался, и на смену ему явился другой, который стал писать портреты в натуральную величину. Мой отец давно уже желал иметь подле себя такого художника, ему приятно было видеть свою семью и себя изображенными во весь рост. Так же, как любая птица, любое насекомое, которое изображалось художником, должно было быть точно вымерено, чтобы, сверх остального правдоподобия, еще и по величине совпадать с натурой, он и себя хотел видеть на холсте таким, каким видел в зеркале. И вот его желание сбылось: нашелся один такой искусный муж, который не без удовольствия провел у нас некоторое время. Мой отец был недурен собою, мать была хорошо сложенной женщиной, сестра же красотой и прелестью превосходила всех своих землячек; тут-то и пошло портретирование, причем, как правило, художник никогда не ограничивался одним изображением. В частности, сестра, как Вы могли заметить, чаще других изображалась в различных видах. Были даже начаты приготовления к большому семейному портрету; но он не двинулся дальше зарисовок, ибо мы так и не сумели прийти к соглашению касательно группировки и момента, который должен быть зафиксирован.

Вообще же говоря, мой отец оставался неудовлетворенным. Художник принадлежал к французской школе. Его полотна были исполнены гармонии и остроумия, казались

натуральными, и все же, при сличении с оригиналом, оставляли желать многого. Некоторые же из них, поскольку художник из угодливости воспользовался кое-какими замечаниями моего отца, в результате оказались совершенно испорченными.

Но вот неожиданно желание отца сбылось в полной мере. Сын нашего художника, молодой и способный человек, с юных лет находившийся в учении у своего дяди — немца, которому он должен был наследовать, посетил своего родителя. И тут-то мой отец открыл в нем талант, который его совершенно удовлетворил. Первым делом должна была быть написана сестра, что и было выполнено с невероятной точностью, так что в результате получился портрет, правда, не свидетельствующий об особом вкусе, но натуральный и правдивый. Она стояла в том виде, в каком обычно гуляла по саду: ее каштановые волосы, впереди падающие на лоб, сзади были заплетены в две толстые косы и подхвачены лентой, на руке у нее висела соломенная шляпа, наполненная прекраснейшими гвоздиками, которые очень любил отец, а на ладони она держала персик, сорванный с дерева, в этом году впервые принесшего плоды.

По счастью, все эти атрибуты удачно подошли друг к другу и не кажутся безвкусными. Мой отец был в восторге, а старый художник охотно уступил свое место сыну. С его работами в нашем доме началась новая эра, которую отец почитал счастливейшим временем своей жизни. Каждый член семьи был теперь запечатлен со всем тем, что его обычно занимало и окружало. Вы, наверно, еще не забыли шаловливых хлопот моей Юлии, которая постепенно вытаскивала все атрибуты картин, поскольку изображенный на них реквизит еще можно было найти в нашем доме, для того чтобы убедить Вас в величайшем правдоподобии передачи. Тут была и табакерка моего деда, его большие серебряные карманные часы, его палка с топазовым набалдашником, рабочая шкатулка моей бабки и ее серьги. У Юлии еще сохранилась игрушка из слоновой кости, которую она, ребенком, держит в руке на одной из картин; она пробовала в той же позе стать рядом с картиной; игрушка сохранила полное сходство, девочка же — увы! — уже не была похожей, и я живо помню наши тогдашние шутки.

Кроме всех членов семьи, в течение одного года была изображена и почти вся наша домашняя утварь, причем художник частенько черпал новые силы для своей не всегда занимательной работы во взглядах, которые он бросал на

мою сестру, — отдохновение, ему тем более полезное, что в ее глазах он, по-видимому, находил то, чего искал. Словом, молодые люди решили вместе жить и умереть. Мать поощряла эту склонность, отец был доволен возможностью закрепить в своей семье талант, без которого он уже почти не мог обходиться. Было решено, что наш друг в ближайшее время предпримет путешествие по Германии, привезет согласие дядюшки и отца и затем, уже навсегда, войдет в нашу семью.

Дело было весьма скоро улажено, ибо молодой художник хоть и недолго задержался в путешествии, но все же привез с собой кругленькую сумму, быстро им заработанную при различных дворах. Счастливая пара соединилась, и в нашей семье настало довольство, продолжавшееся до самой смерти выше описанных лиц.

Мой зять был хорошо образованным, весьма приятным в жизни человеком, его талант удовлетворял моего отца, его любовь — мою сестру, его любезность — меня и остальных домочадцев. Каждое лето он уезжал и домой возвращался с хорошим вознаграждением, зима посвящалась семейной жизни. Дважды в год он писал свою жену и дочерей.

Так как все, что он писал, выходило правдоподобно до мельчайшей детали, более того, правдоподобно до неотличимости, мой отец в конце концов напал на странную идею, выполнение которой я должен Вам описать, потому что сама картина более не сохранилась, иначе я бы, конечно, показал ее Вам.

Может быть, Вы заметили дверь, которая, как кажется, ведет куда-то дальше, там, в верхней комнате, где висят лучшие портреты? На самом деле эта комната последняя в анфиладе, а дверь — слепая. Но прежде, когда ее открывали, за ней показывалось нечто скорее ошарашивающее, чем вызывающее восхищение. Оттуда выступал мой отец под руку с матерью, поражая своим сходством, достигнутым отчасти благодаря различным атрибутам, отчасти же и благодаря искусству. Он был скопирован в обычной своей одежде, в том виде, в каком он нередко возвращался домой из гостей. Картина была написана с великой тщательностью и даже с учетом места своего расположения. Фигуры были рассчитаны на перспективу, открывавшуюся с определенного места, их одежда, столь тщательно выписанная, преследовала тот же эффект. Для того, чтобы свет проникал должным образом, сбоку, было прорублено окно и все расположено так, чтобы мистификация удалась в совершенстве.

К несчастью, однако, это произведение искусства, вплотную приближенное к действительности, слишком скоро разделило судьбу действительного. Подрамник с набитым на него холстом был прикреплен к дверной раме и потому ничем не защищен от влияния стеной сырости, которая действовала на портрет тем сильнее, что запертая дверь не пропускала воздуха; и вот однажды после суровой зимы, в течение которой дверь ни разу не открывалась, мы нашли отца и мать совершенно разрушенными; это нас очень огорчило, тем более что смерть разлучила нас с ними еще до этого.

Но я возвращусь назад, так как хочу рассказать вам о последних жизненных удовольствиях моего отца. После того как задуманная картина была окончена, казалось, уже ничто не сможет доставить ему подобной радости, и все же одна еще предстояла ему. Явился какой-то художник и предложил сделать гипсовый слепок со всех членов семьи, чтобы затем отлить их в воске и раскрасить соответствующими красками. Портрет одного юного ученика, который он имел при себе, служил порукой его таланта, и мой отец решился на эту операцию. Она прошла благополучно, художник с величайшей точностью и тщательностью подправил лицо и руки. Фантом был облечен в настоящий парик и камчатный шлафрок: добавлю, что добрый старец по сю пору так и сидит за занавесом, который я не решился раздвинуть перед Вами.

После смерти родителей мы недолго прожили вместе. Моя сестра умерла еще молодой и прекрасной, муж написал ее в гробу. Своих дочерей, которые, подрастая, стали как бы в двух отражениях повторять красоту матери, он не мог уже писать из-за своего горя. Но он часто расставлял для натюрмортов разную мелкую утварь, когда-то принадлежавшую жене и теперь бережно им хранимую; эти картины он выписывал с величайшей точностью и дарил своим ближайшим друзьям, которых приобрел во время путешествий.

Горе, казалось, возвысило его до значительного, тогда как прежде он изображал только обыденное. Эти маленькие немые картины были полны смысла и красноречия. На одной из них различные мелочи как бы говорили о набожной душе их владелицы — молитвенник в красном бархате с золотыми застежками, хорошенький вязаный мешочек со шнурками и кисточками, откуда она вынимала деньги для раздачи милостыни, чаша, из которой она приняла свое последнее причастие и которую он получил из церкви в обмен на лучшую. На другой картине рядом с хлебом виднелся нож,



которым она обычно резала хлеб для детей, коробочка для семян, которыми она весной засекала свой садик, календарь, где она записывала расходы и всякие мелкие события, стеклянный кубок с резным вензелем, в ранней юности полученный ею от деда и вот, несмотря на свою хрупкость, сохранившийся долее, чем она.

Он продолжал свои путешествия и весь свой привычный образ жизни. Но, способный видеть только окружающее, не перестававшее напоминать ему о жестокой утрате, он не смог излечить свою душу. Порою им овладевала какая-то непостижимая тоска. Его последний натюрморт тоже изображал принадлежавшие ей вещи, но они были как-то странно выбраны, странно размещены и, казалось, говорили о тшете и разлуке, о верности и соединении.

Мы не раз заставляли его перед этой картиной задумчивым и праздным, каким мы раньше его не знали, в растроганном, взволнованном состоянии, и Вы мне, верно, простите, если я на сегодня оборву письмо и постараюсь снова обрести душевное спокойствие, из которого меня нечаянно вывело это воспоминание.

Но все же это письмо не должно попасть к Вам в руки со столь грустным концом, я передаю перо моей Юлии, чтобы она Вам сказала...

Дядюшка вручил мне перо, прося учтивым оборотом речи заверить Вас в его преданности. Он все еще остается верен этой привычке доброго старого времени, когда считалось обязательным в конце письма отвесить церемонный поклон. Нас этому уже не учили: подобный реверанс кажется нам неестественным и недостаточно сердечным. Пожелание всего хорошего и мысленное рукопожатие — больше мы, пожалуй, ничего не сумеем придумать.

Что же мне теперь предпринять, чтобы выполнить поручение — нет, приказание моего дядюшки, как то подобает послушной племяннице? Сочтете ли Вы достаточно учтивым, если я заверю Вас, что племянницы преданы Вам так же, как и дядюшка? Он запретил мне читать последнюю страницу, я не знаю, что он там мог сказать обо мне плохого или хорошего. Впрочем, может быть, я слишком самонадеянна, думая, что он говорил обо мне. Но хватит и того, что мне позволено прочесть начало письма; из него я вижу, что дядюшка старается очернить перед Вами нашего милого фи-

лософа. По-моему, весьма нелюбезно со стороны дядюшки так строго судить молодого человека, искренне любящего и почитающего и его и Вас, лишь за то, что он вдумчиво и серьезно относится к тому, в чем хочет достичь совершенства. Будьте откровенны и скажите мне: разве не потому мы, женщины, бываем иногда прозорливее мужчин, что нам чужда их односторонность и что мы охотнее предоставляем каждому жить по-своему! Молодой человек разговорчив и общителен. Он много разговаривает и со мной, и хоть я, по правде говоря, ровно ничего не понимаю в его философии, но зато, думается, вполне понимаю философа.

Впрочем, благоприятным мнением, которое у меня о нем составилось, он обязан Вам: сверток с гравюрами и те милые слова, которые он привез от Вас, разумеется, тотчас же обеспечили ему наилучший прием.

Как благодарить Вас за память и доброту, я, право, не знаю; мне кажется, что за этим подарком кроется небольшая каверза. Не хотели ли Вы посмеяться над Вашей покорной слугой, прислав ей эти фантастические видения, этих удивительных фей и духов, вышедших из мастерской моего друга Фюсси? Что может бедная Юлия поделать с тем, что все редкостное и остроумное ее волнует, что она охотно видит изображения разных чудесных вещей и что эти путаные порхающие сны, запечатленные на бумаге, так занимают ее!

Но довольно, Вы доставили мне большую радость, хотя я и отлично вижу, что взяла на себя еще большее бремя, признав Вас моим вторым дядюшкой. Как будто мне мало хлопот и с первым, — ведь он тоже любит поучать детей касательно того, что должно им нравиться.

В этом отношении моя сестра более стойка: она ни в чем не дает себя убедить. А раз уж в нашей семье непременно должна культивироваться любовь к искусству, то она любит все то, что изящно и что всегда приятно видеть вокруг себя.

Ее жених — ибо то, что во время Вашего визита еще не было решено окончательно, теперь состоялось — прислал ей из Англии прекраснейшие цветные гравюры, которыми она очень довольна. Каких только нет на них долговязых, одетых в белое красавиц со светло-рыжими волосами и бледно-голубыми вуалями, или красивых матерей с упитанными младенцами и статными отцами! И когда все это под стеклом и в украшенных металлическими пластинками рамках красного дерева, которые также были приложены к посылке, будет висеть на лиловом фоне в кабинете молодой женщины,

я, разумеется, уже не смогу демонстрировать обществу мою Титанию со свитой фей, окруживших превращенного в осла Основу.

Но теперь будет казаться, что я прошлась насчет своей сестры! Ибо ведь самое остроумное, что можно сделать для собственного спокойствия,— это быть немножко нетерпимой к другим.

Нет, я бы, верно, никогда не закончила этих листков, не будь незанятое пространство настолько мало, что на нем можно уместить разве только «десятое марта» и имя Вашего преданного друга, от души желающего Вам всего доброго.

*Юлия.*

### ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

В своей последней приписке Юлия замолвила словечко за философа: к сожалению, дядюшка пока еще не может к ней присоединиться, ибо молодой человек не только придерживается определенного метода, отнюдь мне не импонирующего, но и ум его направлен на предметы, о которых я, признаться, теперь не много думаю, да и раньше не думал. Даже перед лицом моей коллекции, благодаря которой я нахожу общий язык со всеми людьми, у нас не находится точки соприкосновения. Он, видимо, полностью утратил и тот исторический, антикварный интерес, который когда-то питал к ней. Больше всего его занимает учение о нравственности, о которой я знаю не больше того, что у меня на сердце; естественное право, в котором я не нуждаюсь, так как наш суд справедлив, а полиция деятельна, видимо, явится объектом его дальнейших исследований; государственное право, от которого меня еще в ранней юности отвратил пример моего дяди, составляет цель всех его стремлений. Словом, из общения, на которое я возлагал такие надежды, видно, ничего не получится. Мне не поможет даже то, что я ценю его как человека благородного, люблю как человека доброго и всячески желаю ему содействовать как родственнику. Нам нечего сказать друг другу. Мои гравюры оставляют его молчаливым, мои картины — холодным.

Когда я про себя или здесь перед Вами, милостивые государи, наподобие настоящего дядюшки из немецкой комедии, ворчливо высказываю свое недовольство, жизненный опыт снова напоминает мне, что, желая сойтись с человеком,

не следует придавать преувеличенного значения свойствам, которые его и так от нас отчуждают.

Посему выждем и посмотрим, как все это обернется в будущем. Я же тем временем постараюсь выполнить свое обязательство по отношению к Вам, продолжив рассказ об основателях моей коллекции.

Брат моего отца, закончив свою честную офицерскую службу, стал заниматься различными порученными ему государственными делами, а под конец жизни — даже делами первостатейной важности. Он лично знал почти всех государей того времени и благодаря их подаркам — миниатюрным портретам на эмали — пристрастился к такого рода произведениям искусства. Постепенно он приобрел портреты почти всех почивших и живущих монархов, пользуясь тем, что золотые табакерки и бриллиантовые оправы по прошествии некоторого времени возвращались к ювелирам и торговцам драгоценностями; таким образом он в конце концов оказался владельцем некоего современного ему государственного календаря в портретах.

Часто путешествуя, он стремился всегда иметь при себе свои сокровища, тем более что эта коллекция много места не требовала. Где бы он ее ни показывал, к нему из недр старинной шкатулки летел еще какой-нибудь портрет живого или почившего: ибо одно из свойств узко определенной коллекции заключается в том, что она притягивает к себе все рассеянное по свету и силой сведенной воедино массы даже как бы упраздняет привязанность собственника к отдельной драгоценности.

От портретов (среди которых имелись и вполне законченные композиции, к примеру, портреты принцесс, аллегорически представленных в виде охотниц и нимф) мой дядя перенес свою страсть и на другие миниатюрные картинки этого рода, причем внешняя тонкость выполнения была для него важнее подлинных целей искусства, которые, впрочем, могут быть достигнуты и в такого рода вещах. Вы сами восхищались лучшими экземплярами этого собрания, к которому я лично добавил уже очень немного и случайное.

И, наконец, если говорить обо мне, теперешнем счастливом обладателе и все же далеко не достаточно умелом хранителе этой хорошо известной и неоднократно прославлявшейся коллекции, то нельзя не отметить, что мои склонности с юных лет были противоположны пристрастиям моего дяди и отца тоже.

Не берусь решать, унаследовал ли я несколько более серьезное направление моего деда или же уклонился от пути моего отца и дяди только из того духа противоречия, который так часто проявляется у детей, но, во всяком случае, если первый желал видеть произведение искусства полностью совпадающим с произведением природы благодаря точному копированию и тщательному выполнению, а второй ценил маленькую дощечку лишь постольку, поскольку ее до бесконечности испещряли мельчайшие точки, и постоянно имел под рукою увеличительное стекло, надеясь с его помощью еще увеличить чудо подобной работы,— то я, в отличие от них, не знал большего удовольствия, чем видеть перед собой наброски, вызывающие во мне живое представление о будущем произведении искусства.

И все же великолепные наброски, которые находились в коллекции моего деда и вполне могли меня научить, что значит четкий и вдохновенный эскиз, хоть и разожгли мою страсть, но не определили ее направления. Меня волновало все, нарисованное смело, таинственно затемненное, исполненное силы. Я умел прочесть и безмерно ценил все, что немногими линиями создавало как бы иероглиф фигуры; с таких-то листов и началась моя коллекция, к собиранию которой я приступил еще юношей и над которой не переставал трудиться уже зрелым человеком.

Это привело меня к несогласию с отцом, дядей и зятем, усугублявшемуся и обострявшемуся еще и тем, что ни один из них не умел перенестись на мою точку зрения или побудить меня приблизиться к их позициям.

Хотя, как было уже сказано, я больше всего ценил вдохновенную руку, в мою коллекцию не могли не попасть и некоторые законченные вещи. Я научился, сам не сознавая, каким образом, ценить удачный переход от вдохновенного наброска к вдохновенному выполнению; научился почитать определенное, хотя и предъявлял к нему одно неперемное условие: чтобы и определенной штрих был в то же время прочувствованным.

Этому также изрядно способствовали собственноручные гравюры различных итальянских мастеров, которые до сих пор хранятся в моей коллекции. Итак, я уже был на хорошей дороге, но повела меня по ней другая, позднее возникшая склонность.

Порядок и полнота были теми двумя качествами, которые я хотел сообщить моей маленькой коллекции; я читал

историю искусства, я раскладывал листы соответственно школам, мастерам и годам, я составлял каталоги и в похвалу себе должен заметить, что мне не случилось узнать имя какого-нибудь мастера, жизнь какого-нибудь выдающегося человека без того, чтобы не попытаться раздобыть его работы и не только на словах твердить о его заслугах, но и видеть их перед собой во всей их наглядности.

В таком положении находилась моя коллекция, мои знания и их направление, когда пришло время поступать в университет. Любовь к моей науке, а именно — к медицине, отдаление от всех произведений искусства, новые предметы, новая жизнь оттеснили эту страсть в глубину моего сердца, и я старался только ознакомиться с лучшими изображениями объектов анатомических, физиологических и естественноисторических наук.

Еще до окончания университета произошло событие, имевшее решающее значение для всей моей жизни: я посетил Дрезден. С каким восторгом, более того, в каком опьянении проходил я по святилищу галереи! Как много чаяний здесь стало зримыми! Как много пробелов в моих исторических познаниях здесь восполнилось и как расширился мой взгляд, обнимая великолепное, многоступенное здание искусства! Самодовольное воспоминание о фамильной коллекции, которая однажды станет моею, вызвало во мне приятнейшее чувство; не имея дарования для того, чтобы стать художником, я впал бы в отчаяние, если бы мне, еще до моего рождения, не было предопределено стать любителем-коллекционером.

Какое влияние оказали на меня другие художественные собрания, что я делал, чтобы мои знания не останавливались на мертвой точке, и как эта страсть уживалась со всеми другими моими занятиями, сопровождая меня как некий ангел-хранитель, я не стану Вам рассказывать. Достаточно будет, если я замечу, что все мои остальные способности я направил на свою науку, что практика поглощала почти все мое время, но что эта совершенно противоположная деятельность, по-видимому, только усиливала во мне любовь к искусству и страсть к коллекционерству.

Все остальное Вы, зная меня и мою коллекцию, легко доскажете сами.

Когда умер мой отец и эта сокровищница перешла в мое распоряжение, я был уже достаточно подготовлен, чтобы восполнить обнаруженные мною пробелы, не только из страсти к коллекционерству, но, в известной мере, и из убеждения,

присущего мне как знатоку, что они, бесспорно, должны быть восполнены. И ныне я думаю, что иду по правильному пути, ибо мнение многих сведущих людей, с которыми я познакомился, совпадает с моим. Я никогда не был в Италии и все же постоянно стремился по мере возможности направлять свой вкус ко всеобщему. Насколько мне это удалось, судите сами. Не стану отрицать, что кое от чего я мог бы и даже должен был бы очистить свои вкусы. Но приятно ли жить с такими вполне очищенными вкусами?

Впрочем, довольно обо мне на сей раз и навсегда. Пусть уж мой эгоизм находит себе удовлетворение в пределах моей коллекции! *Давать и принимать* — таков и впредь будет тот лозунг, который никто, имея Вас в виду, не провозгласит с большим чувством, с большим доверием и приязнью, чем тот, который под сим подписывается

*Вашим искренне преданным.*

#### ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Вы, милостивые государи, еще раз дали убедительнейшее доказательство Вашей дружеской памяти обо мне как присылкой первых номеров «Пропилеев», так и тем, что столь многое дополнительно сообщили мне в рукописи, которая благодаря своему солидному объему сделала для меня Ваши взгляды более ясными и живее воздействующими. Спасибо Вам за любезный и дружественный ответ на призыв в конце моего предыдущего письма, а также за благосклонный прием, которым Вы почтили краткую историю моей коллекции.

Ваши напечатанные, равно как и рукописные, листы снова возвратили мне и моим близким те дивные часы, которые Вы нам доставили, когда, невзирая на неблагоприятное время года, проделали немалый кружной путь, чтобы ознакомиться с частной коллекцией, некоторые разделы которой Вас, по-видимому, удовлетворили, и без промедления осчастливить ее владельца своей искренней дружбой. Основные положения, которые Вы тогда высказывали, идеи, которыми Вы по преимуществу занимались, снова встретились мне на этих страницах; Вы нисколько не свернули со своего пути, но Вы продвинулись по нему вперед и потому, смею надеяться, не без интереса прислушаетесь к тому, что происходило и происходит в моем кругу. Ваша рукопись меня ободряет, Ваше письмо поощряет к общительности. История моей коллекции

уже находится в Ваших руках; это преисполняет меня надеждой, и потому мне хочется Вам доверить кое-какие свои мечты и признания.

При созерцании произведений искусства всегда помнить о высокой, недостижимой идее; при оценке содеянного художником применять гигантский масштаб, выверенный по лучшему, что нам известно; ревностно отыскивать совершеннейшее; всегда умело указывать как любителю, так и художнику на подлинный источник прекрасного, помогать ему подняться на высшую точку зрения; всегда, как при исторических и теоретических суждениях, так и на практике, одинаково восходить к последнему доводу,— это похвально и прекрасно, и, думается мне, подобные усилия не могут остаться втуне.

Ведь стремится же эксперт всеми способами очистить благородные металлы, чтобы определить вес чистого золота и серебра и тем самым установить определенный измерительный масштаб для всех существующих смесей. Тогда можно снова добавлять к нему любое количество меди, увеличивать вес, уменьшать ценность, определять стоимость монет и серебряных сосудов, исходя из известных законов, и все будет хорошо и правильно, даже сквернейшие мелкие монеты и гемюндовское серебро окажутся пригодными к хождению, ибо тигель и пробирный камень тотчас же установят пробу, свидетельствующую о их подлинной ценности.

А поэтому, милостивые государи, отнюдь не порицая Вас за вашу серьезность и строгость, я хотел бы, в связи с моими сравнениями, привлечь Ваше внимание к некоторым средним отраслям, без которых как художник, так и любитель не могут обойтись в повседневной жизни.

Но я пока еще не могу перейти к этим моим пожеланиям и предложениям; есть у меня еще кое-что в мыслях, вернее, на сердце. Мне необходимо сделать одно признание, так как, не сделав его, я почувствую себя недостойным Вашей дружбы. Я решаюсь на него, ибо оно не может ни обидеть, ни раздосадовать Вас.

А теперь выслушайте меня поскорее, чтобы долгие приготовления не побудили Вас счесть то, что я намерен сказать Вам, более важным, чем оно является на самом деле.

Владелец коллекции, как бы охотно он ни показывал ее, все же показывает ее чаще, чем ему бы этого хотелось, и мало-помалу, даже будучи в остальном человеком мягким и добродушным, становится немного коварным. Он видит



совершенно чужих людей, мимоходом высказывающих чувства и мысли, которые им внушают вежи, досконально ему знакомые. Не всегда находится повод высказать свои мнения о политических событиях перед чужим человеком, да и не очень-то это благоразумно; произведения же искусства нас возбуждают, и перед ними не стесняется никто. Каждый уверен в своем собственном чувстве, и не без основания; никто не сомневается в правильности своего суждения, и это уже ошибка.

Сколько лет я владею своим кабинетом, и мне попался только один человек, сделавший мне честь поверить, что я способен судить о ценности моих вещей. Он сказал мне: «У меня мало времени, а потому покажите мне из каждого раздела только лучшее, привлекательнейшее, редчайшее!» Я поблагодарил его и заверил, что он первый из моих посетителей так ведет себя; надеюсь, что ему не пришлось раскаяться в своем доверии ко мне. По крайней мере, уходя, он казался весьма довольным. Я не хочу сказать, что это был какой-то исключительный знаток или любитель, его поведение скорее говорило об известном безразличии. Возможно, что человек, который *любит* одну какую-нибудь часть собрания, для нас интереснее того, кто только *ценит* его в целом. И все же этот заслуживает упоминания, ибо он был первым и остался последним, которому мое тайное коварство ничем не могло повредить.

Но даже и Вы, милостивые государи, не могу не признаться в этом, дали некоторую пищу моему тихому злорадству, хоть от этого не убавилось ни мое почтение, ни любовь к Вам. Начнем с того, что я удалил девочек из поля Вашего зрения,— простите, но я не мог в душе не улыбаться, когда Вы, стоя перед шкафом с редкостями, то и дело отрывались от бронзы, которую мы как раз рассматривали, и косились на дверь, больше не желавшую отворяться. Девочки исчезли, оставив вино и печенье нетронутыми. Я удалил их кивком головы, так как хотел, чтобы моим редкостям уделялось нераздельное внимание. Простите мне это признание и вспомните, что на следующее утро я вознаградил Вас, продемонстрировав Вам в беседке не только нарисованные, но и живые фамильные портреты, и предоставил Вам возможность любоваться очаровательным пейзажем во время оживленной беседы с ними. Не только нарисованные,— сказал я,— но так как это длинное вводное предложение испортило мой период, то я должен снова начать его по-другому.

При Вашем появлении Вы оказали мне особую честь, решив, что я придерживаюсь одинаковых с Вами взглядов и что я умею преимущественно ценить те произведения искусства, которым Вы даете столь исключительно высокую оценку; и вправду, наши суждения по большей части оказывались тождественными; хотя здесь и там Вы обнаруживали пристрастия, порою и предрассудки; я не спорил и благодаря Вам обратил особое внимание на некоторые вещи, ценность которых недостаточно отмечал в общей массе.

После отъезда Вы остались предметом наших разговоров: мы стали сравнивать Вас с другими незнакомцами, посещавшими наш дом, и это навело нас на более общие сравнения подобных визитов. Мы открыли немалое различие во вкусах и убеждениях наших гостей, отметив в то же время, что кое-какие пристрастия повторяются; тогда мы начали делить их на разряды, в чем нам изрядно помогла книга с записанными в ней именами гостей. Так, наше коварство превратилось во внимательность. С этого времени мы уже начали брать всех наших гостей под особое наблюдение и причислять их к различным группам.

Я все время говорю — мы, так как на этот раз, как, впрочем, и всегда, втянул в это дело и моих девочек. Юлия проявила себя особенно деятельно и приходила в восторг, когда ей удавалось точно определить, куда надлежит пристроить тех, за кем она наблюдала; впрочем, женщинам от природы свойственно распознавать склонности мужчин. Каролина, со своей стороны, отказывалась причислять к лучшим ценителям тех из наших друзей, которые недостаточно живо ценили прекрасные английские гравюры на меди, развешанные в ее тихой комнатке. В число последних попали и Вы, причем надо заметить, что этот недостаток восприимчивости не особенно повредил Вам в глазах милого ребенка.

Любителей нашего толка, — а ведь естественно, что мы прежде всего говорим о таких, — можно, в сущности, отыскать немало, если не принимать в расчет некоторые предубеждения, большую или меньшую живость восприятия, рассудительность, гибкость или строгость; и я питаю самые благоприятные надежды относительно Ваших «Пропилеев», потому что не только подозреваю о существовании единомышленников, но и неоднократно встречаюсь с ними в жизни.

И, следовательно, если я в этом смысле не могу порицать Ваше серьезное отношение к искусству и строгость требований, предъявляемых Вами к художникам и любителям, то,

имея в виду всех тех людей, которые прочтут Вашу работу (пусть это будут даже только те, кто видел мою коллекцию), я все же должен пожелать Вам еще кое-чего на благо искусства и его друзей: Вам следует, во-первых, выказать известную либеральность по отношению ко всем отраслям искусства, ценить даже наиболее узкого художника и любителя искусств, если только он занимается своим делом без особых претензий; второе же, что я хочу Вам посоветовать,— это всячески противодействовать тем, кто исходит от ограниченных идей и с неизменным упорством стремится превратить одну, но особо предпочитаемую и покровительствуемую им часть искусства в искусство в целом. Давайте же составим для этой цели новый вид коллекции, в которой на этот раз будут не бронза и мрамор, не серебро и слоновая кость, а экспонаты, в которых художники и знатоки, но главным образом любители смогут без труда отыскать и себя.

Разумеется, я смогу послать Вам только легкий набросок, ибо результат всегда сконцентрирован, письмо же это и без того достаточно пространно. Мое введение порядочно разрослось, а посему Вам самим придется упорядочить окончание.

Наша маленькая академия, как это часто случается, лишь позднее обратила внимание на себя самое, и вот мы открыли, что в нашей семье имеются кандидаты почти для всех этих групп.

Существуют художники и любители, которых мы окрестили *подражателями*, и действительно, подражание, в собственном смысле этого слова, доведенное до высокого и значительного мастерства, является их единственной целью, их величайшей радостью. К таким подражателям принадлежали мой отец и зять, и любительство одного, так же как и искусство другого, почти полностью исчерпало все возможное в этой области. Подражание не успокаивается до тех пор, пока не заменит изображение изображаемым.

Но так как для этого необходима большая точность и чистота работы, то к ним приближается еще и другая категория, которую мы прозвали *кропателями*. У этих главным является не копирование, а работа. Лучшей им кажется та вещь, на которой нанесено наибольшее количество точек и штрихов. Тут Вам, вероятно, придет на память коллекция моего дяди. Художник такого типа стремится бесконечно заполнять пространство, как бы наглядно убеждая нас, что ма-

терия делима до бесконечности. Подобный талант весьма ценен, когда он передает в миниатюре облик какого-нибудь достойного и почтенного лица, тем самым позволяя нам видеть глазами то, что было столь драгоценным нашему сердцу, — со всеми его внешними качествами, среди и возле других драгоценностей.

Естественная история также многим обязана этим людям.

Когда мы говорили об этом классе любителей, я не мог не вспомнить о себе и не подумать, что я с моими прежними пристрастиями составлял полнейшую его противоположность. Художников, стремящихся малым количеством штрихов создать слишком много (тогда как те, другие, многочисленными штрихами и точками создают, может быть, слишком мало), мы окрестили *эскизниками*. Разумеется, здесь речь идет не о тех мастерах, которые сначала, для своей и чужой предварительной оценки, делают общий набросок произведения, ими впоследствии завершаемого. Ведь это только предварительный эскиз. Эскизниками же мы по праву называем тех, кто не стремится приспособить свой талант к чему-то большему, чем набросок, и следовательно, никогда не достигает конца искусства, художественной завершенности, совершенно так же, как кропатель частенько не умеет открыть существенного его начала — фантазии и остроумия.

Эскизник, напротив, обычно обладает чрезмерным воображением; он любит поэтические, фантастические объекты и всегда немножко пересаливает в выразительности.

Его вещам редко присущи дряблость и незначительность; эти недостатки гораздо чаще сочетаются с хорошим выполнением.

За тех, в ком преобладает мягкое, изящное, обаятельное, немедленно вступилась Каролина и торжественно запротестовала против того, чтобы этот класс заклеямили насмешливой кличкой. Юлия же, напротив, охотно отдает себя и своих друзей, поэтически вдохновенных *эскизников*, любителей и исполнителей, на волю судьбы и на суд как строгих, так и либеральных знатоков.

От *мякотелых* мы, естественно, перешли к гравюрам и офортам старых мастеров, так как эти произведения, невзирая на их строгость, неподвижность и жесткость, все еще продолжают радовать нас известной резкостью и определенностью *характера*.

Затем мы вспомнили о других разновидностях, которые, впрочем, уже вмещаются в вышеупомянутые; к ним относят-

ся: карикатуристы, выскивающие только отвратительное, физически или морально уродливое, импровизаторы, с великой ловкостью и быстротой на ходу набрасывающие свои картины, ученые художники, произведения которых непонятны без комментариев, ученые ценители, которые не могут не комментировать даже самые простые вещи, и все остальные, о которых я когда-нибудь выскажусь подробнее. На этот же раз я ограничусь пожеланием, чтобы конец моего письма, дав Вам повод улыбнуться над моей самонадеянностью, примирил Вас с его началом, где я дерзнул посмеяться над милыми слабостями моих дорогих друзей. Если моя дерзость не кажется Вам неприятной, воздайте мне тем же. Поругайте меня, покажите мне, как в зеркале, и мои чудачества. Этим Вы приумножите благодарность, но не приверженность

*Вашего вечно преданного.*

## ПИСЬМО ПЯТОЕ

Веселая непринужденность Вашего ответа является по-рукой, что мое письмо застало Вас в превосходнейшем настроении и не омрачило этого драгоценного дара небес. Для меня же Ваши листки явились приятным подарком в приятную минуту.

Если счастье чаще приходит в одиночку и только редко в компании, как это свойственно несчастью, то я на сей раз столкнулся с исключением из этого правила: более желанным и многозначимым Ваше письмо не могло для меня явиться, а Ваши примечания к моим причудливым классификациям не могли быстрее принести плодов, чем именно в этот момент, когда они, подобно уже прорастающему семени, упали на плодородную почву. Итак, разрешите мне пересказать Вам историю вчерашнего дня и известить Вас о новой взшедшей для меня звезде, с которой так счастливо сочеталось созвездие Вашего письма.

Вчера нам нанес визит человек, чье имя мне было неизвестно и о котором я был слышан как о хорошем знатоке. Я обрадовался его приезду и в общих чертах ознакомил его с моими сокровищами, предоставив ему самому выбирать и рассматривать. Вскоре я обнаружил глаз, весьма просвещенный в отношении произведений искусства и особенно их истории. Он узнавал мастеров так же, как и их уче-

ников, в сомнительных картинах он отлично умел обосновывать причины своего сомнения, и беседа с ним меня весьма порадовала.

Возможно, что, увлекшись, я стал бы живее возражать ему, если бы сознание необходимости выслушивать гостя не привело меня в более спокойное настроение с самого момента его приезда. Многие из наших суждений оказались тождественными, в некоторых же мне оставалось только дивиться его острому и изощренному глазу. Первое, что меня в нем поразило, это выраженная ненависть ко всем *маньеристам*. Мне было обидно за некоторые любимые мною картины, и я пожелал немедленно расследовать, из какого источника могло возникнуть подобное отвращение.

Гость мой пришел поздно, сумерки помешали нам продолжать осмотр, и я пригласил его к ужину, на котором должен был присутствовать и наш философ; мы очень сблизились с ним за последнее время. Как это произошло, я должен наскоро рассказать Вам.

По счастью, небо, считаясь со своеобразностями людей, заготовило средство, столь же часто нас связывающее, как и разделяющее. Мой философ был поражен прелестью Юлии, которую он оставил еще ребенком. Правильное же чутье подсказало ему необходимость занимать разговором одновременно и дядюшку и племянницу, а потому наша беседа теперь обычно вертится вокруг склонностей и страстей человека.

Еще до того, как собралась вся наша компания, я воспользовался случаем и взял маньеристов под свою защиту против нашего гостя. Я говорил о их прелестной задушевности, о счастливой изощренности руки, об их обаятельности, но тут же, стремясь оградить себя, добавил: все это говорится мною, чтобы оправдать известную терпимость, которую я по отношению к ним проявляю, в то же время вполне сознавая, что высшая красота, высший принцип и высшая цель искусства заключаются, несомненно, в чем-то совсем другом.

С улыбкой, которая мне не очень-то понравилась, так как она выражала исключительное довольство собой и некоторое сострадание ко мне, он возразил:

— Итак, вы придерживаетесь существующего положения, что конечной целью искусства является красота?

— Ничто более высокое мне не ведомо, — отвечал я.

— А можете вы сказать мне, что такое красота? — воскликнул он.

— Возможно, что и нет,— возразил я,— но я могу вам показать ее. Давайте-ка, покуда еще светло, взглянем на прекрасный гипсовый слепок с Аполлона и прекрасную мраморную голову Вакха, а там посмотрим, не согласимся ли мы оба, что они красивы.

— Прежде чем приступить к этому обследованию,— заметил он,— необходимо лучше разобраться в слове «красота» и в его происхождении. «Красота» (Schönheit) происходит от «видимости» (Schein) и, следовательно, не может быть высшей целью искусства; лишь абсолютно характерное заслуживает название красивого; без характера нет и красоты.

Задетый этой манерой выражаться, я возразил:

— Хотя я и не согласен с вами, но допустим, что красивое должно быть характерно, тогда отсюда следует, что в основе красоты лежит характерное, а отнюдь не то, что красота является синонимом характерного. Характер относится к красивому так же, как скелет к живому человеку. Никто не станет отрицать, что костяк лежит в основе всех высокоорганизованных существ, он служит фундаментом и определяет фигуру, но он еще не является ею и меньше всего определяет конечную завершенность линий, которую мы, считая подлинным смыслом и оболочкой органического целого, называем красотой.

— Я не стану пускаться в сравнения,— возразил гость,— но из ваших слов явствует, что красота является чем-то непостижимым или воздействием чего-то непостижимого. То, чего нельзя постичь, не существует; то, что нельзя объяснить словами, вздор.

Я. Можете ли вы объяснить словами впечатление, которое на вас производит красочное тело?

О н. Это опять-таки вопрос, обсуждать который я не берусь, но одно бесспорно: то, что является характером, всегда можно определить. Вы никогда не встретите красоту, лишенную характера, ибо в таком случае она оказалась бы пустой и незначительной. Все прекрасное в созданиях древних — только характерно, и только из этого свойства и возникает красота.

Но вот подошел наш философ и стал беседовать с племянницами; услышав, сколь оживленно мы разговариваем, он приблизился, а мой гость, воспламенившись присутствием нового слушателя, продолжал:

— В том-то и беда, что умные люди, люди со значительными заслугами, способствуют распространению этих неправильных положений, имеющих лишь налет правдивости; никто не вторит им охотнее, чем те, кто не знает и не понимает предмета; так, Лессинг навязал нам убеждение, будто древние создавали только красивое. Винкельман усыпил нас тихой величавостью, простотой и спокойствием, вместо того чтобы сказать, что искусство древних проявлялось в самых разнообразных формах: но эти господа застряли на Юпитере и Юноне, на гениях и грациях, старательно замалчивая необлагороженные тела и черепа варваров, всклоченные волосы, грязные бороды, тонкие кости, кожу, изборозженную морщинами старости, вздутые жилы и отвисшие груди.

— Побойтесь бога! — вскричал я. — Где же это вы видели самодовлеющие произведения той прекрасной поры искусства, в законченном виде изображающие столь отвратительные объекты? Разве это скорее не второстепенные, случайные произведения, произведения упадочного искусства, которое было вынуждено приспособливаться к внешним обстоятельствам?

О н. Я буду перечислять, а вы исследуйте и судите. Не станете же вы отрицать, что Лаокоон, Ниобея, Цирцея с ее пасынками не являются совершенными произведениями? Взгляните на Лаокоона, и вы увидите природу в возмущении и в отчаянии. Вы увидите последнюю боль удушья, судорожное напряжение, неистовые корчи, действие жгучего яда, бурное смятение, застывший порыв к бегству, удушающее объятие и беспомощную смерть.

Философ наблюдал меня с видимым удивлением, я же заметил:

— Да тут от одного описания содрогаешься и цепенеешь. Если и вправду так обстоит дело с группой Лаокоона, то во что ж превратится обаяние, которое мы хотим найти даже в ней, как, впрочем, и во всяком подлинном произведении искусства! Но я не хочу в это вмешиваться, разберитесь в этом с авторами «Пропилеев», которые придерживаются совершенно обратного мнения.

— Это успеется, — возразил мой гость, — за меня стоит весь древний мир, ибо где ужас и смерть неистовствуют страшнее, чем в изображениях Ниобеи?

Его утверждение испугало меня, ибо еще недавно я рассматривал эти изображения, правда, в альбоме гравюр, который я немедленно принес и раскрыл. Я не вижу в этих



статуях ни малейшего следа неистового ужаса смерти, скорее здесь замечается полнейшая субординация трагического положения высшим идеям: достоинству, величию, красоте, сдержанному поведению. Повсюду я усматриваю здесь высокую цель искусства — придать изящество и обаяние человеческому телу. Характер проявляется разве что в наиболее общих линиях, на которых как на некоем духовном костяке, зиждется произведение.

О н. Давайте перейдем к барельефам, которые находятся в конце книги.

Мы раскрыли ее на этих страницах.

Я. Откровенно говоря, я и здесь не вижу ни малейшего следа всех этих страхов. Ну где здесь неистовствуют ужас и смерть? Я вижу только фигуры, движения которых так удачно согласованы друг с другом, фигуры, столь искусно в отношении друг друга поставленные или расположенные, что хотя они и напоминают мне о печальной участи человека, но в то же время создают приятнейшее впечатление. Все характерное здесь умеренно, всякое насилие природы как бы снято. Итак, я хотел бы сказать: в основе лежит характерное, на нем покоится простота и достоинство, высшая же цель искусства — это красота, а завершающее ее действие — обаяние.

Обаяние, которое, разумеется, не может быть непосредственно связано с характерным, особенно бросается в глаза на примере этого саркофага. Не расположены ли здесь мертвые сыновья и дочери Ниобеи в качестве украшений? И не высшая ли это роскошь искусства: использовать как украшение уже не цветы или плоды, но человеческие трупы, величайшее горе, которое может поразить отца или мать, видеть похищенной смертью всю свою цветущую семью? Да, недаром этот прекрасный гений, который здесь, у гроба, стоит с опущенным факелом, был поблизости от изображающего, творящего художника и в его земное величье вдохнул небесное обаяние.

Мой гость с улыбкой взглянул на меня и пожал плечами.

— К сожалению, — сказал он, когда я кончил, — я вижу, что мы не сможем прийти к согласию. Как жаль, что человек ваших знаний и ума не хочет признать, что все это лишь пустые слова и что красота и идеал разумному человеку должны казаться сном, который он, конечно, не перенесет в действительность, а скорей сочтет чем-то ей противоречащим.

Мой философ, к началу разговора прислушивавшийся спокойно и безразлично, во время последней его части стал, как мне казалось, испытывать некоторое волнение: он двинул стулом, пошевелил раза два губами и, как только наступила пауза, начал говорить.

Но то, что он высказал, пусть он Вам расскажет сам. Сегодня он у нас уже с утра, ибо его участие во вчерашнем разговоре, по-видимому, привело в движение весы наших былых разногласий, и в саду дружбы показались первые побеги.

Сегодня утром отправляется еще одна почта, с которой я и отсылаю эти листки. Просидев над ними, я уже упустил одного пациента, за что, впрочем, смею надеяться, меня простит Аполлон, одинаково покровительствующий как врачам, так и художникам.

Сегодня днем мы вправе ожидать еще немало оригинальных сцен. Наш поборник характерного заявится снова, да к тому же ко мне напросилось еще с полдюжины незнакомцев: погода очаровательна, и все приходит в движение.

Мы — Юлия, философ и я — заключили союз против этой компании, ни одна из ее особенностей не должна остаться нами незамеченной.

А теперь выслушайте еще окончание нашего вчерашнего диспута и примите горячий привет от

*Вашего на этот раз, правда, торопливого,  
но всегда преданного друга и слуги.*

## ПИСЬМО ШЕСТОЕ

Наш достойный друг попросил меня сесть за его письменный стол, и я одинаково благодарен ему как за это доверие, так и за то, что он дает мне повод побеседовать с Вами. Он называет меня философом, но знай он, как я хочу еще учиться, как еще жажду образования, он назвал бы меня школяром. Ведь, к сожалению, когда человеку часто кажется, что он уже чего-то достиг, он имеет слишком уверенный вид.

Надеюсь, Вы мне простите, что я вчера вечером живо вмешался в разговор об изобразительных искусствах, хотя мне и недостает наглядного представления о них, и все, что я в этой области знаю, ограничивается некоторыми литературными сведениями; ибо из моей реляции Вы усмотрите,

что я позволил себе говорить только о всеобщем и свое право участвовать в беседе основал лишь на некоторых своих познаниях в области античной поэзии.

Не буду отрицать, что тон, который гость принял в разговоре с моим другом, меня возмутил. Я еще молод и, может быть, иногда возмущаюсь излишне, а потому тем менее заслуживаю титул философа. Слова противника задевали за живое и меня, ибо если знаток и любитель искусства не может отказаться от понятия красоты, то философ тем более не должен допускать, чтобы идеал причислялся к пустым порождениям рассудка.

Что же касается общей нити и содержания нашей беседы, то, насколько мне помнится, она протекала следующим образом.

**Я.** Разрешите и мне вставить словечко!

**Г о с т ь** (*не без оттенка презрительности*). Весьма охотно, но, если только возможно, — не о призраках.

**Я.** Я могу сказать кое-что о поэзии древних, в искусствах я недостаточно сведущ.

**Г о с т ь.** Очень сожалею! Тогда нам трудно будет стовориться.

**Я.** И все же все изящные искусства находятся в близком родстве между собой, и поклонникам различных искусств следовало бы понимать друг друга.

**Д я д ю ш к а.** Давайте послушаем!

**Я.** Древние трагические поэты поступали с материалом, который они обрабатывали, совершенно так же, как художники и скульпторы, если, конечно, эти гравюры, изображающие семейство Ниобеи, не окончательно отклоняются от оригинала.

**Г о с т ь.** Они, конечно, спосны и дают хотя и несовершенное, но довольно верное понятие об оригиналах.

**Я.** Ну что ж, тогда мы можем взять их за основу.

**Д я д ю ш к а.** Что вы хотите сказать о поведении древних трагиков?

**Я.** Они весьма часто, особенно в раннюю пору, выбирали невыносимые сюжеты, ужасающие события.

**Г о с т ь.** Вы находите невыносимыми древние сказания?

**Я.** Разумеется! Приблизительно в той же мере, как и ваше описание Лаокоона.

**Г о с т ь.** Вы, стало быть, находите его отвратительным?

**Я.** Простите меня! Разумеется, не ваше описание, а описываемое.

**Г о с т ь.** Следовательно, произведение искусства?

**Я.** Ни в коем случае. Но то, что вы в нем усмотрели, сказание, рассказ, оств, то есть то, что вы называете характерным, ибо если Лаокоон предстал бы перед нашим взором таким, как вы его описали, он бы заслуживал, чтоб его в тот же миг разнесли на куски.

**Г о с т ь.** Вы сильно выражаетесь.

**Я.** Это дозволено обеим сторонам.

**Д я д ю ш к а.** Ну, а теперь перейдем к древним трагикам.

**Г о с т ь.** К невыносимым объектам.

**Я.** Совершенно верно! Но и к их обработке, делающей все переносимым, прекрасным и обаятельным.

**Г о с т ь.** Это, по-видимому, достигается простотой и величием?

**Я.** Вероятно.

**Г о с т ь.** Смягчающим принципом красоты?

**Я.** Наверно, так.

**Г о с т ь.** Следовательно, трагедии не были страшны?

**Я.** Не слишком, поскольку мне известно и если уметь внимать самому поэту. Разумеется, когда в поэзии видят только содержание, положенное в основу поэтического творчества, когда о произведениях искусства говорят как о действительных событиях, тогда, пожалуй, и Софокловы трагедии покажутся отталкивающими и отвратительными.

**Г о с т ь.** Я не берусь судить о поэзии.

**Я.** А я об изобразительных искусствах.

**Г о с т ь.** Да, пожалуй, самое лучшее, если каждый останется при своей области.

**Я.** И все же существует связующая точка, в которой объединяются воздействия всех искусств, как словесных, так и изобразительных, и из которой вытекают все их законы.

**Г о с т ь.** И эта точка?..

**Я.** Человеческая душа.

**Г о с т ь.** Да, да, да, это в обычае новейших господ философов — все пересаживать на свою почву. Что ж, так, пожалуй, и проще: подгонять мир к известной идее куда удобнее, чем подчинять свои представления смыслу вещей.

**Я.** Здесь речь идет не о метафизическом споре.

**Г о с т ь.** От которого я бы попросил меня уволить.

**Я.** Я допускаю, что природу можно мыслить независимо от человека, искусство же вынуждено с ним считаться, ибо оно существует благодаря человеку и для человека.

**Г о с т ь.** К чему это клонится?

**Я.** Ведь и вы, признав характерное целью искусства, приглашаете в судьи рассудок, способный это характерное опознать.

**Г о с т ь.** Безусловно. То, чего не постигает мой разум, для меня не существует.

**Я.** Но человек ведь не только мыслящее, но одновременно и чувствующее существо. Он нечто целостное, единство различных сил, тесно связанных между собой. К этому-то целому и должно взывать произведение искусства, оно должно соответствовать этому разнообразному единству, этому слитному разнообразию.

**Г о с т ь.** Не заводите меня в лабиринт, ибо кто поможет нам оттуда выбраться?

**Я.** Тогда самое лучшее прекратить разговор и каждому остаться на своей позиции.

**Г о с т ь.** Я, во всяком случае, своей не покину.

**Я.** Может быть, мне удастся быстро найти средство, чтобы один из нас сумел если не посещать другого на его позиции, то, по крайней мере, за ним наблюдать.

**Г о с т ь.** Назовите это средство.

**Я.** Представим себе на минуту искусство в его возникновении.

**Г о с т ь.** Хорошо.

**Я.** Проследим путь произведения искусства к совершенству.

**Г о с т ь.** Я могу за вами следовать только по пути опыта. Крутые дорожки спекулятивного мышления — не для меня.

**Я.** Вы разрешите мне начать с самого начала?

**Г о с т ь.** Прошу!

**Я.** Человек чувствует влечение к какому-нибудь предмету, будь это даже только живое существо.

**Г о с т ь.** Например, к этой смиренной комнатной собачке.

**Ю л и я.** Поди сюда, Белло, тебе выпала немалая честь служить примером в подобном споре.

**Я.** Право же, собачка достаточно мила! И, почувстуй человек, которого мы здесь имеем в виду, страсть к подражанию, он бы, несомненно, попытался каким-нибудь способом изобразить это создание. Допустим даже, что подражание ему вполне удалось, но и тогда мы мало от этого выиграем, ибо в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного.

Гость. Я не хочу перебивать вас и жду, что из этого получится.

Я. Представьте себе, что человек, которого мы за его талант будем в дальнейшем называть художником, на этом не успокоится, что его склонность покажется ему слишком узкой, слишком ограниченной, что он пустится на поиски других индивидуумов, других вариаций, видов, пород, так что в конце концов перед ним очутится уже не существо, а понятие о существе, и его-то он и изобразит средствами своего искусства.

Гость. Bravo! Это будет человек в моем вкусе! И произведение искусства у него, несомненно, получится характерным.

Я. Безусловно.

Гость. На этом я бы успокоился и ничего больше не стал бы требовать.

Я. А мы подыдемся выше.

Гость. Я отстану.

Дядюшка. Я же для пробы пойду с вами.

Я. Благодаря этой операции, несомненно, возникает канон — образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу.

Гость. А как вы хотите удовлетворить чудаческим требованиям этой милой души?

Я. Здесь нет никакого чудачества, просто душа не позволяет посягать на свои справедливые запросы. Старое сказание повествует о том, как однажды элохимы сговаривались между собой: «Давайте сделаем человека по нашему образу и подобию». А следовательно, и человек может с полным правом сказать: «Давайте сделаем богов по нашему образу и подобию».

Гость. Ну, здесь мы попадаем в весьма темную сферу!

Я. Существует только один свет, чтобы осветить ее.

Гость. И это?

Я. Разум.

Гость. Трудно решить, свет ли это или блуждающий огонек.

Я. Не будем его называть по имени, а лучше спросим себя, какие требования дух предъявляет к произведению искусства. Здесь не только должна быть удовлетворена известная ограниченная склонность и любознательность, не только упорядочены и успокоены знания, которыми мы обладаем, здесь жаждет пробуждения то высшее, что в нас заложено,

мы хотим почитать и сами чувствовать себя достойными почитания.

Г о с т ь. Я перестаю понимать вас.

Д я д ю ш к а. А я, кажется, могу в известной степени следовать за его мыслью, и мне хочется на примере показать вам, как далеко я пойду за нею. Предположим, что тот художник отлил из бронзы орла, который прекрасно выражает все признаки своей породы, но вот он пожелал посадить его на Юпитеров скипетр. Думаете ли вы, что его орел вполне подойдет туда?

Г о с т ь. Это зависит от многого!

Д я д ю ш к а. А я скажу — нет! Художнику пришлось бы придать ему еще кое-что.

Г о с т ь. А что же именно?

Д я д ю ш к а. Это, конечно, трудно определить.

Г о с т ь. Не сомневаюсь.

Я. Но, вероятно, это можно истолковать приблизительно.

Г о с т ь. Дальше!

Я. Он должен был бы сообщить орлу то, что он сообщил Юпитеру, чтобы сделать его богом.

Г о с т ь. Что же это такое?

Я. То божественное начало, которое, конечно, осталось бы нам неизвестным, если бы человек сам не почувствовал и не воссоздал его.

Г о с т ь. Я остаюсь на земле, а вам предоставляю забираться в облака. Я отлично вижу, что вы хотите указать на высокий стиль греческого искусства, который я, однако, ценю лишь постольку, поскольку он выражает характер.

Я. Для нас он означает нечто большее: он удовлетворяет высокое требование духа, но, впрочем, все же не наивысшее.

Г о с т ь. Вас, видно, нелегко удовлетворить.

Я. Кто хочет многого достигнуть, должен ставить высокие требования. Разрешите мне быть кратким. Человеческий дух преуспевает, когда он поклоняется, когда он почитает, когда он возвышает объект и сам возвышается им, но он не может долго пребывать в этом состоянии: родовое понятие оставило его холодным, идеальное же возвысило над самим собой; но вот он пожелал возвратиться к себе: он хочет снова насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не вы-

полнила сего задания? Она, и только она, сообщает тепло и жизнь познанию, смягчает значительное и высокое, излив на него небесное очарование, и тем самым вновь приближает его к нам. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума, которое мы можем любовно обнять и приблизить к себе.

Г о с т ь. Вы кончили?

Я. На сей раз — да! Этот малый круг замкнулся, мы снова там, откуда вышли; душа предъявила свои требования, душа удовлетворена, и мне нечего больше добавить.

Дядюшку спешно вызвали к больному.

Г о с т ь. Это манера господ философов в споре укрываться, как за эгидой, за мудренными словами.

Я. Смею вас заверить, что на этот раз я говорил не как философ; все сказанное вытекает из опыта.

Г о с т ь. Вы называете опытом то, в чем другой не в состоянии разобраться?

Я. Для всякого опыта требуется орган восприятия.

Г о с т ь. Какой-нибудь особенный?

Я. Нет, не особенный, но обладающий известным свойством.

Г о с т ь. А это свойство?

Я. Он должен уметь производить.

Г о с т ь. Что производить?

Я. Опыт! Нет опыта, который не был бы произведен, создан, сделан.

Г о с т ь. Что-то мудрено!

Я. И прежде всего это относится к художнику.

Г о с т ь. Вот когда можно было бы позавидовать портретисту! Какой наплыв клиентов оказался бы у него, если бы он мог писать портреты, не утруждая людей позированием!

Я. Этот довод меня устраивает! Более того, я убежден, что портрет ничего не стоит, если художник не «создает» его в буквальном смысле слова.

Г о с т ь (*вскакивая*). Это уже слишком! Я думаю, что вы надо мной смеетесь и что все это только шутка. Я был бы искренне рад, если бы загадка разрешилась подобным образом. Как охотно протянул бы я руку такому честному человеку, как вы!



Я. К сожалению, это вполне серьезно, и я не могу ни говорить, ни чувствовать иначе.

Г о с т ь. Ну-с! я полагал, что мы, по крайней мере, на прощанье пожмем друг другу руки, тем более что удалился наш хозяин, который мог бы занять место председателя на этом оживленном диспуте. Всего хорошего, мадемуазель, всего хорошего, милостивый государь. Я завтра пришлю узнать, когда мне можно будет снова прийти.

Он выбежал из комнаты, так что Юлия едва успела послать за ним служанку с фонарем.

Я остался один с этим очаровательным ребенком. Каролина удалась еще раньше (кажется, вскоре после того, как мой противник объявил пошлой чистую красоту, лищенную характера).

— Вы были слишком суровы, мой друг,— сказала мне Юлия после небольшой паузы.— Хотя мне и кажется, что он не совсем прав, но все же я не могу безусловно стать и на вашу сторону. Ведь вы, только чтобы подразнить его, стали утверждать, что портретист должен в буквальном смысле слова «создавать» портрет!

— Дорогая Юлия,— воскликнул я,— как бы мне хотелось объяснить это вам! Может быть, со временем мне это и удастся. Но вам, чей дух свободно движется во всех сферах, вам, умеющей не только ценить художника, но в известной мере и предвосхищать его, живо представляя себе то, что даже не находится перед вашими глазами, вам следовало бы поддерживать разговор хотя бы в том месте, где речь зашла о творчестве, о созидании.

Ю л и я. Я вижу, вы хотите подкупить меня? Ну что же, вам это удастся, ибо я охотно слушаю вас.

Я. Будемте достойно думать о человеке, не смущаясь, если то, что мы о нем говорим, и звучит несколько странно. Ведь каждый согласен, что поэтом нужно родиться, каждый приписывает гению творческую силу — и никому это не кажется парадоксом! Мы этого не отрицаем, восторгаясь порождениями его фантазии! Но, право же, бездеятельный, ничтожный человек никогда не заметит доброго, благородного, прекрасного ни в себе, ни в других. Да и как бы он мог это сделать, раз источник всего заложен в нас самих? Спросите свое собственное сердце! Разве образ действия не был в него заложен одновременно с действием? Разве не способность на доброе деяние радуется свершенному доброму делу? Кто может живо чувствовать и не желать воссоздать то, что он

почувствовал? И что, собственно, можем мы воссоздать, не создавая? Конечно, не раз навсегда, не для того, чтобы оно только существовало, а для того, чтобы оно воздействовало, постоянно росло, заново возникало и создало новое. Ведь в этом и заключается божественная сила любви, которую не перестают воспевать и славословить за то, что она ежеминутно воссоздает дивные свойства возлюбленной, развивает их в малом, обнимает в целом, не отдыхает днем, не передается сну по ночам, восхищается своим творением, дивится своей созидательной силе, открывает в знакомом новое и, отдаваясь этим сладостным занятиям, ежеминутно рождается вновь! Да, образ любимой не может состариться, ибо каждый миг — час его рождения.

Я сильно согрешил сегодня и поступил против своего правила, пустившись в рассуждения о материях, недостаточно основательно мною изученных, а сейчас едва не совершил еще большего греха. Молчание пристало человеку, который не чувствует себя совершенным, молчание подобает и любящему, который не смеет надеяться на счастье. Разрешите мне удалиться, иначе я окажусь вдвойне достойным порицания.

Я схватил руку Юлии, я был очень взволнован, она дружественно удержала ее в своей. Я осмеливаюсь утверждать это. Дай бог, чтобы я не ошибся!

Но продолжаю рассказ. Дядюшка возвратился. Он был достаточно мил, чтобы похвалить во мне то, что я в себе порицаю, и казался довольным, что мои взгляды на искусство совпали с его воззрениями. Он пообещал в ближайшее же время познакомить меня с тем, что мне так необходимо. Юлия также в шутку согласилась взять меня в ученики, если я стану разговорчивее и сообщительнее. И я уже ясно чувствую, что она сумеет из меня сделать все, что ей захочется.

Вернулась служанка, освещавшая дорогу гостю. Она была очень довольна его щедрыми чаевыми; но еще больше восхваляла она его обходительность: он отпустил ее с приветливыми словами, да к тому же назвал красоткой.

Я был не в настроении щадить его и воскликнул:

— О да! Тот, кто отрицает идеал, легко может пошлое принять за прекрасное.

Юлия шутливо напомнила мне, что справедливость и терпимость также являются идеалом, к которому следует стремиться человеку.

Стало уже поздно. Дядюшка попросил меня об услуге, которая одновременно послужит на пользу и мне: он дал мне копию того письма, в котором попытался охарактеризовать Вам, милостивые государи, различные виды любительства. Дал он мне также и Ваш ответ, потребовав, чтобы я быстро проштудировал то и другое и потом зашел к ним в час, когда заранее оповестившие о своем прибытии посетители начнут рассматривать его кабинет, и на месте установил, не обнаружатся ли еще какие-нибудь категории. Остаток ночи я провел за этим занятием и на скорую руку набросал схему, которая если и не основательно проработана, то, по крайней мере, достаточно весела, для меня же ценна еще и тем, что сегодня дала повод Юлии от души посмеяться.

Желаю Вам всего наилучшего! Я вижу, что это письмо уйдет вместе с дядюшкиным, которое еще лежит здесь на столе. Я успел только мельком пробежать написанное. Насколько лучше можно было бы изложить все это, насколько лучше определить! Если бы я поддался своему чувству, это письмо отправилось бы не на почту, а в огонь. Впрочем, если бы люди делились только до конца продуманным, как скучны были бы наши беседы. Но да будет благословенен наш гость за то, что он расшевелил во мне страсти, взбудоражил меня и, таким образом, дал мне повод вступить в беседу с Вами и завязать новые, прекрасные отношения.

## ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

Опять листок, исписанный рукою Юлии! Вы снова видите почерк, о котором Вы, как физиономисты, однажды заметили, что он указывает на дух, легко схватывающий, общительный, скользящий по поверхности вещей и удачно их запечатлевающий. По правде говоря, все эти качества мне сегодня необходимы, раз уж я должна выполнить это, в буквальном смысле слова, навязанное мне обязательство, хотя я не чувствую себя ни предназначенной, ни способной к его выполнению. Но милостивые государи этого пожелали, и я приступаю к делу.

Прежде всего мне нужно поведать Вам историю вчерашнего дня, описать лица, которые вчера посетили наш кабинет, и, наконец, рассказать о тех уютных полочках, на которые в будущем попадут все художники и любители, увлекающиеся только частностями искусства, а не искусством в целом.

За первую часть моего задания, поскольку она носит исторический характер, я, пожалуй, возьмусь, до остального же сегодня все равно не дойдет, ну, а завтра я, быть может, сумею уклониться.

Для того чтобы Вы знали, почему я сегодня собираюсь занимать Вас всем этим, я вкратце расскажу о том, что вчера вечером произошло у нас при прощании с гостем.

Мы долго сидели все вместе — имеется в виду дядюшка, молодой друг, который не желает больше фигурировать под именем философа, и обе сестры. Мы говорили о событиях дня и заносили себя, как и всех наших знакомых, в различные рубрики. Когда мы уже собрались расходиться, дядюшка завел вдруг такую речь:

— Кто же известит наших друзей, которых мы сегодня так часто вспоминали, о происшествиях сегодняшнего дня и об успехах, сделанных нами в суждениях о самих себе и о других? А сообщить им об этом необходимо: они нам ответят, и таким образом наш снежный ком будет катиться все дальше и все увеличиваться в размере.

Я на это заметила:

— Самое лучшее, если бы наш дядюшка взялся рассказать историю дня, а наш друг попытался бы кратко описать новую теорию и ее применение.

— Как раз потому, что вы употребили слово «теория», — возразил наш друг, — я вынужден в ужасе отступить и отказаться, хотя всегда рад угождать вам. Я не знаю, что меня толкает в эти дни от одной ошибки к другой. Не успел я прервать молчание и посудачить об изобразительном искусстве, которое мне надо сначала изучить, как я уже даю себя уговорить высказывать какие-то смахивающие на теорию суждения о предмете, в котором едва разбираюсь. Оставьте мне хотя бы сладостное чувство, что я возымел эту слабость из симпатии к моим дорогим друзьям, и сберегите меня от стыда предстать во всем своем несовершенстве перед чужими, которым неприятно показываться в столь отрицательном свете.

Дядюшка на это тотчас же возразил:

— Что касается меня, то раньше чем дней через восемь я не буду в состоянии и подумать о письме, мои здешние и загородные пациенты поглотят все мое внимание; я должен делать визиты, консультировать, ехать за город. Сговоритесь как-нибудь между собою, милые дети! Я думаю, что Юлии следовало бы без дальнейших промедлений взяться за перо,

начать с исторической части и кончить спекулятивной. Она всегда хорошо припоминает происходившее, а из ее шуток я вижу, что она подчас опережает нас и в теории. Стало быть, все зависит только от ее охоты, а таковая обычно у нее имеется.

Как обо мне говорили, так я и должна о себе писать. Я защищалась по мере сил, но все же в конце концов принуждена была сдаться и не стану отрицать, что, в сущности, больше всего меня убедили несколько добрых, дружеских слов молодого человека, который имеет надо мной какую-то непонятную власть.

Итак, мои мысли теперь устремлены к Вам, милостивые государи, к Вам спешит и мое перо. Когда я пишу, мне начинает казаться, что я мало-помалу оставляю за собой разделяющий нас путь. И вот я — у Вас; так окажите же мне и моему рассказу любезный прием.

Вчера мы едва успели отобедать, как доложили о посетителях: это был некий гувернер со своим воспитанником. Коварно настроенные и жадные к добыче сегодняшнего дня, мы все тотчас же поспешили в кабинет. Молодой господин оказался красивым, тихим юношей, у гувернера же были не слишком изящные, но вполне приличные манеры. После обычного вступления он окинул взором картины и попросил разрешения письменно отметить лучшие из них. В каждой комнате дядюшка великодушно показывал им лучшие вещи, а посетитель заносил в свою книжку имя художника и название объекта. При этом он осведомлялся, сколько могла стоить каждая такая вещь, сколько она стоит теперь, разумеется наличными, на что ему, естественно, не всегда можно было ответить. Молодой господин был скорее задумчив, чем внимателен, и дольше всего простаивал перед пустынными ландшафтами, скалистыми местностями и водопадами.

Тут подоспел и вчерашний гость, которого я впредь буду называть *характеристом*. Он казался веселым и хорошо настроенным, шутил с дядюшкой и нашим другом над вчерашним спором и клялся, что сумеет обратить их в свою веру. Дядюшка словоохотливо отвечал ему и направился с ним к одной интересной картине, друг же наш казался мрачным и угрюмым, за что я его и выбрала. Он сознался, что веселость противника на мгновение расстроила его, и обещал приободриться.

Не успел дядюшка вступить в оживленную беседу со своим гостем, как вошла дама с двумя спутниками. Мы, де-

вушки, в ожидании этого визита принарядились и теперь поспешили ей навстречу. Она была любезна и разговорчива; известная серьезность, подобавшая ее положению и возрасту, нас не отпугивала. На голову ниже, чем мы с сестрой, она, казалось, все же смотрела на нас сверху вниз, радуясь превосходству своего ума и знаний.

Мы спросили, что она хотела бы осмотреть.

Она заверила нас, что предпочитает осматривать галерею или кабинет в одиночестве, — так, мол, удобнее предаваться чувствам. Мы ее предоставили ее чувствам и следовали за ней на приличном расстоянии.

Услышав, как она, обращаясь к одному из своих спутников, распространялась насчет нидерландских картин и их неблагородных сюжетов, я подумала, что хорошо исполню свой долг, поставив на возвышение ящичек, в котором находится чудесная лежащая Венера. Мастер, создавший ее, неизвестен, зато известно, что она прекрасна. Я раскрыла двери и попросила их взглянуть на Венеру в правильном освещении. Но какую же я потерпела неудачу! Едва взглянув на картину, она потупила глаза и тотчас же с неодобрением перевела их на меня.

— Я не ожидала, — воскликнула она, — что скромная молодая девушка так спокойно поставит передо мной подобную вещь!

— Почему же? — осведомилась я.

— И вы еще спрашиваете? — воскликнула она.

Я взяла себя в руки и с притворной наивностью заметила:

— Право, милостивая государыня, я не понимаю, почему мне не следует показывать вам эту картину. Напротив, я думала изъявить вам свое почтение, показав это сокровище нашей коллекции, которое обычно выкладывают напоследок.

Дама. Значит, эта нагота не оскорбляет вас?

Юлия. Не понимаю, как могло бы оскорбить меня прекраснейшее из того, что открывается нашему взору, а кроме того, эту вещь я вижу с детства.

Дама. Не могу похвалить воспитателей, которые не скрывали от ваших взглядов подобных вещей.

Юлия. Простите меня! Но ведь это невозможно. Меня учили естественной истории, мне показывали птиц в их оперенье, зверей в их шкурах, не забывали даже о рыбьей чешуе — и для меня должны были делать тайну из человеческого тела, на которое все указывает, намекает, к которому

все стремится? Да разве это возможно? Ведь если бы всех людей скрыли от меня под монашеским одеянием, мой ум не передохнул бы и не успокоился, пока сам не додумался бы до человеческого тела. И разве я сама не девушка? Как можно скрывать человека от человека? Да к тому же не хорошая ли это школа скромности, когда нас, считающих себя довольно красивыми, поучают истинно прекрасному?

Дама. Смирение, в сущности идет изнутри, мадемуазель, и настоящая скромность не нуждается в наставлениях извне. Мне кажется, что к числу женских добродетелей относится также и умение укрощать свое любопытство, сдерживать нездоровую пытливость или, по крайней мере, не направлять ее на вещи, опасные в стольких отношениях.

Юлия. Очень может быть, милостивая государыня, что существуют люди, способные к столь отрицательной добродетели. Что касается моего воспитания, то за него вам следует порицать моего уважаемого дядю! Когда я уже была в состоянии размышлять над собой, он частенько говорил мне: «Привыкай к свободному взгляду на природу! Она всегда будет пробуждать в тебе серьезные суждения, а красота искусства освятит чувства, которые отсюда возникнут».

Дама повернулась ко мне спиной и заговорила по-английски со своим молчаливым спутником. Мне показалось, что она не очень довольна моим свободомыслием. Затем она снова обернулась, и так как она стояла неподалеку от одного «Благовещения», то я и подвела ее к нему. Она стала внимательно рассматривать картину и немало восхищалась крыльями ангела и их «исключительно натуральным» изображением.

Простояв довольно долго около нее, она наконец заспешила к «Ессе homo»<sup>1</sup>, около которого и остановилась в восхищении. Но так как смотреть на эту страдальческую мину не доставляет мне никакого удовольствия, то я постаралась подсунуть на мое место Каролину; я кивнула ей, и она покинула молодого барона, с которым стояла у окна и который как раз в эту минуту опускал в карман листок бумаги.

На мой вопрос, чем занимал ее молодой человек, она ответила:

— Он читал мне стихи к своей возлюбленной и песни,

---

<sup>1</sup> «Се человек» (лат.).

которые он посылал ей издалека, во время своих путешествий. Стихи довольно приятные,— сказала Каролина,— попроси его тебе их показать.

У меня не нашлось повода завязать с ним разговор, ибо он как раз подошел к даме и представился ей в качестве дальнего родственника. Она, само собой разумеется, немедленно повернулась спиной к господину нашему Иисусу Христу, чтобы приветствовать господина кузена; искусство было на время забыто, и начался оживленный светско-семейный разговор.

Между тем наш молодой философический друг присоединился к одному из спутников дамы, в котором обнаружил художника, и обошел с ним целый ряд картин в надежде чему-нибудь поучиться, как он потом уверял меня. Однако его желание осталось неудовлетворенным, хотя посетитель и обладал, по-видимому, неплохими знаниями.

Его разговор все время сводился к какой-нибудь заслуживающей порицания частности. Здесь неправилен рисунок, там не удалась перспектива, тут не хватает оттенков и краски выбраны неправильно, это плечо плохо пригнано к туловищу, здесь орел излишне бел, а огонь чересчур красен, там фигура взята в неправильном ракурсе — и какие только еще замечания не мешали нам наслаждаться картинами!

Чтобы освободить моего друга, который, как я могла заметить, не очень-то многому научался, я подозвала гувернера и сказала ему: «Вы отметили лучшие картины и их ценность, вот перед вами знаток, он может ознакомить вас еще и с их недостатками, которые вам, вероятно, так же интересно отметить». Не успела я выпутать из затруднительного положения моего друга, как мы угодили в еще худшую историю. Другой спутник дамы, ученый, который до сих пор серьезно и одиноко прогуливался по комнатам, разглядывая картины в лорнетку, приблизился и, вступив с нами в разговор, стал выражать сожаление, что только на очень немногих картинах соблюдена точность в costume. «Особенно,— заметил он,— удручают меня анахронизмы, ибо как можно спокойно отнестись к тому, что святой Иосиф читает переплетенную книгу, Адам роет землю лопатой, а святые Иероним, Франциск и Катерина изображены рядом с младенцем Иисусом? Подобные ошибки встречаются так часто, что становится невозможным с удовольствием осматривать картинную галерею».



Дядюшка из вежливости разговаривал время от времени и с дамой, и с остальными гостями, но лучше всего он, видимо, спелся с характеристом. Этот последний вспомнил, что уже встречался с дамой в каком-то кабинете. Потом все начали ходить взад и вперед, говорить о посторонних вещах, быстро пробежали по разнообразным экспонатам отдельных комнат, так что под конец, находясь среди произведений искусства, мы чувствовали себя отдалившимися от него на сотни миль.

В конце концов наибольшее внимание привлек к себе наш старый служитель. Его можно было бы назвать помощником хранителя нашей коллекции. Он показывает ее посетителям, когда дядюшка занят или когда наверняка известно, что люди пришли из одного любопытства. Старик придумал разные шутки насчет картин, которые и повторяет при каждом осмотре. Он умеет вызывать изумление посетителей высокими ценами картин, демонстрирует загадочные изображения, показывает различные удивительные реликвии и особенно забавляет их всевозможными штуками автоматов.

На этот раз он водил слуг нашей знатной гостьи и еще нескольких лиц одинакового с ними звания и по-своему занимал их лучше, чем это удавалось нам в отношении наших гостей.

Под конец он заставил искусственного барабанщика, которого дядюшка уже давно изгнал в кладовую, проиграть коротенький марш; благородное общество также сгруппировалось вокруг него, и эта безвкусица привела всех в хорошее настроение. Подошла ночь, третью часть коллекции они так и не успели осмотреть. Путешественники не имели возможности задержаться еще на день, все заторопились в гостиницу, и мы остались одни.

Тут начался обмен впечатлениями и довольно злыми замечаниями, и если наши гости не всегда ласково обходились с картинами, то и мы, не стану отрицать, далеко не ласково отзывались о посетителях.

Каролине в особенности не давало покоя то, что она не сумела отвлечь внимания молодого человека от его далекой возлюбленной и привлечь к себе. Я стала утверждать, что для девушки ничего не может быть ужаснее, чем слушать стихи, воспевающие другую. Она же упорствовала в противном и утверждала, что нашла их прекрасными, более того, назидательными, что у нее у самой есть отсутствующий возлюбленный и она может только желать, чтобы он вел себя по

отношению к другим девушкам так же, как этот молодой человек.

Во время холодного ужина, выпив и за Ваше здоровье, мы потребовали, чтобы наш юный друг изложил свои наблюдения над художниками и любителями, что он и сделал после некоторого колебания. Пересказать их Вам я сегодня не в состоянии. Мои пальцы устали и силы выдохлись. Кроме того, я хочу попробовать отделаться от этой работы. Рассказ об особенностях наших визитеров мог бы продолжаться, но мне кажется опасным глубже вникать в это, а потому разрешите мне сегодня потихоньку ускользнуть от Вас.

### ПИСЬМО ВОСЬМОЕ

Опять почерк Юлии! Но сегодня я пишу Вам по доброй воле, в известной мере даже из духа противоречия. Вчера, после того как я решительно отказалась взять на себя завершение работы и отчитаться перед Вами во всем дальнейшем, было постановлено устроить торжественное заседание академии и обсудить на нем вопрос о том, что, собственно, следует сообщить Вам. Сейчас мужчины ушли работать, а я чувствую в себе достаточно смелости и охоты, чтобы самой взяться за дело, в котором Вы так великодушно обещали поддержать меня, и я надеюсь, что сегодня вечером мне удастся приятно удивить Вас. Ибо мужчины частенько берутся за дело, которое они не в состоянии выполнить, если женщина великодушно не поспособствует им в том, что так легко было начать и так трудно закончить.

Когда мы захотели распределить посетивших нас любителей по нашим категориям, случилось нечто весьма странное: мы никуда не сумели их пристроить и даже не смогли подыскать для них подходящей рубрики.

Когда мы стали укорять нашего философа, он возразил: «В моем подразделении могут быть другие недостатки, но то, что, за исключением характериста, никто из ваших троих гостей не подходит под рубрики, служит только к моей чести. Мои рубрики имеют в виду лишь ту односторонность, которую должно считать недостатком, если художник ограничен от природы, и заблуждением, если он преднамеренно застревает в этой ограниченности. Все фальшивое, превратное, чужеродное мною не предусмотрено. Мои шесть классов отмечают качества, которые в *совокупности* могли бы создать

подлинного художника, равно как и подлинного любителя, но которые, к сожалению, насколько мне известно из моего собственного небольшого опыта и из сообщенных мне документов, слишком часто проявляются обособленно».

Итак, к делу.

## ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

### *Подражатели*

Изобразительное искусство зиждется на подобных талантах. Но порождено ли оно ими — этот вопрос остается открытым. Если художник начинает с подражания, он при случае может подняться до наивысшего; если же он в подражании увязнет, его можно назвать *копировщиком*, связывая с этим словом довольно нелестное понятие. Но когда подобная натура в своей ограниченной области стремится постоянно идти вперед, то в конце концов у нее возникают довольно определенные требования к действительности, которые художник старается выполнить, а любитель познать. Не найдя перехода к подлинному искусству, легко очутиться на глухом перепутье и в конце концов дойти до раскрашивания статуй или до того, чтобы, как это сделал наш добрый дедушка, увековечить себя для потомства в камчатном шлафроке.

Пристрастие к силуэтам имеет в себе нечто приближающееся к такому любительству. Подобное собрание довольно интересно, если хранить его в портфеле. Только не надо украшать стены этими печальными видениями полудействительной жизни.

Подражатель лишь удваивает объект подражания, но не умеет ничего к нему прибавить, так же как не умеет повести нас дальше. Он замыкает нас в круг единичного и в высшей степени ограниченного существования, мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас по-настоящему такое произведение не может, ибо свет художественной правды не озаряет его. Но стоит этой правде проступить наружу, и картина приобретает то великое очарование, которое пленяет нас в некоторых немецких, нидерландских и французских портретах и натюрмортах.

Nota bene! Дабы Вы не ошиблись и, увидев мою руку, не подумали, что все это придумано мною, я хотела сначала подчеркнуть все, что я слово в слово выписываю из лежа-

ших передо мною бумаг, но тогда подчеркивать пришлось бы слишком многое. Вы сами отлично поймете, где я только реферирую; более того, Вам даже встретятся кое-где слова из Вашего же собственного последнего письма.

## ВТОРОЙ РАЗДЕЛ

### Фантазеры

В отношении этой компании наши друзья повели себя очень уж резво. Казалось, эта тема вывела их из равновесия, и хотя я сама при этом присутствовала и, признавая себя причастной к этому классу, не переставала взывать к справедливости и вежливости, мне все же не удалось воспрепятствовать изобретению огромного количества прозвищ, которыми они клеймили эту категорию и которые далеко не всегда заключали в себе похвалу. Подобных любителей называли *поэтизаторами*, ибо, вместо того чтобы познать поэтическую часть изобразительного искусства и к ней стремиться, они соревнуются с поэтом, по пятам следуют за преимуществами его искусства, не распознав и не замечая преимуществ своего. Их прозвали *рыцарями видимости*, ибо они гонятся за видимостью, пытаются всячески занять ею воображение, и не заботятся о том, удовлетворяет ли она требованиям искусства. Называли их и *фантомистами*, потому что их влечет к себе пустая призрачность; *фантастами*, ибо им свойственна бессвязность и разорванность образов, искаженных, как в сновидении; *облачниками*, так как они не умеют обойтись без облаков, которые только и могут служить достойной почвой для их видений. Под конец с ними расправились еще и при помощи рифмы, окрестив *парителями* и *затемнителями*. И тут же стали утверждать, что у них нет реальности, что их образы не существуют в природе, что им не хватает правды искусства — прекрасной действительности.

Невзирая на то, что фальшивую натуральность наши судьи уже приписывали подражателям, не спаслись от этого упрека и фантазеры, и какие только еще обвинения не были выдвинуты против них! Я, правда, заметила, что им хотелось заодно подразнить меня, но все же доставила им это удовольствие и взаправду рассердилась.

Я спросила их: разве же гений не проявляется главным образом в изобретательности и разве можно оспаривать это

качество у фантазеров? И не заслуживает ли благодарности уже то, что эти сновидения доставляют нам радость? Разве же в этом свойстве, которое вы черните всевозможными причудливыми прозвищами, не заложена основа высшего проявления искусства? Что можно с большим правом противопоставить жалкой прозе, чем эту способность созидать новые миры? Разве же это не редкостный талант, не редкостное заблуждение, если о нем всегда, даже встретившись с ним на перепутье, говорят с уважением?

Господа сопротивлялись недолго. Они напомнили мне, что здесь речь идет только об односторонности; что именно это качество, могущее столь благоприятно влиять на искусство в целом, так много вредит ему, проявляясь обособленно, самостоятельно и независимо. Подражатель никогда не может повредить искусству, ибо он старательно возводит его на ту ступень, где искусством может и должен завладеть подлинный художник, и, напротив, фантазер наносит ему безмерный вред тем, что претупает все его границы, и требуется величайший гений, чтобы из этой неопределенности и необусловленности, противоречащей его существу, поставить искусство в надлежащий, предназначенный ему круг.

Мы еще немного поспорили, и под конец они спросили, не думаю ли я, что именно на этом пути возникло и возникает столь пагубное для искусства, вкуса и нравов заблуждение — сатирическая карикатура.

Разумеется, ее-то я уж не могла взять под свою защиту, хотя, впрочем, не буду отрицать, что это безобразное порождение порой забавляет меня и в качестве пикантной приправы часто приходится по вкусу моему злорадству — этому наследственному и первородному греху всех детей Адама.

### ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

#### *Характеристы*

Но обратимся к дальнейшему!

С ними Вы уже достаточно знакомы по подробным отчетам о споре с одним замечательным представителем этой породы.

Если бы они нуждались в моем одобрении, я бы не замедлила его высказать, ведь поскольку милые моему сердцу фантазеры играют на характерных чертах, то эти черты

прежде всего должны находиться в наличии. Раз все значительное доставляет мне радость, то ведь нужно, чтобы кто-нибудь всерьез им занимался. Итак, если поклонник характерного хочет сделать черновую работу, чтобы не дать поэтизаторам превратиться в фантастов или, что еще хуже, потеряться в парении и затемнении, то, по-моему, он достоин всяческих похвал и благодарностей.

Дядюшка, после последнего разговора, видимо, начал склоняться в пользу доводов своего недавнего гостя и потому стал на сторону этого класса. Он заметил, что в известном смысле их можно было бы назвать *ригористами*. Их тяга к абстрактному, их восхождение к отвлеченным понятиям всегда что-то обосновывает, к чему-то ведет, и в этом смысле характерист, особенно по сравнению с другими, бес-содержательными художниками и любителями, становится еще более ценным.

Но юный, упрямый философ снова выказал здесь свой нрав и начал утверждать, что односторонность характеристик, именно в силу их кажущейся правоты, ограничивая возможности искусства, вредит ему куда больше, чем парение фантазеров; при этом он заверял, что никогда не перестанет враждовать с ними.

Как забавно, что философы в некоторых вещах так уступчивы, а в других, напротив, непоколебимы. Если бы мне удалось наконец разгадать эту загадку!

Сейчас, заглянув в бумаги, я вижу, что наш философ преследует эту категорию безобразными кличками. Он называет их *скелетистами*, *геометрами*, *схематиками* и в примечании добавляет, что одного только логического существования, одних выкладок рассудка недостаточно для искусства. Над тем, что он хочет этим сказать, я не стану ломать себе головы.

Далее, он утверждает, что у характерных художников недостает прекрасной легкости, без которой искусство немислимо. С этим, пожалуй, придется согласиться и мне.

#### ЧЕТВЕРТЫЙ РАЗДЕЛ

##### *Ундулисты*

Под этим наименованием мы разумеем тех, кто находится в противоречии с вышеупомянутым классом, тех, кто любит мягкость и приятность, лишённую характера и значитель-

ности, благодаря чему в результате возникает разве что безразличная прелесть. Их окрестили еще и *змеистами*, вспомнив о времени, когда змеевидную, извилистую линию считали образцом и символом красоты, думая с ее помощью достигнуть весьма многого. Эта извилистость и мягкость у художника, как и у любителя, переходит в некоторую слабость, сонливость, если хотите, даже в известную болезненную чувствительность. Подобные произведения искусства стяжают славу у тех, кто в картине хочет видеть лишь немного больше, чем ничего, у тех, в ком и мыльный пузырь, переливающийся в воздухе, возбуждает приятное чувство. Поскольку такого рода произведения едва ли имеют плоть или какое-нибудь конкретное содержание, то достоинства их обычно исчерпываются техникой выполнения и известной миловидностью. В них нет значительности и силы, а потому их обычно терпят так же охотно, как бесцветную фигуру в обществе. Ибо, по существу, ведь светский разговор и должен быть почти лишенным содержания.

Стоит только художнику или любителю односторонне предаться этой страсти, как искусство умолкает, подобно оборвавшейся струне, теряется, словно ручеек в песках.

Техника выполнения становится все более плоской и слабой, на картинах исчезают краски, штрихи гравюр превращаются в точки, и так мало-помалу, в угоду изнеженному любителю, все рассеивается, как дым.

Из-за моей сестры, которая, как Вы знаете, в этом пункте не терпит никаких шуток и начинает сердиться на тех, кто пытается разрушить милые ей миражи, мы постарались быстро обойти эту тему. Иначе я попыталась бы навязать ундулистам облачность, избавив от нее моих милых фантазеров. Я надеюсь, милостивые государи, что, ревизуя этот процесс, вы примете сие во внимание.

## ПЯТЫЙ РАЗДЕЛ

### *Художники малых форм*

Этот класс прошел у нас довольно благополучно. Повидимому, ни у кого не нашлось причины их преследовать, многое говорило за них и лишь очень немногое против.

Если подходить к ним только с точки зрения эффекта, то они кажутся довольно приемлемыми. Они с величайшей

тщательностью испещряют точками маленькую дощечку, и плоды долголетних работ любитель может хранить в небольшой шкатулке.

Поскольку подобные работы заслуживают похвалы, творцов их можно назвать *миниатюристами*; в тех же случаях, когда они лишены вдохновения, чувства единства целого, когда они не умеют сообщить произведению необходимую целостность, можно их выбрать *кропателями и пунктирищиками*.

Они не удаляются от подлинного искусства, с ними только происходит то же, что и с подражателями, которые всегда напоминают подлинному художнику, что это качество, у них проявляющееся обособленно, ему следует присоединить к другим, дабы стать законченным мастером и привнести в свои произведения совершеннейшую технику.

Но я только что вспомнила о дядюшкином письме к Вам, в котором подробно говорится об этом классе, а потому оставим этих мирных людей в покое и пожелаем им приобрести силу, значительность и композиционное единство.

## ШЕСТОЙ РАЗДЕЛ

### *Эскизники*

Дядюшка некогда причислил себя к этой категории, и мы уже склонялись к тому, чтоб не слишком жестоко о ней отзываться, когда он сам обратил наше внимание на то, что эскизники могут способствовать такой же опасной односторонности в искусстве, как и герои всех остальных рубрик. Изобразительное искусство должно не только через посредство зрения взывать к духу, оно должно удовлетворять и самое зрение: тогда сюда присоединится и дух, который не откажет художнику в одобрении.

Эскизник же обращается непосредственно к духу, он подкупает неискушенного зрителя, вызывает его восхищение. Удачная мысль, лишь наполовину ясная, но мнимосимволически изображенная, проникает сквозь органы зрения, возбуждает дух, остроумие, воображение, и пораженный любитель начинает видеть то, чего там на самом деле и нет. Здесь уже не может быть речи о рисунке, пропорциях, формах, характере, выразительности, композиции, гармонии, выполнении, все подменено одной только видимостью этих качеств. Здесь дух непосредственно взывает к духу, а



средство, которое должно осуществить этот контакт, превращается в ничто.

Превосходные эскизы великих мастеров, эти чарующие иероглифы, являясь возбудителями подобного пристрастия, постепенно подводят настоящего любителя к порогу всего искусства в целом, откуда, если только он успеет дослать туда свой взор, ему уж нет возврата. Однако начинающему художнику следует больше, чем любителю, опасаться длительного вращения в кругу выдумок и набросков, ибо если через эти ворота он всего быстрее войдет в круг искусства, то так же легко он может и навек застрять на его пороге.

Таковы приблизительно слова дядюшки.

Но я, к сожалению, забыла имена художников, которые при наличии большого и многообещающего таланта ограничились этой стороной и не выполнили возлагаемых на них надежд.

У дядюшки в его коллекции имеется специальный портфель с рисунками художников, которые никогда не сумели пойти дальше набросков, и он утверждает, что особенно интересные наблюдения можно сделать, сравнивая их с эскизами тех великих мастеров, которые одновременно умели и завершать.

Когда мы зашли уже так далеко, что в отдельности разобрали каждый из этих шести классов, мы начали снова сочетать их друг с другом, ибо у отдельных художников они проявляются именно в совокупности, о чем я, впрочем, уже упоминала в своей реляции. Так, например, подражатель часто сочетался с художником малых форм, а иногда и с характеристом; эскизник мог перекинуться на сторону фантазера, скелетиста или ундулиста, а последний, в свою очередь, довольно часто сочетался с фантомистом.

В результате каждого из этих союзов возникало произведение все же более высокого рода, чем то, которое могло быть порождено замкнутой в себе односторонностью, чему, впрочем, даже мучительно напрягая память, нелегко отыскать подходящий пример.

Таким образом, мы пришли обратно к наблюдению, от которого исходили: мы признали, что совершенный художник возникает только в результате сочетания этих шести качеств и что эти шесть склонностей должен объединять в себе и подлинный любитель.

Половина этой полдюжины относится ко всему слишком серьезно, строго и боязливо, другая — слишком фривольно и как бы играючи.

Лишь из внутренней спайки игры и серьезности может возникнуть подлинное искусство, и если противопоставить попарно перечисленных нами односторонних художников:

подражателя — фантазеру,  
характериста — ундулисту,  
художника малых форм — эскизнику, —

то из соединения этих антитез всегда будет получаться одно из трех требований, которые мы предъявляем к совершенному произведению искусства; для большей наглядности это можно изобразить следующим образом:

<i>Серьезность</i>	<i>Серьезность и игра</i>	<i>Игра</i>
одна	совместно	одна
индивидуальная склонность	переход ко всеобщему	индивидуальная склонность
манера	стиль	манера
подражатели	правда искусства	фантомисты
характеристы	красота	ундулисты
художники малых форм	завершенность	эскизники

Вот Вам и весь перечень! Мое дело сделано, и я вдвойне поспешно расстаюсь с Вами, ибо уверена, что одобрительная или порицающая беседа должна начаться лишь тогда, когда я кончу.

Но у меня есть и еще кое-что на сердце, исповедь, собственно говоря, не имеющая прямого отношения к искусству, и в ближайшее время я отдельно сообщу Вам об этом, специально очинив свое перо, так как мое теперешнее до того исписалось, что я вынуждена его перевернуть, чтобы пожелать Вам всего хорошего и поставить имя той, к которой Вы, я надеюсь, на этот раз, как и всегда, отнесетесь благо-склонно.

*Юлия.*



## «ОПЫТ О ЖИВОПИСИ» ДИДРО

### *Признание переводчика*

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

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

Но такая беседа не помогла ни статье, ни готовящейся лекции. Настроение исчерпалось. Вот если бы стенографист

записал только что отшумевший разговор. С удовольствием припоминаются необычные повороты диалога и как все возражения и подтверждения, различия и совпадения взглядов, то двигаясь окольными путями, то возвращаясь, в конце концов описали и определили все в целом; после этого любое одностороннее изложение, как бы полно и методично построено оно ни было, представляется нам унылым и чопорным.

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

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

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

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

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

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

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### *Мои причудливые мысли о рисунке*

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

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

Так, во всяком случае, нужно было бы переделать первый параграф, чтобы он вообще что-то значил. Дидро уже с самого начала вносит путаницу в понятия, для того чтобы впоследствии оказаться правым на свой лад. В природе нет ничего правильного — вот что можно было бы сказать. Правильность предполагает некие правила, которые человек определяет в соответствии со своими чувствами, опытом, убеждениями и вкусами, а по этим правилам судит в большей мере о внешней видимости, чем о внутреннем бытии творений. Напротив, законы, по которым творит природа, требуют строжайшей внутренней органической взаимозависимости. Их действия и противодействия таковы, что причину всегда можно рассматривать как следствие, а следствие как причину. Если дано одно, то другое уже неизбежно. Природа работает, обеспечивает жизнь и существование, сохранение и размножение своего создания независимо от того, кажется ли оно прекрасным или уродливым. Иное творение, которое, рождаясь, должно было стать прекрасным, может случайно быть повреждено в одной части, и от этого сразу же страдают все другие.

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

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

Обратите ваши взоры к мужчине, у которого искривлена спина и грудная клетка; средние шейные хрящи стали длиннее, а позвонки опустились; голова откинулась, руки скрючились в запястье и локти отошли назад, все члены стремятся отыскать общий центр тяжести, который отвечал бы неправильному построению всего тела; все лицо приняло напряженное и болезненное выражение. Скройте эту фигуру всю целиком, покажите природе одни только ноги, и природа, не колеблясь, скажет: «Это ноги горбуна».

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

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

«Когда мы видим причины и следствия, мы неизбежно представляем существо таким, как оно есть. Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет».

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

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

Совсем другим путем идет исследователь природы. Он должен расчленять целостность, прорывать поверхность, разрушать красоту, познавать необходимое и, если он на это способен, удерживать в своем сознании сложные системы органического строения, подобные лабиринтам, в путаных ходах которых томится столь много путников.

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

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

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

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

Хотел бы я знать, великий Дидро, почему ты предпочел использовать великие силы своего разума для того, чтобы запутывать, вместо того чтобы ставить все на свое место? Ведь людям, которые, не зная принципов, с трудом приобретают опыт, и без того несладко приходится.

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

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

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

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

Разум и руки художника творят пропорции, формы, образы из того материала, который дает им творящая природа.



да. Художники не совещаются друг с другом о том или ином предмете, который мог бы быть и совсем другим, не договариваются, что считать негодным, а что правильным, они своим творчеством в конечном счете создают эти правила по тем законам искусства, которые присущи природе творческого гения, как и органические законы, которые блюдет вечно деятельная природа.

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

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

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

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

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

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

«Мы говорим о человеке, проходящем по улице, что он дурно сложен. Да, но только следуя нашим жалким правилам; следуя же природе, это не так. Мы говорим о статуе,

что пропорции ее прекрасны. Да, следуя нашим жалким правилам; а если следовать природе?»

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

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

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

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

«Позвольте мне перенести покрывало с моего горбуна на Венеру Медицейскую и оставить открытым лишь кончик

ее ноги. И если бы призванная мною природа взялась доделывать фигуру только по этому кончику ноги, то, может статься, вы с изумлением увидели бы, что из-под ее резца выходит некое безобразное и изуродованное чудовище. Но я, я изумился бы только в том случае, если бы произошло обратное».

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

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

Природа подступает к укрытой покрывалом фигуре, видит кончик ноги и узнает, зачем ее призвал софист. Строго, но без неприязни восклицает она: «Ты напрасно испытываешь меня хитроумной двусмысленностью. Хоть оставь покрывало, хоть сними его — я все равно ведь знаю, что под ним сокрыто. Я сама создала этот кончик ноги, ибо это я научала художника, который его изваял, я внушила ему представление о характере некоей фигуры, и из этого представления возникли эти пропорции, эти формы; достаточно того, что этот кончик ноги подходит лишь этой статуе и никакой другой, что это произведение искусства, большую часть которого ты напрасно пытаешься укрыть от меня, согласно само с собой. И я говорю тебе: это кончик ноги прекрасной, нежной, стыдливой женщины в расцвете молодости. На иную ногу опиралась бы самая достойная из жен, царица богов, и на иной ноге покачивалась бы легкомысленная вакханка. Но заметь одно: это мраморная нога — ей не требуется ходить, таково и все тело — ему не требуется жить. Разве у этого художника было такое глупое желание сопоставлять созданную им ногу с настоящей во плоти? Если да, то он заслужил то унижение, которое ты для него придумал; но ты ведь не знал его и понял его неправильно, — ни один настоящий художник не пожелает сопоставлять свое произведение с творением природы и тем менее попы-

тается заменять его. Тот, кто стал бы так поступать, был бы межеумочным существом, которое следовало бы изгнать из царства искусства и не допускать в царство природы.

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

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

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

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

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

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

Если это так и художник должен подчиняться пропорциям, то, значит, им необходимо присущи некая обязательность, некая законченность, они не могут быть приняты произвольно; необходимо, чтобы множество художников, наблюдая явления природы, исходя из потребностей искусства, обрели достаточные основания для того, чтобы их принять. Это именно то, что и мы утверждаем, и мы довольны уже тем, что наш автор это в известной мере признал. Только он, увы, слишком быстро переступает через то, что должно быть закономерным, отодвигает это в сторону, чтобы привлечь наше внимание к отдельным частным условиям и определениям и к исключительным случаям. Он продолжает так:

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

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

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

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

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

Никто не станет отрицать, что функции оказывают большое влияние на формирование членов, но в основе необходима определенная приспособленность к тому, чтобы воспитать человека для выполнения тех или иных функций,

Все занятия на земле не превратят слабенького человечка в грузчика. Чтобы успешным было воспитание, необходимо, чтобы сперва сделала свое дело природа.

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

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

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

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

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

Лишь в продолжение очень короткого времени может человеческое тело называться красивым, и мы, рассуждая строго, ограничили бы этот период еще больше, чем наш автор. Миг юношеского созревания у людей обоих полов — это тот миг, когда фигура может достичь наивысшей красоты, но можно сказать — это лишь один миг! Бракосочетание и размножение бабочка оплачивает жизнью, а человек — красотой, и в этом таится одно из величайших преимуществ

---

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

шесть искусства — оно может поэтически творить то, что для природы невозможно создать в действительности. Искусство создает кентавров, и оно так же может сочинить девственную мать — не только может, но даже обязано. Матрона Ниобея — мать нескольких уже взрослых детей — изваяна с девственными грудями, в их самом первом обаянии. На мудром сочетании таких противоречий покоится та вечная молодость, которою древние наделили своих богов.

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

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

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

Изучение анатомической модели имеет, разумеется, свои преимущества, но есть опасность, что анатомическая модель останется навсегда в воображении творца, что художника, изучившего ее, охватит тщеславное желание казаться ученым; что его развращенный глаз не будет более останавливаться на поверхности; что, вопреки коже и слою жира, он будет видеть мускул, его начало, место его соединения и прикрепления; что он будет стремиться слишком подчеркнуть все это; что он станет жестким и сухим; и что даже в женских фигурах, выполненных его кистью, я замечу следы этой проклятой анатомической модели. Раз мне следует показывать только внешнее, я желаю, чтобы меня приучили хорошо его видеть и освободили от коварного знания, которое лучше забыть».

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

Но что же такое внешность органического существа, если не вечно изменяющееся проявление его внутреннего содержания? Это внешнее, это поверхностное настолько

точно пригнано к многообразной, сложной, нежной внутренней структуре, что благодаря этому и само становится внутренним, и обе определяющие силы — внешняя и внутренняя — постоянно пребывают в самом непосредственном взаимодействии, будь то при полнейшем покое, будь то в наисильнейшем движении.

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

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

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

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

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

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

«Никто, кроме Вас, мой друг, не прочтет этих листов, и поэтому я могу писать все, что мне заблагорассудится. Как



полагаете Вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием с моделей? Хотите знать мое мнение? Я полагаю, что именно там в течение этих семи тяжких и суровых лет приобретается манерность в рисунке. Что общего имеют с реальными позами и действиями те позы, академические, напряженные, деланные, искусственные, все эти действия холодные и нелепые, представляемые каким-нибудь несчастным натурщиком и каждый раз все тем же самым несчастным, подрядившимся три раза в неделю раздеваться догола и под руководством преподавателя превращаться в манекен? Что общего между человеком, накачивающим воду из колодца на вашем дворе, и тем, кто не занят этой трудной работой и лишь нескладно подражает этому действию на подмостках школы, протянув вперед обе руки? Что общего между этим школьным борцом и уличным борцом, вступившим в драку на моем перекрестке? Что общего у этого человека, который умоляет, молится, спит, размышляет, падает в обморок,— и все по приказу,— что общего у него с крестьянином, распростертым в изнеможении на земле, с философом, размышляющим у своего очага, с задавленным в толпе человеком? Ничего, друг мой, решительно ничего».

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

Те дурные последствия изучения моделей,— впрочем, так было и так будет,— которые наблюдал в Академии наш друг, его столь сильно раздражают, что он пишет:

«Так пусть уж по выходе оттуда, для довершения нелепости, учеников посылают учиться грации у Вестриса, или Гарделя, или у любого учителя танцев. Тем временем правда природы забывается; воображение полно ситуаций, поз и фигур фальшивых, напряженных, нелепых или холодных. Они скапливаются там до поры до времени и выйдут на свет, чтобы лечь на полотно. Всякий раз, когда художник берет карандаш или кисть, эти безобразные призраки про-

буждаются, встают перед ним, он не может от них отделаться, и только чудом удается ему изгнать этих бесов из своей головы. Я знал одного юношу с большим вкусом, который, прежде нежели сделать хоть один штрих на полотне, падал на колени и восклицал: «Боже, избавь меня от модели!» И если ныне редко встретишь композицию из многих фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина,— то вините в этом вечные упражнения на моделях в школе.

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

Обучение во Французской академии, когда приходилось увеличивать количество разных поз, только удаляло от первоначальной цели использования моделей, от познания физического тела; ради многообразия требовались также позы, выражающие душевные движения. Тут уж все преимущества на стороне нашего друга, когда он противопоставляет эти принужденные и ложные жесты тем естественным выражениям чувств, которые можно наблюдать на улице, в церкви, в любой толпе; и он не может удержаться от насмешки.

«Да, что и говорить, придать позу модели — это искусство, великое искусство, надо видеть, как господин профессор гордится этим. Но не думайте, что он скажет нанятому бедняге: «Друг мой, прими позу, какая тебе больше по душе, делай все, что тебе вздумается». Он с большим удовольствием придаст ему любое нелепое положение, чем предоставит принять простую и натуральную позу, и все же через это нужно пройти.

Сотни раз мне хотелось сказать юным ученикам, которых встречал я на пути в Лувр с папками под мышкой: «Друзья мои, как давно вы рисуете?» — «Два года». — «Что же, это больше, чем нужно. Бросьте эту лавочку манерности. Идите к картезианцам; вы увидите там позу, которая свойственна благочестию и искренности. Сегодня канун большого праздника; пойдите в приходскую церковь, побродите вокруг исповедален, и вы увидите, что такое настоящая сосредоточенность и настоящее покаяние. А завтра пойдите в кабак,

и вы увидите, как выглядит расшвырявшийся человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях. Вот посмотрите на двух ваших товарищей, которые поспорили между собой, — видите, как сам спор без их ведома меняет их жесты. Изучите их хорошенько, и вам покажутся жалкими и урок вашего пошлого профессора, и подражание вашей пошлой модели. О, как я пожалею вас, друзья мои, в тот день, когда вам придется заменить всю эту фальшь, которой вы научились, простотой и правдивостью Лестюэра. А ведь это неизбежно придется сделать, раз вы хотите чего-нибудь добиться».

Этот совет был бы сам по себе хорош: в гуще народа художник не может никогда насмотреться досыта; но такая непререкаемость, с которой высказывается Дидро, не может ни к чему привести. Ученику необходимо сперва узнать, что же он будет искать, что именно может природа дать художнику полезного и как именно должен он это использовать для целей искусства. Если ученику неведомы такие предварительные упражнения, то никакой опыт ему уже не поможет и он станет, подобно многим нашим современникам, изображать лишь обыденное, интересное только наполовину, либо, сворачивая в сентиментальные тупики, и нечто возбуждающее вовсе ложные интересы.

«Одно дело — поза, другое — действие. Всякая поза ложна и мелка; всякое действие прекрасно и правдиво».

Дидро уже несколько раз употреблял слово «поза», и я перевел его в соответствии с тем значением, которое оно, по-моему, имело в этих местах; но здесь оно непереводимо потому, что ему уже придается и некий побочный уничижительный смысл. Вообще слово «поза» в словаре французской академической терминологии искусства означает положение, которое выражает некое действие или настроение и в этом смысле значимо. Но так как положения, которые принимают академические натурщики, не соответствуют тому, чего от них требуют, а, напротив, в сравнении с природой и с особенностями поставленных им задач по необходимости оказываются, как правило, претенциозными, пустыми, преувеличенными, несостоятельными, то Дидро употребляет здесь слово «поза» в уничижительном смысле, который мы не можем передать никаким немецким словом;

нам пришлось бы говорить нечто вроде «академическое положение», но так было бы ничем не лучше.

От поз Дидро переходит к контрасту, и в этом он прав. Ибо контраст возникает из разнообразно направленных членов одной фигуры либо из разнообразных направлений членов нескольких сопоставленных фигур. Послушаем его самого.

«Неправильно понятый контраст — одна из самых пагубных причин манерности. Нет иного контраста, кроме того, который порождается самим действием, вытекает из различия органов или устремлений. Посмотрите на Рафаэля, Лессюэра; иной раз они помещают три, четыре, пять фигур друг возле друга, а создают впечатление величественности. Во время литургии или всенощной у картезианцев мы видим стоящих двумя длинными рядами тридцать или сорок монахов, те же позы, те же действия, те же одеяния, но ни один монах не похож на другого; не ищите иного контраста, кроме этого. Вот истинный, все остальное мелко и фальшиво».

Так же как в своем учении о движениях тела, он, хотя в целом и прав, слишком пренебрежительно говорит о средствах искусства, дает слишком уж эмпирические дилетантские советы. Рафаэль действительно извлек некоторые мотивы своих композиций, наблюдая симметричные ряды монахов, но извлекал-то их именно Рафаэль, художественный гений, развивавшийся, непрерывно совершенствовавшийся художник. Нельзя забывать, что если ученика, лишенного руководства мастеров искусства, толкать к природе, то этим его удаляют и от искусства и от природы.

А теперь Дидро переходит, как он это уже делал несколько раз раньше, с помощью незначительной фразы к совсем другой теме. Он хочет обратить внимание учеников, а особенно самих живописцев, на то, что каждая фигура объемна; многосторонняя и художнику необходимо изображать ту сторону, которую он показывает, так живо, чтобы она содержала в себе и все прочие стороны. Его слова в большей мере указывают на его намерение, чем позволяют думать о подробном развитии вопроса.

«Если бы эти ученики были хоть немного склонны извлекать пользу из моих советов, я продолжал бы: «Не слишком ли долго вы видите лишь ту часть предмета, которую предложено вам копировать? Понытайтесь, друзья мои, представить себе всю фигуру прозрачной и устремите ваш взгляд к

центру: оттуда вы сможете наблюдать все внешние движения организма; вы увидите, как иные части вытягиваются, в то время как другие сокращаются, как эти слабеют, тогда как те напрягаются; и вы, ни на минуту не забывая целого, сумеете показать в той части предмета, какую представляет ваш рисунок, все требуемое соответствие ее с той частью, которая вам не видна; и, показав мне лишь одну сторону, вы заставите мое воображение видеть и противоположную ей, и тогда я воскликну: вы изумительный рисовальщик».

Советуя художникам вообразить себя внутри фигуры с тем, чтобы увидеть ее со всех сторон деятельной и оживленной, Дидро хочет напомнить художнику, что тот не должен быть плоским, односторонним. Ведь уже правильный рисунок, даже и без светотеней, представляется объемным, выступает или отступает. Что придает живость силуэту? То, что очертания фигуры правильны настолько, что можно вписать и ее переднюю и заднюю часть. Пусть молодой художник, которому совет нашего автора покажется недостаточно отчетливым, проделает такой опыт с силуэтом; поглядев на один и тот же контур с двух сторон, можно будет, пусть приближенно, осуществить то, чего Дидро хочет добиться с помощью абстракции, надуманного взгляда из середины фигуры.

После того как фигура в целом хорошо обрисована, автор напоминает о подробной разработке, которая должна усовершенствовать целое, не повредив ему. Мы, так же как и он, убеждены, что для этого должны быть введены в действие и высочайшие духовные силы, и наиболее тренированные силы механического мастерства художника.

«Но недостаточно еще умело передать целое, нужно ввести туда подробности, не разрушив массы; это работа воодушевления, таланта, чувства, и притом чувства изысканного.

Вот как, на мой взгляд, должна быть поставлена школа рисования. После того как ученик уже умеет с легкостью перерисовывать эстампы или рельефы, его следует два года продержат перед академической моделью — мужчиной или женщиной. Затем я приглашу в качестве модели детей, людей взрослых, зрелых, старцев, представлю перед ним образцы всех возрастов и полов из самых различных слоев общества, — словом, натуру разнообразнейшую; натурщики сбегутся к дверям моей академии, если я буду хорошо их оплачивать; живи я в стране рабов, я приказал бы привести их. Показывая различные модели ученику, профессор дол-

жен заставить его заметить те изменения, которые внесены в формы модели присущими ей образом жизни, положением и возрастом. Мой ученик видел бы академическую модель всего лишь раз в две недели, и профессор предоставил бы самой модели выбор позы. После урока рисования ученый-анатом познакомил бы моего ученика с анатомической моделью и заставил бы последнего применить свои знания к нагому телу, одушевленному и живому; и он рисовал бы с анатомической модели только двенадцать раз в году. Этого было бы достаточно, дабы он уразумел, что тело на костях и тело, не прикрепленное к костям, рисуются различными способами, что здесь линия круга, а там угловата и что если он пренебрежет этим различием, то созданное им целое будет похоже на надутый пузырь или на тук шерсти».

Каждому очевидно, что такое предложение, обращенное к школе рисования, несостоятельно, что намерения автора недостаточно ясны и недостаточно определены последовательность и чередование отдельных этапов и разделов обучения. Но здесь не место для споров по таким поводам. Удовольствуемся тем, что он в целом отвергает ограниченный педантизм и советует определенный порядок обучения. Ведь и нам не хочется больше, чтобы современные художники изображали тела и одежды в виде вздутых пузырей или мешков, набитых шерстью.

«При тщательном подражании природе ни рисунок, ни краски не знали бы манерности. Манерность порождает учитель, Академия, школа и даже античность».

Право, ты так же худо кончаешь, как и начал, добрейший Дидро, и в конце главы нам приходится расставаться с тобой противниками. Ведь и без того молодые люди при самом скромном даровании уже достаточно высокомерны и каждый из них с такой охотой тешит себя тем, что независимый, вполне индивидуальный, самостоятельно избранный путь есть и наилучший, и уведет дальше всех. А ты еще хочешь возбудить у твоих юношей недоверие к школе. Может быть, тридцать лет тому назад профессора Парижской академии и заслуживали того, чтобы их так бранили и дискредитировали; об этом я судить не могу, но в общем смысле в твоём заключении нет ни единого слова правды.

Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству. Самое точное подражание природе еще не создает художественного произведения, но может быть так, что в художественном произведении почти ничего

не осталось от природы и оно все же достойно похвалы. Прости меня, о дух почившего Дидро, за то, что твоя парадоксальность и меня побуждает к парадоксам. Но ведь ты сам не станешь всерьез отрицать, что тот же учитель, та же Академия, та же школа, та же античность, которых ты обвиняешь в насаждении маньеризма, могли бы, следуя правильному методу, распространять и настоящий стиль, а мы даже вправе спросить: какой гений на этой земле способен, только созерцая природу, не зная никаких традиций, решиться установить пропорции и может достичь настоящих форм, избрать настоящий стиль и создать себе самому всеобъемлющий метод? Такой художественный гений еще более пустая иллюзия, чем твой ранее поминавшийся юноша, который возник из глыбы земли сразу же двадцатилетним и, наделенный совершенными членами, никогда ими не пользовался.

Засим прощай, достопочтенная тень, благодарю тебя за то, что ты побудила нас спорить, болтать, горячиться и вновь остывать. Наивысшее достижение разума в том, чтобы пробуждать другой разум. Еще раз прощай! В мире красок увидимся вновь.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### *Мои незначительные мысли о цвете*

Дидро, великий духом и разумом, изощренный во всех поворотах мысли, показывает в этом разделе, что, рассматривая эти предметы, он сознает и свою силу, и свою слабость. Уже самым заголовком он дает понять, что мы не должны ждать многого.

Когда в первой главе он угрожал нам причудливыми мыслями о рисунке, он был уверен в широте своего взгляда, в своих возможностях и способностях, и мы действительно обнаружили в нем умелого и хорошо оснащенного бойца, и мы вынуждены были напрягать все силы, чтобы ему противоборствовать. Теперь же он, держась весьма скромно, сам объявляет, что это лишь незначительные мысли о цвете. Однако если присмотреться, то оказывается, что он несправедлив к себе; его мысли вовсе не незначительны и чаще всего справедливы, вполне соответствуют своим предметам, а его замечания метки. Но он ограничивает себя тесным кругом, который он все же недостаточно знает, он заглядывает недостаточно далеко и различает не все даже из того, что вблизи.

При таком соотношении двух глав само собой разумеется, что, давая примечания ко второй главе, я вынужден действовать совершенно по-иному.

Раньше нужно было только раскрывать софизмы, отделять мнимое от истинного; я мог ссылаться на уже известные закономерности природы и находил научную опору, к которой мог прислониться. Здесь же задача в том, чтобы расширить тесный круг, определить его охват, заполнить пробелы и самому проделать ту работу, потребность в которой давно уже испытывают настоящие художники и настоящие друзья науки.

Но даже полагая себя способным на это, трудно было бы приниматься за подобную работу, исходя из чужой незаконченной статьи; поэтому я избрал другой путь, с тем чтобы моя обработка этой главы могла быть полезна друзьям искусства.

Дидро и здесь перемешивает различные части своего короткого трактата с обычным для него софистическим коварством; он словно водит нас по запутанным тропам сада-лабиринта так, чтобы на малом пространстве искусственно создать впечатление длинного пути для прогулок. Поэтому я разделил его абзацы и расположил их в ином порядке по определенным разделам. Это было тем более возможно потому, что вся глава не имеет внутреннего связного единства — и несостоятельность ее афористической структуры скрывается только частыми бросками от темы к теме.

Это новое расположение я тоже сопровождаю своими примечаниями, и это должно позволить в известной мере обозреть, что уже сделано и что еще остается делать.

### *Несколько общих замечаний*

*Сила воздействия колорита.*— «Рисунок дает форму существам, цвет же дает им жизнь. Вот божественное дыхание, их одухотворяющее».

То радостное впечатление, которое цвет производит на глаз, возникает как следствие некоего свойства, воспринимаемого нами в материальных и в нематериальных проявлениях только с помощью зрения. Необходимо увидеть цвет — более того, необходимо постоянно видеть его, чтобы представлять себе великолепие этого мощного феномена.

*Хорошие мастера колорита редки.*— «Нет недостатка в превосходных рисовальщиках, но крупных колористов мало.



То же и в литературе: сотня холодных логистов на одного большого оратора; десять больших ораторов на одного великого поэта. Сильное волнение вдруг вызывает к жизни красноречие; но, что бы ни говорил Гельвеций, если ты не поэт, ты не напишешь и десяти хороших строк даже под страхом смерти».

Здесь Дидро в своей обычной манере, желая скрыть недостаток знаний, игриво делает абстрактным именно тот конкретный вопрос, по которому хотелось бы получить разъяснение, и к тому же еще ослепляет неуместным примером из области искусства красноречия. Как всегда, все приписывается доброму гению, все должно создаваться вдохновением. Разумеется, и гениальность и вдохновение два необходимых условия для художественного творчества; если говорить только о живописи, то оба нужны, когда возникает замысел и композиция, нужны и при создании освещения, накладывании красок, а также для общей выразительности и в заключительной обработке. Когда краски оживляют поверхность картины, то и во всех ее частях гениально проявляется неповторимая жизнь.

Приведенный вначале тезис можно было бы вывернуть наизнанку и сказать: «Хороших колористов больше, чем рисовальщиков» — либо, если мы хотим и с другой точки зрения быть правдивыми: «Тем и другим трудно достичь совершенства». И каким бы высоким или низким ни был критерий для определения достоинства рисовальщика либо колориста, число тех и других мастеров при всех обстоятельствах будет по меньшей мере равным, а возможно, даже колористов окажется больше. Достаточно вспомнить хотя бы о нидерландской школе, вообще обо всех так называемых натуралистах.

Если это правильно и хороших колористов действительно не меньше, чем хороших рисовальщиков, то это приводит нас к другому важному наблюдению. В школах существуют если и не законченные теории рисунка, то, уж всяком случае, известные принципы, известные правила и масштаб, которые могут быть переданы, преподааны. И, напротив, нет ни теорий, ни принципов колорита и вообще ничего такого, что можно было бы передавать, преподавать. Ученик предоставлен природе, конкретным образцам и своему собственному вкусу. Но почему же все-таки хорошо рисовать не менее трудно, чем создавать хороший колорит? Нам кажется, потому, что рисунок требует очень больших знаний, предполагает про-

должительное изучение, потому что и сами занятия очень сложны, требуют постоянных размышлений и определенной строгости, тогда как колорит определяется только чувством и создается именно чувством, инстинктивно.

И хорошо, что это так! Ведь в противном случае мы из-за недостатка теории и принципов имели бы еще меньше картин с хорошим колоритом. А то, что их не больше, чем есть, определяется многими причинами. Дидро в дальнейшем неоднократно заводит речь именно об этом.

Как убого выглядит этот раздел в наших учебниках, можно убедиться, если, например, просмотреть главу «Колорит» в «Общей теории изящных искусств» Зюльцера глазами художника, который хочет учиться, хочет найти руководство, следовать указаниям. Но где найти хоть след теории? И есть ли след того, что автор как-то указывает на суть дела? Желающего учиться отсылают обратно к природе, его выталкивают из школы, в которую он поверил, его посылают на горы и в доли, в просторный мир, с тем чтобы он созерцал солнце и облака и все, что придется, чтобы он созерцал и учился, чтобы он, подобно тому ребенку, которого покидают на чужбине, прокладывая себе путь собственными силами. Для того ли открывают книгу теоретика, чтобы потом возвращаться к ширям и далям практического опыта, к неопределенности единичных разрозненных наблюдений, к блужданиям неопытной мысли? Разумеется, гений необходим и в искусстве вообще, и в каждом определенном роде искусства в частности. А такое счастливое строение глаза, которое создает восприимчивость к цвету и чувство цветовой гармонии, необходимо иметь от рождения. Разумеется, гению необходимо видеть, наблюдать, упражняться, быть самим собой, но вместе с тем у него бывает достаточно много и таких часов, когда он испытывает потребность в мысли, которая приподняла бы его над опытом и даже, если угодно, над ним самим. И тогда он охотно обращается к теоретику, ожидая, что тот поможет ему сократить путь и во всех отношениях облегчить саму работу.

*Суждение о распределении цвета.*— «Только мастера искусства могут быть судьями в рисунке, о красках же может судить всякий».

С этим мы никак не согласны. Правда, цвет воспринимается легче и с точки зрения общей гармонии, и с точки зрения правдивости изображения отдельных деталей,— легче, поскольку он непосредственно воздействует на здоровые

чувства. Но о колорите как о создании художественного творчества может судить все же только мастер, так же как о любом другом разделе искусства. Пестрая, веселая картина либо картина, отличающаяся гармоничностью целого или отдельных элементов, может привлечь толпу, порадовать любителя, однако судить о ней может только мастер или настоящий знаток. Но ведь и вовсе неискушенные люди обнаруживают погрешности в рисунке, детей ошеломляет сходство портрета, многое может увидеть здоровый глаз, правильно замечая частности, хотя он и не в состоянии судить о целом и его суждения о главных, узловых точках недостоверны. Разве не известно, что даже колорит Тициана иные неискушенные находят ненатуральным? Может быть, это относится и к Дидро, ведь он всегда приводит как образцы колорита лишь Верне и Шардена.

«Дилетант равнодушно пройдет мимо прекрасного рисунка, шедевра выразительности и композиции, но никогда ничей глаз не пропустит колориста».

О дилетантах не следовало бы вообще говорить. Более того, если уж говорить строго, то никаких дилетантов не существует. Толпа, которую привлекает или отталкивает какое-либо художественное произведение, не претендует на знание, а настоящий любитель непрерывно развивается и всегда готов приобретать новые знания. Существуют полтона, однако и они принадлежат общей гармонии. А дилетант — это фальшивая струна, которая никогда не даст правильного тона; он-то именно и настаивает на ложном тоне, тогда как даже настоящие мастера и знатоки никогда не считают, что достигли совершенства.

*Хорошие колористы редки.* — «Но почему столь мало художников умеют изображать предмет, который доступен пониманию всех?»

Здесь опять заблуждение определяется тем ложным смыслом, который придается слову «понимать». Толпа так же мало понимает гармонию и правду цвета, как и структуру прекрасной композиции. Разумеется, и та и другая тем легче понимаются, чем они совершенней, и такая понятность свойственна всему совершенному и в природе и в искусстве, такая понятность имеет нечто общее с обыденностью, но только обыденность может быть лишеной всякого очарования и даже вовсе безвкусной, вызывающей скуку и раздражение, тогда как художественное произведение чарует, развлекает, поднимает человека до высших ступеней бытия и там поддер-

живает его в том состоянии свободного полета, когда теряет представление о бытии и о течении времени.

Песни Гомера воспринимаются уже тысячелетия, и временами их понимают; кто еще создаст подобное? Что может быть доступнее и понятнее, чем явление отличного артиста? На него смотрят, им восхищаются тысячи и тысячи зрителей, но кто может ему подражать?

### *Свойства настоящего колориста*

*Правда и гармония.*— «Кто же, по моему мнению, является подлинным великим колористом? Тот, кто сумел взять тон, свойственный природе и хорошо освещенным предметам, и сумел придать своей картине гармонию». А я ответил бы так:

При любом освещении, на любом расстоянии, при любых обстоятельствах тот, кто наиболее правильно, наиболее чисто и живо ощущает и воспроизводит цвета и гармонически их сочетает.

Мало есть таких предметов, на которых цвет проявляется в своей первозданной чистоте даже при самом полном освещении; цвет более или менее видоизменяется уже в зависимости от природы тела, на котором он проявляется, но, кроме того, мы видим, как его разнообразно определяют и меняют усиленное и ослабленное освещение, тени, расстояние, наконец, различные виды обмана зрения. Все это вместе можно называть правдой цвета, ибо это и есть та правда, которая открывается здоровому, зоркому, опытному глазу художника. Но такая правда редко встречается в природе гармоничной; именно в человеческом глазу нужно искать гармонию, она основывается на внутреннем действии и противодействии органа зрения, согласно которым один определенный цвет требует другого, и можно с одинаковым основанием говорить: глаза, видя один цвет, требуют гармонизирующего с ним цвета; либо: тот цвет, которого глаз требует рядом с другим, и есть гармонический цвет.

Те цвета, на которых основывается вся гармония, а значит, и важнейшая доля колорита, физики до настоящего времени называли дополнительными.

*Беглое сравнение.*— «Ничто в картине не привлекает так сильно, как правдивый цвет; он доступен и невежде и знающему».

Это правда во всех смыслах; однако нужно исследовать, что же, собственно, значат эти скупые слова? Для всего, за исключением человеческого тела, цвет значит едва ли не больше, чем форма; именно по цвету мы распознаем многие предметы, либо именно благодаря их цвету они нас привлекают. Одноцветный, бесцветный камень ничего не скажет, дереву придает выразительность только разнообразие расцветки, форму птицы укрывает оперение, в котором нас прельщает главным образом чередование разных цветов. Каждому телу в известной мере присущ индивидуальный цвет, по меньшей мере цвет рода или вида; даже цвета искусственных тканей различаются в зависимости от их особенностей. Кошениль на холсте выглядит по-иному, чем на шерсти или на шелке. Глаза по-разному воспринимают тафту, атлас, бархат, хотя все они происходят от шелка. И что может нас больше возбудить, больше усладить, больше обманывать и очаровывать, чем картина, на которой мы видим именно те определенные, живые, индивидуальные черты некоего предмета, благодаря которым он всегда возбуждал нашу приязнь и стал всем нам известен? Любое изображение формы без цвета символично; только цвет создает художественное произведение, приближает его к действительности.

### *Цвета предметов*

*Телесный цвет.* — «Не раз говорили, что прекраснейший из всех цветов, когда-либо существовавших в природе, это тот приятный румянец, которым невинность, юность, здоровье, скромность и стыдливость окрашивают щеки девушки; и это суждение было не только тонким, трогательным и нежным, но и верным; ибо именно плоть труднее всего воспроизвести; именно ее сочную белизну — не бледную и не матовую, а ровную, именно эту смесь красного и синего, так неприметно проступающую сквозь желтоватое, именно кровь и жизнь приводят в отчаяние колориста. Тот, кто достиг чувства тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысячи художников умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его».

Дидро совершенно прав, поднимаясь здесь как к вершине колористического выражения к тем краскам, которые являет живая человеческая плоть. Элементарные цвета, которые мы наблюдаем в физических, физиологических, химических явлениях и видим взятыми отдельно, облагоражива-

ются, как и все другие природные субстанции, приобщаясь к органической жизни. Человек — это наилучшее создание из всех существ, и да будет позволено нам, пишущим для художников, допустить, что и среди человеческих рас есть такие, которые и внутренне и внешне созданы лучше других, и что их кожа, как поверхность совершенного создания, обнаруживает гармонию расцветки самую прекрасную из всех доступных нашим представлениям. Ощущение этого цвета здоровой плоти, деятельное созерцание, которое нужно художнику, чтобы научиться воссоздавать нечто подобное, требуют и от глаза, и от разума, и от руки таких разнообразных и тонких действий, требуют юношеской свежести восприятия природы и зрелости мысли так, что все прочее в сравнении с этим представляется пустяками либо по меньшей мере включенным в эту важнейшую способность. Это относится также к форме. Тот, кто возвысится до идеи значительной и прекрасной формы человека, будет и все прочее изображать значительным и прекрасным. Каких только великолепных произведений не создавали те великие так называемые исторические живописцы, когда снисходили до того, чтобы писать ландшафты, животных и неорганические предметы. Впрочем, так как тут мы вполне согласны с нашим автором, предоставляем слово ему самому.

«Вы можете подумать, что изучение птиц и цветов не помешало бы тому, кто хочет усовершенствовать свой колорит. Нет, друг мой, никогда подобное подражание не даст ощущения тела. Посмотрите, что случилось с Башелье, когда он оставил свою розу, свой жонкиль и свою гвоздику. Предложите госпоже Вьен написать портрет и затем снесите его Латуру. Но нет, лучше не надо; этот предатель настолько не уважает своих братьев, что никогда не скажет им правды в глаза. Лучше предложите ему, умеющему изображать плоть, написать материю, небеса, гвоздику, сливу, покрытую налетом, персик, покрытый пушком, и вы увидите, как мастерски справится он с этой задачей. А этот Шарден, почему его подражание неодушевленным предметам принимают за самое природу? Потому что он, если того захочет, умеет изображать плоть».

Это нельзя было бы выразить более живо, тонко и достойно; основной принцип, пожалуй, также справедлив. Вот только Латур избран неудачно в качестве примера великого живописца; это преувеличенно пестрая, вернее, манерная живопись школы Риго или подражание ему.

В следующем абзаце Дидро переходит к той новой трудности, с которой сталкивается художник, ибо трудно не только изображать плоть как таковую, но еще труднее показать, что это поверхность мыслящего и чувствующего создания, чьи самые глубочайшие, самые сокровенные, самые легкие внутренние изменения мгновенно проявляются во внешности. Дидро несколько преувеличивает эту трудность, но делает это необычайно изящно и не удаляясь от истины.

«Но что окончательно сводит с ума великих колористов — это изменчивость человеческого тела: оно живет и тут же увядает; пока взор художника устремлен на полотно и кисть его изображает меня, я исчезаю, и когда он вновь поворачивается ко мне, меня более не находит. Воображению моему представился аббат Леблан, и я зеваю от скуки. Мне привиделся аббат Трюбле, и лицо мое выражает иронию. Мой друг Гримм и моя Софи мелькнули предо мной, сердце мое затрепетало, нежность и покой разлились по лицу; радость просочилась из всех пор, сердце расширилось; мелкие кровеносные сосуды пришли в движение, и неуловимый ток пробежавшей по ним крови разольет румянец и жизнь. Плоды, цветы меняются под внимательным взором Латура и Башелье. Какая же мука для них лицо человека — изменчивое полотно, которое волнуется, движется, напрягается, смягчается, окрашивается и тускнеет, повинуюсь бесчисленным сменам легких и быстрых дуновений, которые зовутся душой».

Выше мы заметили, что Дидро несколько преувеличивает эту трудность; она была бы, конечно, непреодолима, если бы живописец не обладал тем, что его, собственно, и делает художником, если бы он зависел только от своих взглядов, обращенных попеременно то на тело, то на холст, если бы он не умел изображать ничего, кроме того, что видит. Но ведь художественный гений, художественный талант — это и есть умение созерцать, запечатлевать, обобщать, символизировать, характеризовать, и притом в любом роде искусства и в форме и в цвете. Художественный талант создается именно тем, что он обладает методом обращения с предметами, это столь же духовный, сколь и практически-механический метод, посредством которого он останавливает и самый подвижный предмет, определяет его и придает единство и правду его искусственному существованию.

«Но я чуть было не забыл сказать вам о цвете страсти, и это было бы досадно. Разве у каждой страсти нет своего цвета? Разве он остается неизменным во всех ее превращениях?

Гнев знает различные цвета. Если он зажигает лицо, глаза становятся пламенными; если он беспределен и уже не расширяет, а сжимает сердце, глаза начинают блуждать по сторонам, бледность покрывает лоб и щеки, губы дрожат и белеют. А женщина, разве не меняется окраска ее лица в ожидании наслаждения, в объятиях наслаждения и после наслаждения?»

К этому абзацу также относится то, что было сказано о предыдущем: и в этом случае Дидро достоин одобрения за то, что он показывает художнику те высокие требования, которые ему могут быть предъявлены, и потому, что он обращает внимание художника на разнообразие явлений природы, с тем чтобы предостеречь его от манерничанья. Подобные же намерения заключены и в следующих словах:

«Разнообразие наших тканей и драпировок немало способствовало усовершенствованию искусства колорита». Выше об этом уже кое-что говорилось в примечании: «Общий тон цвета может быть слабым, не будучи в то же время неверным».

В том, что определенный цвет и на всем полотне, и в отдельных местах может быть по разным причинам ослаблен, но при этом все же останется правдивым и соответствующим данным предметам, не может быть и малейшего сомнения.

### *О цветовой гармонии*

А теперь мы подошли к той важной теме, о которой уже было кое-что сказано выше, однако она может быть изложена и рассмотрена только в ходе развития целостного учения о цвете.

«Утверждают, что есть цвета дружественные и цвета враждебные друг другу; говорящие так правы, если только они подразумевают под этим, что существуют цвета, настолько плохо сочетающиеся, так режущие глаз в соседстве друг с другом, что даже воздух и свет — эти неизменные вершители гармонии,— и те с трудом могут их примирить».

Ввиду того что не удавалось добраться до глубоких основ цветовой гармонии и все же нельзя было не признавать, что есть гармоничные и дисгармоничные цвета, а вместе с тем замечали, как усиление или ослабление света придавало нечто краскам или отнимало от них, создавая тем самым известные промежуточные состояния, и так как заметили, что воздух, обволакивая тела, вызывает известные смяг-



чающие и даже гармоничные изменения, то свет и воздух рассматривали как создателей гармонии вообще. Светотень, едва отделившуюся от колорита, стали недопустимым образом вновь смешивать с ним и только затем, чтобы уклониться от объяснения гармонии цветов, ссылаясь на материальность, говорили о воздушной перспективе. Стоит проглядеть главу о колорите у Зюльцера, там вопрос — что же такое гармония цветов — не выдвигается, а погребается, заваливается множеством чужеродных и родственных проблем.

Итак, эту работу еще предстоит проделать, и тогда, возможно, окажется, что гармония цветов, независимо от всего изначально присущая глазу и чувству человека, может быть также и внешне воспроизведена в сопоставлении окрашенных предметов.

«Не сомневаюсь, что кокетливая женщина или цветочница, искусная в этом ремесле, понимают это лучше любого художника».

Итак, женщина, озабоченная своей внешностью, и жизнерадостная девица-цветочница оказываются сведущими, как сделать привлекательней свой товар. Почему же философу и физиологу не брать у них уроки? Почему ему и не сделать немногих усилий, чтобы понаблюдать, как именно поступает иное милое создание, располагая простейшие вещи с выгодой для себя? Почему он не посмотрит, что же она берет, а что отвергает? Признано, что есть и гармония и дисгармония цветов, на это указано художнику, все требуют от него гармонии, и никто не говорит ему, какова она. Что же происходит? Врожденное чутье художника во многих случаях приводит его на правильный путь, но в других случаях он теряется. Как же он тогда поступает? Он избегает собственно цвета, ослабляет его и полагает, что достигнет гармонии тем, что лишает данный цвет той силы, с которой он особенно ярко проявлял бы свою противоположность другому цвету.

«Общий тон цвета может быть слабым, не нарушая при этом гармонии; и, напротив, сильный колорит труднее совместим с гармонией».

Никоим образом нельзя признать, что слабый колорит легче сделать гармоничным, чем яркий. Однако, разумеется, если колорит ярок, если краски оживлены, то глаз гораздо живее воспринимает и гармонию и дисгармонию; если же цвета ослаблены, одни бледны, а другие на полотне смешаны или запачканы, тогда уже никто, конечно, не может судить, гармонична ли эта картина или дисгармонична; но зато, уж

во всяком случае, можно сказать, что она вовсе не воздействует на зрителя, что она незначительна.

«Рисовать белое и рисовать светлое — две совершенно различные вещи. Не сомневаюсь, что из двух композиций, равных во всех отношениях, вам придется по душе более светлая; тут та же разница, что между днем и ночью».

Иная картина может удовлетворять всем требованиям колорита и все же быть совершенно светлой и бледно расцвеченной. Светлый цвет приятен глазу, а те же самые цвета, выступая со всей яркостью, в самых темных оттенках создают впечатление серьезной, сокровенной значительности.

Но, разумеется, светлая живопись — это нечто совсем иное, чем белесые, словно бы меловые картины.

И еще кое-что! Опыт учит, что светлые, жизнерадостные картины не всегда предпочитают ярким, рассчитанным на сильное впечатление. Разве мог бы иначе Спаньолетто в свое время превзойти Гвидо (Рени)?

«Существует обаяние, которое поистине неотразимо, — это обаяние мастера гармонии. Не знаю, как пояснить вам мою мысль. Вот на полотне женщина, одетая в белый атлас; закройте всю остальную часть картины и смотрите лишь на одежду; быть может, этот атлас покажется вам грязным, тусклым, ненатуральным; но восстановите предметы, которые окружают эту женщину, и впечатление от атласа и его цвета тотчас произведет прежний эффект. Ибо общий тон слишком слаб, но, так как все предметы окрашены пропорционально, вы не замечаете слабости каждого в отдельности; тут спасает гармония. Это природа на закате дня».

Никто не усомнится в том, что такая картина может быть правдивой, внутренне согласованной и обладать особенно большими достоинствами технического мастерства.

*Основы гармонии.* — «Я отнюдь не намерен ниспровергать закон радуги в искусстве. Радуга в искусстве то же, что генерал-бас в музыке».

Наконец-то Дидро упоминает об основе гармонии; он хочет обрести ее в радуге и успокаивается на этом, что бы ни высказывала по тому же вопросу французская живописная школа. В то время как физик обосновал всю теорию цвета явлениями призматического преломления и, следовательно, в известной мере радугой, эти явления стали и в живописи принимать за основу тех законов гармонии, которые необходимо соблюдать, налагая краски, благо этим явлениям нельзя было отказать в очевидной гармоничности. Тем самым ошибка,

допущенная физиком, продолжала оказывать вредные влияния и на живописца. Радуга и призматические преломления суть лишь отдельные частные случаи значительно более обширных, более содержательных и требующих более глубокого обоснования видов цветовой гармонии. Не потому существует гармония, что нам ее показывают радуга и призма, а сами эти явления гармоничны потому, что существует более высокая всеобщая гармония, законам которой и они подвластны.

Радугу ни в коей мере нельзя сравнивать с генерал-басом в музыке; она ведь даже не охватывает всех явлений, наблюдаемых при рефракции света; она столь же мало цветовой генерал-бас, как и один мажорный аккорд не генерал-бас в музыке; но этот аккорд гармоничен потому, что существует музыкальная гармония. Продолжая исследовать, мы обнаружили минорный аккорд, который не входит в мажорный, но вполне включается в общий круг музыкальной гармонии.

До тех пор, пока и в учении о цвете не станет ясно, что все множество явлений нельзя втискивать в пределы одного ограниченного явления и его универсального истолкования, а что, напротив, каждое отдельное явление необходимо включить в единый круг со всеми прочими,— до тех пор будет продолжаться эта неопределенность, это смятение в искусстве. Потому что на практике такая потребность ощущается более живо, чем в теории, когда теоретик лишь безмолвно отодвигает в сторону этот вопрос и считает себя вправе упрямо твердить: «Все это уже выяснено».

«Но я весьма опасаюсь, что малодушные художники воспользовались этим, чтобы сузить пределы искусства и создать легкую и ограниченную манеру, ту, что мы обычно зовем протокольной».

Так Дидро порицает убогую манерность, которой предавались разные живописцы из тех, кто слишком уж близко примыкал к ограниченному учению физика. Они располагали краски на своей палитре, видимо, именно в порядке цветов радуги, из этого возникла несомненная гармоническая последовательность, которую они называли протокольной, ибо так предусматривалось все, что могло и должно было произойти.

Но так как они знали только последовательность цветов радуги и призматических призраков, то не решались в своей работе ни нарушить эту последовательность, ни так обращаться с ней, чтобы при этом утрачивалось схематическое

представление о ней; напротив, эту «протокольность» можно было обнаружить на всем пространстве картины; краски и на полотне и на палитре оставались только сырым материалом, материей, простейшими элементами, а не сочетались, не сплетались в органическое целое под воздействием гения. Дидро ожесточенно нападает на таких художников. Я не знаю их имени, не видел подобных картин, однако мне кажется, что я уж из слов Дидро могу составить себе представление о том, что он подразумевает.

«И впрямь, живопись знает таких протоколистов, этих покорных слуг радуги, которых узнаешь с первого взгляда. Если он придал предмету такой-то цвет, можете быть уверены, что соседний предмет будет окрашен в такой-то. Следовательно, видя цвет хотя бы одного уголка картины, заранее знаешь все остальное. Всю жизнь они только и переносят этот свой уголок с одного полотна на другое, Эта точка движется по всей поверхности, останавливается и располагается там, где ей заблагорассудится, но неизменно в сопровождении всей своей свиты; она подобна вельможе, который вечно ходит в одной и той же одежде, с лакеями все в той же ливрее».

*Настоящий колорит.* — «Не так пользуется красками Верне и Шарден; их бесстрашная кисть любит перемешивать с непостижимой смелостью и разнообразием и со строжайшей гармоничностью все краски природы со всеми их оттенками».

Здесь Дидро начинает смешивать колорит с живописью вообще. Ведь при такой живописи, конечно, исчезает все вещественное, стихийное, грубое, материальное, ибо художник умело изображает разнообразную правду частных, скрытую в прекрасной, внутренне связанной гармонии целого. Тем самым мы возвращаемся к нашим исходным главным вопросам — о правде в гармонии.

Очень важен также следующий вопрос, о котором говорит Дидро; выслушаем сначала его, а потом уж выскажем наши соображения.

«Правда, и у них есть приемы, свойственные лишь им и в силу этого ограниченные; в этом я не сомневаюсь, и доказать это нетрудно, но ведь человек — не господь бог, и мастерская художника — не природа».

Дидро, сперва горячо оспаривая маньеристов, обличал их недостатки и противопоставил им своих любимых художников Верне и Шардена, после чего подошел к щекотливому вопросу: оказывается, и они тоже применяют в работе известный

определенный метод, который и своеобразен, и, пожалуй, несколько ограничен, что можно было бы им поставить в вину, и он уже едва ли знает, чем они отличаются от маньеристов. Если бы он говорил о великих художниках, он и тогда бы мог соблазниться сказать то же самое, но он справедлив, он не хочет сравнивать художника с богом, а художественное произведение с творением природы.

Что же отличает все-таки художника, идущего верным путем, от того, кто вступил на ложный? Художник следует продуманному методу, тогда как тот легкомысленно следует манере.

Художник, который постоянно созерцает, чувствует и мыслит, видит предметы в их высшем величии, в их наиболее выразительной действительности и чистейших пропорциях, еи когда он воспроизводит их, то его работу облегчает метод, созданный им самим, воспринятый от предшественников и заново им переосмысленный. И хотя применение этого метода выражает именно его индивидуальность, но и сам метод, и напряжение чистейших и высших сил его духа поднимают его до уровня всеобщего и могут вести до пределов творческих возможностей. Идя по этому пути, греки достигли тех высот, на которых создавалось их более всего известное нам пластическое искусство; а почему их произведения, принадлежащие разным эпохам и различные по своим достоинствам, производят на нас некое общее впечатление? Пожалуй, все же только потому, что в своем продвижении вперед они следовали единому истинному методу, от которого не могли целиком отказаться в пору упадка.

Проявление настоящего метода называют стилем, а его противоположность — манерой. Благодаря стилю индивид поднимается до наивысшей точки, достижимой для его рода, поэтому все великие художники в своих лучших произведениях приближаются друг к другу.

В самых удачных работах Рафаэля колорит такой же, как у Тициана. А манерность, напротив, так сказать, еще больше индивидуализирует индивидуальность. Человек, который безудержно предается своим страстям и склонностям, все более удаляется от целостного единства, удаляется даже от тех, кто мог бы еще быть на него похож; он ничего не хочет от человечества и тем самым отделяется от людей. Это относится столько же к искусству, сколько и к нравственности, — ведь все действия людей имеют один источник, поэтому и все их отклонения сходны между собой.

Итак, благородный Дидро, мы поддерживаем твое утверждение тем, что его усиливаем.

Человек не должен пытаться сравниться с богом, но пусть он стремится к человеческому совершенству. Художник должен стремиться создать не произведение природы, а совершенное произведение искусства.

### *Заблуждения и недостатки*

*Карикатура.*— «Существует карикатурный цвет, равно как и карикатурный рисунок, а всякая карикатура противоречит хорошему вкусу».

Отчетливо объяснить, как возникает такая карикатура и чем она отличается от собственно дисгармоничной расцветки, можно лишь в том случае, если мы договоримся о том, что такое цветовая гармония и на чем она основывается. Ибо необходимая предпосылка для этого — чтобы глаз распознавал соответствия, ощущал дисгармонию и чтобы мы знали, как возникает и то и другое. Лишь тогда становится очевидным, что может существовать и нечто третье в промежутке между ними. Можно сознательно и обдуманно отклоняться от гармонии и тем самым выделить нечто характерное, но если идти дальше, если преувеличивать такое отклонение или решиться на него без настоящего чувства и осмотрительного обдумывания, то получится карикатура, которая в конце концов становится уродливой гримасой и полнейшей дисгармонией, а этого должен всячески остерегаться каждый художник.

*Индивидуальный колорит.*— «Откуда это множество манер колористов, тогда как цвет в природе один?»

Нельзя, по сути, сказать, что в природе есть только один колорит, потому что, говоря о колорите, мы одновременно представляем себе того человека, который созерцает цвета, воспринимает их глазом и сохраняет в памяти. Но для того чтобы не затеряться в неопределенных рассуждениях, можно и необходимо допустить, что все здоровые и восприимчивые глаза приблизительно одинаково видят все цвета и все их соотношения. Ибо на вере в совпадение таких восприятий основываются и все виды передачи опыта.

Однако в то же время органы зрения весьма отличаются и расходятся в восприятии цвета, и это всего лучше обнаруживается, когда художник должен воспроизвести нечто похожее на то, что он видит. Исходя из того, что он сделал, мож-

но заключить, как он видел, и мы присоединяемся к Дидро, который говорит:

«Причина этого — свойства самого органа зрения. Нежный и слабый глаз не любит живых и сильных цветов, такой живописец отказывается запечатлеть на полотне то, что в природе ранит его восприятие. Он не любит ни огненно-красного, ни ослепительно-белого. Подобно тем обоям, которыми он покрывает стены своей комнаты, его полотна будут окрашены слабыми, нежными и мягкими тонами, и он часто стремится гармонией возместить то, чего ему недостает в силе».

Такой бледный, мягкий колорит, такое пугливое удаление от ярких красок можно, как указывает Дидро, объяснить общей слабостью нервов. Мы убеждаемся, что сильные нации, народ, дети и молодые люди любят яркие краски, но мы убеждаемся также, что образованные люди избегают таких красок — отчасти из-за того, что у них ослаблены зрительные органы, отчасти потому, что им неприятно все нарочито выделяющееся, сугубо характерное.

Если же художник создает невыразительный колорит, то в этом чаще всего повинны его неуверенность и недостаток теоретических знаний. Яркую краску может уравновесить лишь другая тоже яркая краска, а расположить их рядом решится лишь тот, кто уверен в себе, в своем деле. Тот, кто доверяется смутному ощущению, легко создаст карикатуру, и, если у него есть вкус, он старается избежать этой карикатуры, отчего возникают подавление, смешение, убиение красок, та видимость гармонии, которая, вместо того чтобы охватить целое, растворяется в ничто.

«Но почему бы и характеру, даже мимолетному настроению не влиять на колорит? Если мысли грустны, сумрачны и темны, если в меланхолическом воображении и в мрачной мастерской неизменно царит ночь, если художник изгоняет день из своего жилища, если ищет он одиночества и мрака, разве не вправе вы ожидать от него сцены, быть может, и сильной, но темной, тусклой и сумрачной? Если страдает он разлитием желчи и видит все в желтом свете, как он удержится от того, чтобы не набросить на свою картину то же желтое покрывало, какое набрасывает его болезнь на предметы, как бы ни огорчался он, сравнивая зеленое дерево, которое он видит своим воображением, с деревом желтым, находящимся перед его глазами?»

Знайте, что художник столь же сильно или, может быть, еще сильнее, нежели литератор, раскрывает себя в своих тво-

рениях. Может статься, что однажды он преодолет свой характер, склонность и свойство своего органа зрения. Он подобен человеку замкнутому и молчаливому, который, однажды возвысив голос, вновь после короткого взрыва впадает в свойственное ему состояние — молчит. Художник грустный или рожденный со слабым органом зрения может дать однажды сильную по краскам картину, но он незамедлительно вернется к своему естественному колориту».

А меж тем это весьма отрадно, когда художник сам замечает у себя такой недостаток, и весьма похвально, когда он старается этому противодействовать. Очень редко можно встретить такого художника, и там, где он окажется, его старания, конечно, будут вознаграждены; я не стал бы, подобно Дидро, угрожать ему неизбежным отступлением, более того, я обещал бы, что если он и не достигнет в полной мере своей цели, то все же будет постоянно счастливо прогрессировать.

«Если орган зрения поражен недугом — каков бы ни был этот недуг, он распространится на все предметы, раскинет между ними и художником дымку, которая омрачит и природу, и подражание ей».

Таким образом, Дидро, указав художнику на то, что он должен в себе преодолеть, показывает ему также, какие опасности предстоят ему в учении.

*Влияние учителя.* — «Настоящие колористы — редкость, и виноваты в этом их учителя. В течение бесконечно долгого времени ученик копирует картины своего учителя и не видит окружающей природы; а это значит, что он приучается смотреть глазами другого и утрачивает привычку пользоваться своими собственными глазами. Со временем он вырабатывает технику, которая его опутывает, и он не может ни освободиться, ни отойти от нее; цепь эта сковывает глаза художника, как кандалы сковывают ногу каторжника. Вот откуда идет неверный колорит. Тот, кто подражает Лагрене, будет в своем подражании ярким и плотным; тот, кто подражает Лепренсу, будет красноватым и буро-красным; тот, кто подражает Грёзу, будет серым и лиловатым; тот, кто будет изучать Шардена, будет правдив. Вот источник множественности суждений о рисунке, цвете даже среди самих художников. Один скажет вам, что Пуссен сух; другой — что Рубенс склонен к преувеличению; а я, пигмей в сравнении с ними, тихонько похлопываю их по плечу и уверяю, что все это глупости».

Несомненно то, что известные ошибки, известные ложные направления усваиваются легко, особенно тогда, когда стар-



ший и почитаемый увлекает юношу на удобный неправильный путь. Все школы и секты свидетельствуют о том, как можно научить глядеть совсем другими глазами. Но так же, как ложное обучение приносит недобрые плоды и насаждает манерность, с тем же успехом восприимчивость молодежи может благоприятствовать и воздействию настоящего метода. Поэтому мы обращаемся к тебе, славный Дидро, так же как в предыдущей главе, с призывом: предостерегая юношу от худых школ, не возбуждай в нем недоверия к настоящей школе.

*Неуверенность при наложении красок.*— «Художник, беря краску со своей палитры, не знает порой, как будет она выглядеть на картине. И впрямь, с чем сравнит он эту краску, этот оттенок, взятый с палитры? С другими взятыми отдельно оттенками, с первоначальными красками? Он поступает разумнее; подготавливая ее, он размышляет, переносит ее мысленно туда, где ей положено быть. Но как часто он ошибается в этой оценке! На пути от палитры к полотну и композиции краска изменилась, ослабела, усилилась — и общее впечатление меняется. Тогда художник идет ощупью, делает все снова, переделывает, терзает свою краску. В этой работе его оттенок является составным из различных субстанций, которые в той или иной мере противодействуют друг другу, и рано или поздно наступает разлад».

Такая неуверенность возникает тогда, когда художник не точно знает, что он должен делать и как именно необходимо это делать. И то и другое — особенно последнее — легко передается и преподается. Какие именно следует употреблять красители, начиная с первого слоя и вплоть до окончательной отделки, — это можно преподавать научно и даже научить этому, почти как ремеслу. Если художник, пишущий на эмали, вынужден наносить совсем не те цвета и только в своем воображении видит, какими они станут после обжига, то живописец, пишущий маслом, — а именно о таком здесь главным образом и идет речь, — должен знать, что ему нужно приготовить и как постепенно создавать свою картину.

*Гримасничающая гениальность.*— Пусть Дидро уж простит нам, что в этой рубрике мы вынуждены представить поведение того художника, которого он хвалит и поощряет.

«Глаза того, кто обладает живым чувством цвета, прикованы к полотну; рот его полуоткрыт, дыхание прерывисто; его палитра — сам хаос. И в хаос он обмакивает свою кисть; он

извлекает из хаоса свое творение: и птиц, и оттенки их перьев, и цветы, и их бархатистость, и деревья, и их многоцветную зелень, и небесную лазурь, и испарения вод, омрачающие ее, и животных, и длинную их шерсть, и разнообразные пятна на их шкуре, и огонь, мерцающий в их глазах. Он подымается, он отходит, бросает взгляд на свое произведение, садится вновь — и на ваших глазах под его кистью рождаются тела».

Возможно, что только благопристойному чинному немцу кажется смешным, когда славный художник, гонится за своим предметом запыхавшись, тяжело дыша, словно распалившаяся борзая, преследующая дичь. Я тщетно пытался передать все значение французского слова *haleter*<sup>1</sup>, — даже несколько разных слов не могут описать его. Все же я полагаю, что можно с достаточной уверенностью утверждать, что ни Рафаэль, писавший «Мессу в Больсене», ни Корреджо перед «Святым Иеронимом», ни Тициан перед «Святым Петром», ни Паоло Веронезе перед «Браком в Кане» не сидели, раскрыв рот, сопя, кряхтя, задыхаясь, стеная. Так что это, пожалуй, чисто французская ужимка, от которой сия жизнерадостная нация не всегда может удержаться даже в самых серьезных делах.

Не многим лучше и нижеследующее.

«Перенеситесь, друг мой, в мастерскую художника, наблюдайте его за работой и, если он симметрично расположит свои краски и их оттенки на палитре или если после четверти часа работы порядок этот не будет нарушен, можете смело сказать, что этот художник холоден и никогда не создаст ничего значительного. Такой художник подобен ученому, медлительному и тяжелому, который в поисках цитаты влезает на лесенку, берет в руки книгу и открывает ее, возвращается к своему письменному столу, выписывает нужную ему строку, вновь лезет на лесенку и кладет книгу на место. Иная повадка у гения».

Мы и сами раньше указывали, что художник обязан устранять материальную фактуру отдельных красителей с помощью продуманного смешивания, должен индивидуализировать цвет применительно к изображаемому предмету и соответственно строить колорит. Но рассудительный немец справедливо сомневается в том, что такую работу можно вести остро и суматошно.

<sup>1</sup> Задыхаться, запыхаться, спешить, задыхаясь (франц.).

«Вообще гармония картины будет тем долговечней, чем уверенней мастер в действительности своей кисти, чем отважней, свободней его замысел, чем меньше он вымучивал краски, прикидывая то так, то этак, чем проще и задорнее их накладывал. Мы видим, как современные картины за короткий срок утрачивали свою внутреннюю согласованность и как очень старые картины вопреки времени сохраняют свежесть, силу и гармонию. Это преимущество кажется мне не столько результатом лучшего качества их красок, сколько вознаграждением за хороший метод работы».

Прекрасно и правильно сказано о важном и прекрасном деле. Почему же, старый друг, ты не всегда бываешь так согласен с правдой и с самим собой? Почему ты вынуждаешь нас приводить в заключение полуправду, парадоксальный абзац:

«Ах, друг мой, какое это сложное искусство — живопись. Я выражаю в одной фразе то, что художник с трудом набрасывает в течение недели, и горе его в том, что он знает, видит и чувствует подобно мне, но не может этого выразить и потому не знает удовлетворения; в том, что, влекомый чувством, он обманывается в своих возможностях и губит шедевр; он стоит, сам того не подозревая, на последней грани искусства».

Живопись, разумеется, очень далека от искусства красноречия, и если бы даже можно было допустить, что художник видит предметы так же, как оратор, то все же они пробуждают у него совсем иные стремления. Оратор поспешно переходит от предмета к предмету, от одного произведения искусства к другому, с тем чтобы о них думать, запоминать, обозревать, классифицировать, говорить об их особенностях. Художник, напротив, задерживается на одном определенном предмете, сочетается с ним любовью, отдает ему лучшие силы разума и сердца и воссоздает его вновь. Когда осуществляется это воссоздание, время не имеет значения, — ведь творит любовь. А разве любовник, когда он рядом с любимой, чувствует бег времени? Разве настоящий художник, работая, может замечать время? То, что тебя, оратор, пугает, — художнику дает счастье; там, где ты нетерпеливо хотел бы поспешить, он ощущает самое прекрасное успокоение.

Можно, пожалуй, помочь и другому твоему приятелю, который, сам того не ведая, достигает вершины искусства, но,

продолжая упрямо работать, портит свое отличное произведение. Если он действительно так преуспел в искусстве; если он действительно так добросовестен, то нетрудно будет научить его сознавать свое умение и разъяснить ему сущность того метода, который он применяет безотчетно и который наставляет нас, как создавать самое лучшее, и вместе с тем предостерегает от того, чтобы пытаться делать больше, чем самое лучшее.

На этом и закончим нашу беседу. Пусть читатель пока благосклонно примет то, что нам удалось изложить в этой форме, до той поры, когда мы окажемся в состоянии доложить ему учение о цвете вообще и о живописном колорите в частности, сообщив наилучшее из того, что мы знаем и умеем, передав это в надлежащей форме и последовательности.



## ВИНКЕЛЬМАН И ЕГО ВРЕМЯ

### ВВЕДЕНИЕ

Воспоминания о замечательных людях, так же как и близость значительных произведений искусства, время от времени пробуждают в нас дух размышления. Они возникают перед нами как заветы для всех поколений, первые — в деяниях и славе, вторые — как некие чудом сохранившиеся существа. Каждый разумный человек знает, что, собственно говоря, подлинную ценность имеет только рассмотрение их в своеобразной целостности, и все же пытается — мыслью и словом — что-то извлечь из них.

В этом мы чувствуем особую потребность, когда открывается и обнаружится что-нибудь новое, имеющее отношение к подобным явлениям; поэтому наши возобновленные наблюдения над Винкельманом, его характером и всем, им содеянным, будут особенно уместны именно теперь, в момент, когда только что изданные письма проливают новый свет на его образ мыслей и жизнь.

### ПИСЬМА ВИНКЕЛЬМАНА К БЕРЕНДИСУ

Письма принадлежат к числу наиболее значительных памятников, оставляемых по себе человеком. Людям, одаренным живым воображением, даже и при разговоре с самим собой кажется, что вблизи них находится отсутствующий друг, которому они поверяют свои сокровенные мысли; так и

письмо является подобием разговора с самим собой. Ибо; сплошь и рядом, друг, к которому пишешь, служит скорее поводом, чем объектом письма. Все, что нас радует или тревожит, угнетает или занимает, словно отходит от сердца, и, как непреходящие следы чьего-то существования или настроения, такие листки тем интереснее для потомства, чем больше был пишущий захвачен моментом, чем меньше он думал о грядущем. Письма Винкельмана часто носят этот желательный нам характер.

Если этот достойный человек, сложившийся в уединении, всегда был сдержан в обществе, серьезен и вдумчив в жизни, то перед листком почтовой бумаги он проникался ощущением всей своей природной свободы и часто, не задумываясь, изображал вещи так, как он их чувствовал. Мы видим его озабоченным, испуганным, смятенным, сомневающимся и нерешительным, а вслед за тем снова бодрым, возбужденным, доверчивым, мужественным, смелым, распушенным до цинизма, но всегда — мужем стойкого характера, уповающим на самого себя, который, несмотря на то, что внешние обстоятельства открывали богатейший выбор его воображению, почти всегда умел избрать наилучший путь, за исключением последнего, нетерпеливого, рокового шага, который и стоил ему жизни.

Письма Винкельмана, несмотря на свойственные им, в основном, черты суровой правдивости и резкости, в зависимости от лица, которому они адресованы, носят совершенно различный характер, что всегда случается с остроумным корреспондентом, когда он ощущает непосредственную близость лица, с которым беседует на расстоянии, и следовательно, как это бывает и в личной беседе, не может пренебречь соответствующим и подходящим.

Таковы, поскольку мы говорим лишь о наиболее богатых собраниях винкельмановских писем, — его письма к Штошу. Они являются для нас великолепными документами благородного сотрудничества с другом во имя определенной цели и свидетельствуют о большой твердости в трудном, легкомысленно, без соответствующей подготовки, предпринятом, но мужественно и удачно проведенном деле. Эти письма, испещренные новостями, литературными, политическими, светскими, являются ценнейшим документом, который представлял бы еще больший интерес, если бы он мог быть напечатан целиком, без всяких сокращений. Прекрасно даже то прямотушие в страстных порицаниях, обращенных к дру-

гу, которому корреспондент обычно не устает выказывать уважение и любовь, благодарность и теплые чувства.

Ощущение собственного превосходства и достоинства, наряду с подлинно высокой оценкой других, проявления дружбы, тоски, шаловливости и насмешки, которыми характеризуются его письма к швейцарцам, делают это собрание в высшей степени интересным и достойным сочувствия; к тому же они и достаточно назидательны, хотя в целом письма Винкельмана назидательными назвать нельзя.

Первые письма к графу Бюнау из ценнейшего Дассдорфского собрания свидетельствуют о подавленном, замкнувшемся в себе умонастроении человека, едва осмеливающегося взирать на столь высокого покровителя. Странное письмо, в котором Винкельман оповещает его о перемене религии, — скорее пустой набор слов. Но для того, чтобы постичь ту эпоху, чтобы сделать ее достаточно наглядной, лучше всего служит первая половина его писем к Берендису. Они написаны частично из Нётница, частично из Дрездена и адресованы закадычному другу и товарищу. Корреспондент вырисовывается здесь со всеми своими настойчивыми, непреодолимыми желаниями, находящимся в тягостном состоянии, на пути к далекому, новому, с уверенностью отыскиваемому счастью.

Другая половина этих писем написана из Италии. Они сохраняют свойственный Винкельману резкий, непринужденный тон, но овеяны радостью итальянского неба, одушевлены восхищением от достигнутой цели.

Кроме того, они дают, по сравнению с другими, уже известными письмами этой же поры более полное представление о всей его тогдашней жизни.

Судить об этом собрании, быть может, более важном для изучения человека, чем литературы, и почувствовать его мы предоставляем восприимчивым душам и проникновенным умам и только добавим несколько слов о человеке, которому они адресованы и о котором мы узнали следующее:

Иероним Дитрих Берендис родился в Зеехаузене в Альтмарке в 1720 году, изучал право в Галле и по окончании учения был несколько лет военным юристом в королевском прусском гусарском полку, обычно именовавшемся черным, по цвету мундиров, на самом же деле называвшемся Рюшским, по имени его тогдашнего командира фон Рюша. Покончив с этой суровой жизнью, он продолжал свое учение в Берлине.

Во время своего пребывания в Зеехаузене он встретился с Винкельманом, с которым его связала тесная дружба и по рекомендации которого он получил место гофмейстера у младшего графа Бюнау. С последним он отправился в Брауншвейг, где его питомец посещал Carolinum. Так как граф вскоре поступил на французскую службу, его отец, бывший в то время министром в Веймаре, помог нашему Берендиусу зачислиться на выше помянутую нами княжескую службу, где он сначала занимает должность военного советника, затем коллежского советника и кастеляна вдовствующей герцогини. Он умер в 1783 году 26 октября в Веймаре.

### ВСТУПЛЕНИЕ

Если природа не отказывает заурядному человеку в драгоценном даре,— под ним я подразумеваю живое стремление с детских лет радостно относиться к окружающему миру, познавать его, завязывать с ним отношения и в общении с ним составлять единое целое,— люди большого духа часто как бы робеют перед действительной жизнью и самоуглубляются для того, чтобы у себя в душе построить свой особый мир, и только таким образом создают наилучшее и для внешнего.

Если же, напротив, мы видим в особо одаренном человеке постоянное стремление ревностно отыскивать для всего, что заложила в него природа, соответственные образы во внешнем мире и тем самым возвышать внутреннее до чего-то цельного и неоспоримого, то можно быть уверенным, что и здесь сложится для современности и потомства в высшей степени полезная жизнь.

Таков был и наш Винкельман. Природа вложила в него все, что создает мужа и украшает его. Он же, со своей стороны, посвятил всю свою жизнь отысканию достойного, прекрасного и замечательного в человеке и в искусстве, которое преимущественно занимается человеком.

Нищенское детство, недостаточное образование в отрочестве, отрывочные, разбросанные занятия в юношеском возрасте, тяготы учительского звания и все, что на подобном поприще узнаешь унижительного и тяжелого, он претерпел вместе со многими другими. Винкельман достиг тридцати лет, не порадовавшись ни единой милости судьбы; но в нем самом были заложены ростки желанного и возможного счастья.



Мы находим даже в это печальное для него время следы, — правда, еще неясные и запутанные, но уже достаточно выраженные, — его стремления собственными глазами ознакомиться с жизнью мира.

Некоторые недостаточно продуманные попытки увидеть чужие страны не удались ему. Он мечтал о путешествии в Египет, он направлялся во Францию; непредвиденные препятствия заставляли его возвращаться вспять. Правильно руководимый своим гением, он наконец ухватился за идею пробить себе дорогу в Рим. Он чувствовал, сколь полезно для него будет пребывание в этом городе. Это была уже не нечаянная мысль, не мечта, это был задуманный план, которому он следовал с умом и решимостью.

## АНТИЧНОЕ

Человек в состоянии создать многое путем целесообразного использования отдельных сил, он в состоянии создать исключительное благодаря взаимодействию различных способностей; но единственное и совсем неожиданное он творит лишь тогда, когда в нем равномерно соединятся все качества. Последнее было счастливым уделом древних, в особенности греков, в их лучшую пору; для первого и второго предназначены судьбою мы, люди позднейших поколений.

Когда здоровая натура человека действует как единое целое, когда человек ощущает себя в мире как в некоем великом, замечательном, прекрасном и достойном целом, когда наслаждение гармонией вызывает у него чистое и свободное восхищение, тогда Вселенная — если б только она могла увидеть себя у достигнутой цели — вскрикнула бы, ликуя, и преклонилась перед вершиной своего становления и существования. Ибо к чему все это великолепие солнц, и планет, и лун, звезд и Млечных Путей, комет и туманностей, существующих и зарождающихся миров, если в конце концов счастливый человек не будет бессознательно радоваться своему существованию?

Если новый человек, — как это только что произошло и с нами, — почти при любом созерцании порывается к бесконечному, чтобы в конце концов — и то если ему посчастливится — снова возвратиться к исходной точке, то древние, без всяких околичностей, испытывали величайшее и единственное наслаждение в чудесных границах этого прекрасного

мира. Сюда они были поставлены, к этому призваны, здесь их деятельность находила применение, их страсть — объект и пищу.

Разве их историки и поэты не вызывают изумления исследователя и отчаяния подражателя именно тем, что выводимые ими лица принимают столь живое участие в своей собственной судьбе, в ограниченном кругу интересов своей родины, в ясно обозначенном пути своей жизни, равно как и жизни своих соотечественников, и всей душой, всеми склонностями, всей силой воздействуют на окружающее? Оттого-то и мыслящему по их подобию историографу было нетрудно увековечить это прекрасное время.

Для них имело значение только то, что происходило, подобно тому как для нас приобретает некоторое значение лишь то, что мы думаем или чувствуем.

Одинаковым образом жили поэт — в своем воображении, историк — в политике, исследователь — в мире природы. Все придерживались ближайшего, подлинного, правдивого, и даже порождения их фантазии — из плоти и крови. Человек и человеческое почитались превыше всего; и все его внутренние и внешние соотношения с миром усматривались и изображались с таким умением, что становились как бы наглядными. Еще не распались тогда на части чувство и созерцание, еще не появилась эта едва ли исцелимая трещина в здоровом человеческом духе.

Но не только наслаждаться счастьем были призваны эти натуры, они умели также переносить и беду; как здоровая клетка противится болезни и после каждого ее приступа быстро восстанавливается, так и здравый смысл древних легко и быстро вступал в свои права после каждого внутреннего или внешнего потрясения. Такая античная натура, поскольку это понятие можно применить к нашему современнику, возродилась в Винкельмане. С самого начала выдержала она невероятное испытание, ибо тридцать лет унижения, неудач и горя не обуздали ее, не притупили, не выбили из колен. Как только Винкельман достиг отвечающей его духу свободы, он предстал перед нами цельным и завершенным в античном понимании этих слов. Предназначенный роком к деятельности, наслаждению и отречению, радости и горю, обладанию и потерям, возвышению и унижению, он оставался в этой удивительной смене всегда довольным прекрасной землей, на которой изменчивая судьба готовит нам испытания.

Поскольку он обладал подлинным духом древних в жизни, последний не изменял ему и в его трудах. Но если уже и древние, занимаясь науками, находились в несколько затруднительном положении, ибо познание многообразных, лежащих вне человека объектов неизбежно требует разделения сил и способностей, известного дробления единства, — то на долю нового человека выпала в этом смысле еще более отважная игра, поскольку перед ним возникает опасность рассеяться при изучении столь многообразного познаваемого и потеряться в не связанных между собой знаниях, не имея возможности, как это делали древние, дополнять недостающее совершенством собственной личности.

Сколько ни блуждал Винкельман в познаваемом или достойном познания, — ведомый отчасти любовью и охотой, отчасти же и необходимостью, — он все же, раньше или позднее, неминуемо возвращался к древнему миру, в особенности к греческому, с которым он чувствовал такое сродство и с которым ему суждено было так счастливо соединиться в лучшие дни своей жизни.

## ЯЗЫЧЕСКОЕ

Такое изображение духа древности, обращенного к постороннему миру и его благам, прямиком приводит нас к наблюдению, что подобные достоинства возможны лишь в соединении с духом язычества. Это упование на самого себя, эта деятельность, направленная на современность, это чистое почитание богов своими предками и восхищение ими как произведениями искусства, покорность неборимому року, само грядущее, обращенное, благодаря всемогущей посмертной славе, к нашей земле, — здесь столь необходимо друг с другом сочетаются, составляя некое нераздельное целое и образуя самой природой предначертанное состояние человека, что в минуты высокого наслаждения, равно как и глубочайшего самопожертвования, более того — в минуты гибели, мы одинаково видим в древних проявление несокрушимо здорового естества.

Это языческое мироощущение светится во всех поступках и работах Винкельмана и особенно ярко проступает в письмах ранней поры, где его дух еще закаляется в борьбе с новейшими религиозными убеждениями. Такой образ мыслей, такой уход от всякого христианского миропонимания, более

того — отвращение к нему; надо не терять из виду, когда хочешь судить о так называемой перемене религии Винкельманом. Партии, на которые делится христианская религия, были ему одинаково безразличны, ибо в силу своей природы он никогда не принадлежал ни к одной из церквей.

## ДРУЖБА

Если древние, — за что мы их превозносим, — были подлинно целостными людьми, то они должны были, при их радостном восприятии себя и окружающего мира, познать во всем объеме отношения между отдельными человеческими существами и не могли пройти мимо того восторга, который порождается союзом двух сходственных натур.

И здесь также выступает примечательное различие между древним и новым временем. Отношение к женщине, ставшее у нас столь тонким и одухотворенным, едва возвышалось тогда над границами самых низменных потребностей. Отношение родителей к детям было, по-видимому, несколько более благородным. Но все эти чувства заменяла им дружба между лицами мужского пола, хотя мы знаем также и о Хлориде и Тийе, подругах, неразлучных даже в аду.

Страстное выполнение обрядов любви, блаженство неразлучности, самопожертвование одного для другого, выраженное предопределение на всю жизнь и неизбежное сопутствие в смерть повергают нас при созерцании союза двух юношей в изумление, и мы чувствуем себя пристыженными, когда поэты, историки, философы, ораторы засыпают нас сказаниями, событиями, чувствами, убеждениями подобного содержания и значения.

Винкельман ощущал себя рожденным для такого рода дружбы, не только склонным к ней, но и всем своим существом ее жаждущим; он воспринимал самого себя только в формах дружбы, он сознавал себя только в образе целого, дополненного присутствием другого. Уже в ранние годы воплотил он эту идею в объект, может быть, недостойный, посвятил себя ему, во имя его жил и страдал; ради него при всей своей бедности изыскивал средства быть богатым, жертвовал собой, не колеблясь заложил бы для него свое существование, свою жизнь. Здесь, даже в нужде и унижении, Винкельман чувствует себя великим, богатым, щедрым и счастливым, всегда готовым помочь тому, кого он любит больше всего на све-

те, кому он — и это высшее самопожертвование! — прощает даже неблагодарность.

Как ни менялись времена и обстоятельства, Винкельман одинаково стремился превращать все достойное, с чем он встречался, в новую дружбу; и если многие из этих кумиров легко и быстро исчезали с его пути, то все же столь благородное его стремление завоевывало ему много достойнейших сердец, и он имел счастье поддерживать прекрасные отношения с лучшими людьми своего круга и времени.

## КРАСОТА

Но поскольку глубокая потребность в дружбе, в сущности, сама создает и формирует свой объект, постольку для человека, мыслящего по образу и подобию древних, отсюда возникает лишь одностороннее, нравственное благо, внешний же мир мало что принесет ему, если по счастливой случайности он не встретит родственного, сходного влечения и не столкнется с человеком, способным таковое удовлетворить. Мы имеем в виду стремление к чувственно-прекрасному, а также и само чувственно-прекрасное; ибо высший продукт постоянно совершенствующейся природы — это прекрасный человек. Правда, природе лишь редко удастся создать его; ее идеям противоборствует слишком много различных условий, и даже для ее всемогущества невозможно долго пребывать в совершенном и даровать прочность раз сотворенной красоте, ибо, точно говоря, прекрасный человек прекрасен только мгновение.

Против этого и выступает искусство: человек, поставленный на вершину природы, в свою очередь, начинает смотреть на себя как на природу в целом, которая сызнова, уже в своих пределах, должна создать вершину. С этой целью он возвышает себя, проникаясь всеми совершенствами и добродетелями, взывает к избранному, к порядку, к гармонии, к значительному и поднимается, наконец, до создания произведения искусства, которому, наряду с другими его деяниями и творениями, принадлежит столь блистательное место. Когда же произведение искусства уже создано и стоит в своей идеальной действительности перед миром, оно несет с собою прочное воздействие, наивысшее из всех существующих, ибо, развиваясь из соединения всех духовных сил, оно одновременно вбирает в себя все великое, все достойное любви и

почитания и, одухотворяя человеческий образ, возносит человека над самим собой, замыкает круг его жизни и деятельности и обожествляет его для современности, в которой равно заключены и прошедшее и будущее. Подобными чувствами, судя по преданиям и рассказам древних, бывали охвачены те, кто видел Юпитера Олимпийского. Бог превратился в человека, чтобы человека возвысить до божества. Узрев величайшее совершенство, люди воодушевлялись величайшей красотой.

И в этом смысле надлежит согласиться с древними, говорившими с полным убеждением: великое несчастье умереть, не увидав этого творения.

Для такой красоты Винкельман был создан по самой своей природе. Он впервые познал ее и в писаниях древних; но воплощенной она предстала перед ним лишь в произведениях изобразительного искусства, по которому мы впервые знакомимся с ней, чтобы затем, в образах живой природы, познать и оценить ее.

И если обе потребности — в дружбе и в красоте — одновременно находят пищу в одном и том же объекте, то счастье и благодарность человека переходят границы, и он охотно отдает все, чем владеет, видя в этой жертве лишь ничтожное доказательство своего почитания и приверженности.

Поэтому мы так часто наблюдаем Винкельмана в общении с прекрасными юношами, и никогда он не кажется нам более оживленным и очаровательным, чем в эти, часто лишь мимолетные, мгновения.

## КАТОЛИЦИЗМ

С такими убеждениями, с такими потребностями и желаниями Винкельман долгое время тянул лямку служения чуждым ему целям; нигде вокруг себя не видел он ни малейшей надежды на помощь или поддержку.

Граф Бюнау, которому в качестве любителя пришлось бы купить только одной редкостной книгой меньше, чтобы открыть перед Винкельманом путь в Рим, и который, будучи министром, пользовался достаточным влиянием, чтобы помочь этому превосходному человеку выбраться из всех затруднений, видимо, не пожелал лишиться его как дельного слуги или же не понял всего величия заслуги даровать миру замечательного человека. Дрезденский двор, где также

можно было рассчитывать на значительную поддержку, исповедовал римскую веру, и там, по-видимому, существовал лишь один путь к милостям и благоволению — через духовников и других служителей церкви.

Пример государя мощно воздействует на окружающих и с тайной силой вызывает каждого подданного к сходным поступкам, которые в состоянии совершить человек в частной жизни, а стало быть, главным образом к поступкам нравственного порядка. Религия государя в известном смысле всегда остается господствующей, римская же церковь, подобно бурлящему потоку, вечно втягивает в свой круговорот спокойно катящиеся волны. При этом Винкельман не мог не чувствовать, что для того, чтобы стать в Риме римлянином, внутренне слиться с тамошним бытом и снискать к себе доверие, необходимо примкнуть к римской церкви, предаться ее вероучению, покориться ее обрядам. И последствия ясно доказали, что без этого заранее принятого решения Винкельман не достиг бы полностью своей цели. Решение это к тому же значительно облегчалось тем, что его как прирожденного язычника протестантское крещение все равно не могло обратить в христианина.

И все же перемена вероисповедания далась Винкельману не без сильной внутренней борьбы. Мы можем, согласно своим убеждениям, достаточно взвесив все основания, принять наконец известное решение, полностью гармонирующее с нашей волей, желаниями и потребностями, более того — необходимое для поддержания и продления нашего существования, и тем самым прийти к полному согласию с самим собой. Но это решение может находиться в противоречии с общепринятым мнением, с убеждениями многих людей; и тогда начинается новая борьба, которая, хотя и не возбуждает в нас неуверенности, но вызывает неприятное чувство, нетерпеливую досаду на то, что мы на поверхности замечаем кое-где только дробь, тогда как внутри себя видим целые числа.

Так и Винкельман, совершив свой вполне обдуманый шаг, кажется озабоченным, испуганным, огорченным, полным смятения при мысли о том, какое впечатление произведет его поступок, в частности, на графа, его первого благодетеля. Как глубоко, прекрасны и правдивы его искренние высказывания по этому поводу!

Ибо, конечно, каждый переменявший свою веру остается как бы забрызганным какой-то грязью, очиститься от коей

кажется невозможным. Из этого видно, что люди ценят выше всего твердую волю. Ценят ее тем более, что сами, разделенные на партии, постоянно имеют при этом в виду свою собственную твердость и постоянство. Здесь нет речи ни о чувстве, ни об убеждениях. Приходится проявлять стойкость там, куда нас завел скорее случай, чем собственный выбор. Оставаться верным народу, городу, государю, другу, женщине — все сводить к этому, все совершать во имя этого, от всего отказываться и терпеть, — вот то, что вызывает одобрение; отступничество же остается ненавистным, колебание вызывает насмешки.

То была точка зрения весьма строгая и серьезная, но на это можно взглянуть и с другой стороны, откуда все представится значительно проще и веселее. Известные состояния человеческого духа, которые мы отнюдь не одобряем, известные нравственные пятна на репутации третьего лица имеют для нашей фантазии особую притягательность. Если нам будет разрешено прибегнуть к сравнению, то здесь происходит то же самое, что с дичью, которая с небольшим запашком кажется гурману куда вкуснее свежей. Разведенная жена, ренегат имеют для нас особую привлекательность. Люди, которые при иных обстоятельствах показались бы разве что значительными и заслуживающими уважения, теперь представляются нам необыкновенными, и не будем отрицать, что перемена веры Винкельманом заметно возвышает в наших глазах романтическую сторону его жизни и существа.

Но для самого Винкельмана в католической религии не было ничего привлекательного. Он видел в ней лишь маскарадный наряд, который накинул на себя, и достаточно прямо высказывал это. Позднее он, видимо, недостаточно придерживался ее обрядов, пожалуй, даже навлекал на себя вольнодумными речами подозрение некоторых ретивых ее приверженцев; так или иначе, но кое-где у него проглядывает страх перед инквизицией.

## ОТКРЫТИЕ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

От литературы, даже от высшего, что занимается словом и языком, — от поэзии и риторики, перейти к изобразительным искусствам трудно, пожалуй, даже невозможно. Ибо между ними зияет огромная пропасть, пронести над которой



нас может только одаренная особыми свойствами натура. Для того чтобы судить, насколько это удалось Винкельману, мы располагаем целой грудой документов.

Радость наслаждения впервые привлекла его к сокровищам искусства, однако для использования их, для суждения о них он нуждался еще в посредничестве художника, чьи более или менее веские мнения он умел воспринимать, исправлять и приводить в соответствующий порядок. Таково происхождение его изданной еще в Дрездене и снабженной двумя приложениями работы «О подражании греческим произведениям в живописи и в скульптуре».

Как ни верен тот путь, по которому уже и здесь идет Винкельман, как ни ценны основоположения, которые содержит этот труд, как ни правильно указана конечная цель искусства, все же эта работа как по содержанию, так и по форме настолько вычурна и причудлива, что мы тщетно стали бы пытаться во что бы то ни стало отыскать ее смысл, если бы не были несколько ближе осведомлены о личностях, собравшихся в ту пору в Саксонии, знатоков и критиков искусства, а также о их способностях, мнениях, склонностях и причудах. Посему эти писания навсегда останутся закрытой книгой для потомства, если сведущие любители искусства, жившие ближе к тем временам, не решатся, пока еще не поздно, описать тогдашние обстоятельства или хотя бы подействовать этому.

Липперт, Хагедорн, Эзер, Дитрих, Гейнекен, Эстеррейх увлекались искусством, поощряли его и занимались им каждый на свой лад. Их цели были ограничены, их максимы односторонни, часто даже причудливы. Среди них курсировали рассказы и анекдоты, назначением которых было не только развлекать, но и поучать общество. Из этих-то элементов и складывались упомянутые писания Винкельмана, которые он, впрочем, вскоре сам признал несостоятельными. И все же, если и недостаточно подготовленный, то по меньшей мере уже несколько искушенный, он попал наконец на свою стезю и добрался до той страны, где для каждого способного чувствовать наступает подлинная эпоха совершенствования. Эта страна охватывает все его существо и дает плоды, которые оказываются в одинаковой мере реальными и гармоническими, так как, впоследствии, образуют узы, достаточно крепкие, чтобы соединить совершенно различных людей.

Винкельман был теперь в Риме, и кто мог лучше него почувствовать великое воздействие, оказываемое этим городом на подлинно восприимчивую натуру. Он видит свои желания осуществленными, свое счастье прочно обоснованным, свои надежды более чем удовлетворенными. Во плоти толпятся вокруг него его идеи, и, пораженный, он бродит среди останков гигантской эпохи: прекраснейшее из всего, что было создано искусством, здесь стоит под открытым небом; безвозмездно, как к звездам на небосводе, поднимает он глаза к этим чудесным произведениям, и каждое скрытое сокровище раскрывается перед ним за небольшую лепту. Приезжий, как пилигрим, никем не замечаемый, в своей скромной одежде, приближается к прекраснейшему и священнейшему. Единичное еще не доходит до него, но целое действует бесконечно разнообразно, и он уже предчувствует гармонию, которая должна возникнуть из этих многочисленных, часто кажущихся даже враждебными друг другу элементов. Он все осматривает и созерцает, и, к вящему удовольствию, его принимают за художника, за которого в конце концов всегда слышешь так охотно.

Но вместо всех дальнейших рассуждений мы лучше общим читателю, как описал один из наших друзей то могучее впечатление, которое на него произвело пребывание в Риме:

«Рим — это место, где, как кажется, стягивается воедино весь древний мир, все, что мы чувствуем, когда читаем древних поэтов и древние государственные уставы. В Риме все это мы больше чем ощущаем, мы это зрим воочию. И как Гомера нельзя сравнить ни с каким другим поэтом, так Рим и окрестности Рима не сравнить с другими городами. Правда, большая часть этих впечатлений исходит от нас, а не от самого объекта; но это не только волнующая мысль стоять на месте, где стоял тот или другой великий человек, это могучий полет в прошлое, которое, может быть, в силу необходимого заблуждения, мы привыкли считать столь возвышенным и благородным; полет, которому никто не может противиться, ибо запустение, в котором теперешние обитатели оставляют свою страну, и невероятное нагромождение развалин — сами обращают наш взор к минувшему. А так как это минувшее здесь возникает перед нашим внутренним взором в величии, исключаящем всякую зависть, то мы чувствуем себя

более чем счастливыми, когда участвуем в нем, хотя бы в воображении; впрочем, о ином участии здесь и не помышляешь. Внешним же нашим чувствам одновременно открывается изящество форм, величие и простота образов, растительность, богатая и все же не чрезмерно расточительная, как это бывает в более южных краях; определенность контуров, не тонущих в прозрачном медиуме, и удивительное разнообразие красок. Поэтому даже и наслаждение природой здесь уподобляется чистому, свободному от вожделений наслаждению искусством. Повсюду в других местах к нему присоединяются идеи контраста, и оно становится элегическим или сатирическим. Впрочем, разумеется, только для нас. Горацию Тибур казался современнее, чем нам представляется Тиволи. Это доказывает его «*beatus ille, qui procul negotiis*»<sup>1</sup>. Но, право, не стоит желать самим быть жителями Афин или Рима. Лишь издалека, свободным от обыденности, как нечто безвозвратно прошедшее, должен нам открываться древний мир. Здесь происходит примерно то, что я испытывал с моим другом при раскопках руин. Мы всегда досадовали, когда отрывали предмет, только наполовину ушедший в землю, ибо в лучшем случае это было приобретением для науки за счет фантазии. Для меня существуют только две одинаково страшных вещи: если бы вздумали возделывать и засеять *Campana di Roma*<sup>2</sup> или бы обратили Рим в полицейский город, где ни один человек не носил бы больше кинжала. Объявись когда-нибудь любящий порядок папа, — от чего да упасут нас семьдесят два кардинала, — я сбегу. Лишь тогда, когда в Риме царит такая божественная анархия, а вокруг него такое дивное запустение, остается место для теней прошлого, из коих каждая ценнее всех позднейших поколений».

## МЕНГС

Но Винкельман еще долгое время ошупью отыскивал бы объекты, достойные его созерцания, в обширной груде обломков древнего мира, если бы счастливый случай вскоре не свел его с Менгсом. Этот человек, большой талант которого устремлялся к древним, главным же образом — прекрасным произведениям искусства, тотчас же ознакомил своего друга

<sup>1</sup> Счастлив, кто вдали от дел (*лат.*).

<sup>2</sup> Луга (здесь: пустыри) Рима (*итал.*).

с наиболее выдающимся из того, что достойно нашего внимания. Здесь последний познал как красоту форм, так и способы ее создания и тотчас же, вдохновленный этим, стал работать над сочинением «О вкусе греческих художников».

Но так как невозможно долго и внимательно соприкоснуться с произведениями искусства без того, чтобы не заметить, что они не только порождены различными художниками, но и различными эпохами и что страны и индивидуальные достоинства должны изучаться одновременно, то и Винкельман со свойственной ему прямоотой решил, что здесь-то и проходит ось подлинного искусствознания. Он обратился сперва к высшему, намереваясь его изложить в работе «О стиле скульптуры во времена Фидия», но вскоре возвысился от единичного до идеи создания истории искусства и открыл, подобно новому Колумбу, давно вожделенную, чаянную и манищую, более того — уже ранее известную, но вновь утраченную землю.

Всегда печально наблюдать за тем, как сперва благодаря римлянам, позднее же вследствие вторжения северных народов и происшедшего отсюда сумбура человечество очутилось в таком положении, при котором всякое чистое и подлинное совершенствование оказалось затруднено на долгие времена, пожалуй, даже навеки.

Можно заглянуть в какую угодно науку или искусство, и убедишься, что непосредственное и правильное чутье уже открыло древним многое из того, что впоследствии, благодаря варварству и варварским способам спасения от варварства, стало тайной, продолжает ею быть и для толпы еще надолго тайной останется, ибо высшая культура новейшего времени в состоянии лишь медленно влиять на всеобщее развитие.

Здесь мы не говорим о технике, которую человечество призвало к себе на службу, не спрашивая, откуда она пришла и куда поведет нас.

Поводом для этих замечаний послужили некоторые места из древних авторов, где уже находишь чаяния, а иногда и указания на возможность и необходимость создания истории искусства. Vellejus Paterculus с живым участием следит за подобным возвышением и падением всех искусств. Как бывалого человека, его больше всего занимает наблюдение, что они лишь очень короткое время удерживаются на той высшей точке, которой способны достигнуть. Со своей позиции он не мог рассматривать искусство в целом как нечто живое, обладающее своим незримым зарождением, медленным ростом,

блистательной порой зрелости и постепенным нисхождением, как и всякое другое органическое существо, способное, однако, показать все это лишь на примере множества индивидуумов.

Поэтому он приводит причины только нравственного порядка, которые, разумеется, должны быть признаны соучастствующими, но удовлетворить его острую пронизательность они не в силах, ибо он чувствует, что дело здесь — в некоей необходимости, а она не может складываться из свободных элементов.

«То, что одно и то же происходит с ораторами, грамматиками, живописцами и ваятелями, поймет каждый, кто проследит свидетельства эпох; ибо бесспорно, что наивысшее проявление искусства заключается в наиболее узкий круг времени. Отчего ряд людей, сходных между собой и даровитых, становятся средоточием определенного круга лет и, объединившись для занятий одним и тем же искусством, способствуют его преуспеванию, — об этом я думаю постоянно, но не нахожу причин, которые считал бы правильными. Среди наиболее вероятных важнейшими мне кажутся следующие: соревнование питает таланты, то зависть, то восхищение побуждают нас к подражанию, и созданное со столь великим усердием быстро поднимается на высшую ступень. Однако пребывать в совершенном трудно, а то, что не может идти вперед, конечно же, обращается вспять. Итак, сначала мы тщимся следовать за идущими впереди, но затем, когда мы их перегоняем или же отчаиваемся догнать, усердие и надежды стареют, и мы не преследуем цели, которой нельзя достичь, и не стремимся овладеть тем, что уже захватили другие. Мы начинаем выскивать новое, оставляя то, в чем не можем блистать, мы ищем другую цель для наших стремлений. Из этого непостоянства и возникает, как нам думается, величайшее препятствие для создания совершенных произведений».

Также заслуживает быть отмеченным, в качестве знаменательного памятника, воздвигнутого на этом поприще, и одно место у Квинтилиана, содержащее сжатый набросок древней истории искусств.

Квинтилиану в беседах с римскими любителями искусств удалось открыть разительное сходство между характерными чертами, равно присущими греческим художникам и римским ораторам, и, найдя тому подтверждение у знатоков и друзей

искусства, он был вынужден, строя свои сравнения, при которых характер искусства каждый раз совпадал с характером времени, сам того не ведая и не желая, создать историю искусств.

«Говорят, что первыми знаменитыми живописцами, чьи произведения мы приходим смотреть не только из-за их древности, были Полигнот и Аглафон. Их простой колорит еще и сейчас находит горячих поклонников, которые предпочитают первые, сырые работы и начинания только еще развивающегося искусства великим мастерам последующих эпох,— как мне думается, в силу своеобразного образа мыслей.

Позднее Зевксис и Паррасий, жившие почти в одно и то же время, оба в годы Пелопоннесской войны, сильно двинули вперед искусство. Первый будто бы открыл законы света и тени, другой же усердно занялся изучением линий. В дальнейшем Зевксис сообщил большую выразительность человеческим членам, сделав их более законченными и величественными. В этом он, как принято думать, подражал Гомеру, которому нравились могучие формы даже в женщинах. Паррасий же работал так, что заслужил название законодателя, ибо и впоследствии все считали себя обязанными подражать ему, придерживаясь тех прообразов богов и героев, которые он создал.

Так процветала живопись со времен Филиппа и до преемников Александра, представленная самыми различными талантами. До сих пор непревзойденными остались тщательность Протогенеса, взвучивость Памфила и Мелантия, легкость Антифила, изобретательность, называемая фантазией, Феона Самосского и вдохновенное изящество Апеллеса. Евфранором же восхищаются, причисляя его к достойнейшим, ибо он соблюдал все требования искусства и был одинаково великолепен как в живописи, так и в скульптуре.

Те же самые ступени развития мы видим и в искусстве ваяния. Калон и Эгесий работали жестче, ближе к манере тосканцев, Каламид же менее сурово и еще изысканнее Мирон.

Усердием и благообразием всех превосходит Поликлет. Многие отдают ему пальму первенства, но чтобы и в нем отметить недостатки, говорят, будто ему не хватает весомости. Ибо, сделав человеческие формы изящнее, чем они встречаются в природе, он недостаточно выявил величие богов и даже уклонялся от изображения более зрелых людей, так и не отважившись переступить возраст гладких ланит,

Но то, чего не хватает Поликлету, полностью признается за Фидием и Алкаменом. Фидий будто бы наиболее совершенно изображал богов и людей, в особенности же превосходил своих соперников в изделиях из слоновой кости. Это суждение осталось бы в силе, если бы он даже ничего не создал, кроме Минервы в Афинах или Олимпийского Юпитера в Элиде, красота которого, как говорят, послужила к славе вновь принятой религии, так как это произведение в своем величии сравнивалось с божеством.

Лисипп и Пракситель, согласно общепринятому мнению, успешнее других приблизились к правдивости. Деметрия же порицают за то, что он в этом направлении зашел слишком далеко и сходство предпочел красоте».

### ЛИТЕРАТУРНОЕ РЕМЕСЛО

Не часто удается человеку получить помощь для высшего своего совершенствования от вполне бескорыстных благодетелей. Даже тот, кто верит, что стремится к лучшему, спешествует лишь тому, что он любит и знает, или, вернее, тому, что идет ему на пользу. Так было и с литературно-библиографическим образованием Винкельмана, которым он был обязан сначала графу Бюнау, а затем кардиналу Пассионеи.

Библиограф везде желанен, тем более во времена, когда страсть к собиранию замечательных и редкостных книг была живее, библиотечное же дело еще более замкнутым в себе. Большая немецкая библиотека напоминала большую римскую. Книжным достоянием они могли соперничать друг с другом. Поэтому библиотекарь немецкого графа был желанным домохозяином у кардинала, да и сам вскоре почувствовал себя у него как дома. Библиотеки были тогда подлинными сокровищницами, в то время как теперь, при быстром продвижении науки, при целесообразном и бесцельном умножении печатных трудов, они могут рассматриваться скорее как полезные кладовые, но в то же время и как скопища бесполезного хлама, так что библиотекарь в наше время должен больше чем когда-либо быть в курсе научной мысли и уметь отличать ценные книги от ничего не стоящих, а следовательно, немецкий библиотекарь обязан знать многое из того, что в другой стране ему не пригодится.

Но лишь очень недолгое время, пока это было нужно, чтобы добыть себе умеренные средства к существованию, Вин-

кельман оставался верен своим литературным занятиям. Вскоре он утратил интерес ко всему, что относилось к критическим изысканиям, и не пожелал больше ни сравнивать рукописи, ни вступать в беседы с немецкими учеными, обращавшимися к нему по различным вопросам.

И все-таки его знания уже раньше облегчили ему доступ во многие дома. Частная жизнь итальянцев, в особенности римлян, в силу различных причин отличается известной таинственностью. Эта таинственность, или, лучше сказать, отчужденность, распространялась тогда и на литературу. Не один ученый посвятил свою жизнь какому-нибудь значительному труду, не помышляя о возможности опубликовать его и даже не стремясь к этому. Здесь, — чаще, чем в какой-либо другой стране, — находились люди, обладавшие самыми разносторонними познаниями и сведениями, которых, однако, невозможно было уговорить сообщить их в письменном, а тем более в печатном виде. Винкельман вскоре сблизился с ними. Среди этих людей он чаще всего называет имена Джиакомелли и Балдани и с удовольствием упоминает о разрастающемся круге знакомств, равно как и о своем возрастающем влиянии.

### КАРДИНАЛ АЛЬБАНИ

Больше всего улыбнулось ему счастье, когда он сделался домочадцем кардинала Альбани. Последний, при своем огромном богатстве и значительном влиянии, с юных лет питая любовь к искусству, имел все возможности ее удовлетворять, удачи же его как коллекционера граничили с чудесами. В позднейшие годы он находил величайшее удовольствие в достойном размещении своих коллекций и в соревновании со знатными римлянами, которые прежде него обратили внимание на ценность этих сокровищ; переполнять коллекциями, по подобию древних, предназначенные для них помещения было его призванием и страстью. Здание теснилось к зданию, зала к зале, покой к покою, в фонтанах и обелисках, в кариаидах и барельефах, в статуях и сосудах не было недостатка ни во дворе, ни в саду, в то время как большие и малые комнаты, галереи и кабинеты хранили замечательнейшие памятники всех времен.

Проходя по его владениям, мы думали, что таким же образом заполняли свои хранилища древние. Ведь римляне до



того загромождали свой Капитолий, что непонятно, каким образом там для всего нашлось место. Via Sacra, Форум и Палатин тоже были заставлены строениями и памятниками так, что воображение не могло бы себе представить эти пространства заполненными еще и людскими массами, если бы вид выкопанных из земли городов не приходил ему на помощь и мы бы не могли воочию убедиться, как тесны, малы и скорее похожи на макеты были возведенные там здания. Это относится даже к вилле Адриана, при закладке которой имелось достаточно и средств и пространства для грандиозного сооружения.

Итак, Винкельман покинул столь перегруженную виллу своего господина и друга, место, где он получал высшее и плодотворнейшее образование. Такою еще долгое время стояла она после смерти кардинала, на радость и удивление миру, пока в ходе все перемещающего и рассеивающего времени не были расхищены все ее сокровища. Статуи выдвинуты из ниш и сняты с места, барельефы вырваны из стен, и все это невероятное богатство уже стояло готовым к отправке. Благодаря удивительному стечению обстоятельств эти прекрасные творения были довезены только до Тибра. В весьма скором времени их возвратили прежнему владельцу, и большая часть их, за вычетом некоторых драгоценностей, теперь находится на старом месте.

И эту поначалу трагическую судьбу Элизима искусств, а также его восстановление, из-за чудесного оборота событий, мог бы пережить Винкельман. Но благо ему, что он уже возвысился над земными горестями и счастьем, которое не всегда способно врачевать их.

## УДАЧИ

Немало и внешних удач встретилось на его пути. Не только в Риме оживленно и успешно протекали раскопки древностей, многое было тогда новым из геркуланумских и помпейских находок, а многое благодаря зависти, укрывательству и медлительности еще оставалось неизвестным. Таким образом, Винкельман прибыл в Рим в пору жатвы, открывшей немало творческих возможностей его духу и деятельности.

Печально, когда приходится смотреть на существующее как на нечто завершенное и законченное, Оружейные пала-

ты, музеи и галереи, куда ничто больше не добавляется, напоминают склеп, обиталище духов; мысль замыкается в ограниченном кругу искусства, мы привыкаем смотреть на такие собрания как на нечто целое, вместо того чтобы благодаря постоянному приросту вспоминать, что в искусстве, как и в жизни, имеешь дело не с чем-то замершим и завершенным, а с постоянным и бесконечным движением.

В таких счастливых условиях находился Винкельман. Земля выдала свои сокровища; беспрестанно оживленная антикварная торговля способствовала продвижению на свет некоторых старинных собраний, которые проходили перед его глазами, поощряли его склонности, давали повод к суждениям и умножали познания.

Немалым преимуществом явилось для него и знакомство с наследником огромного достояния Штоша. Лишь после смерти собирателя ознакомился он с этим маленьким миром искусства и стал властвовать в нем, сообразуясь с собственными взглядами и убеждениями. Разумеется, не со всеми частями этой в высшей степени ценной коллекции обошлись достаточно бережно, хотя она, бесспорно, заслуживала каталогизации, на радость и пользу любителей и коллекционеров; многое, было продано за бесценок; и вот для того, чтобы сделать превосходное собрание более известным и тем самым облегчить его продажу, Винкельман, совместно с наследником, взялся за изготовление каталога, о излишне поспешной и все же вдохновенной работе над которым говорят его сохранившиеся письма.

В распаде этого художественного тела наш друг принимает такое же участие, как и во все увеличивающемся и концентрирующемся собрании кардинала Альбани. А все, что проходило через его руки, будь то для собирания или распыления, равно увеличивало сокровища, которые он объял своим духом,

## ПРЕДПРИНЯТЫЕ СОЧИНЕНИЯ

В ту пору, когда Винкельман в Дрездене впервые приблизился к искусству и его творцам, будучи еще новичком в этой области, он был как литератор вполне сложившимся мужем. Уже и тогда он охватил взором то время, которое ему предшествовало, и был основательно знаком с целым рядом наук,

Даже в своем тогдашнем глубоко подавленном состоянии он знал и чувствовал древний мир так же, как и все достойное в современности, в жизни и характерах. Он создал свой стиль. В новой школе, в которую он поступил, он прислушивался к словам мастеров не только как учащийся, но и как ученый. Он легко перенял их точные знания и немедленно начал пользоваться ими и растрчивать их.

И на более высоком поприще, чем Дрезден, с более высоким образом мыслей, который открылся ему, он оставался неизменным. То, что он перенял от Менгса, то, что внушало ему окружающее, он не долго хранил про себя, не давал молодому вину забродить и стать прозрачным; совершенно так же, как иные, согласно поговорке, учатся уча, он учился, набрасывая и сочиняя. Сколько названий он нам оставил, сколько перечислил объектов, которые должны были быть описаны в его работах; и по такому началу равнялась вся его дальнейшая деятельность исследователя древности. Мы видим его всегда за делом, всегда занятым настоящим моментом, который он схватывает и удерживает с таким рвением, будто в мгновении может заключаться и завершенность, чтобы затем с таким же рвением извлечь поучение из следующей минуты. Все это сказано в похвалу его произведениям.

То, что его труды, которые нам теперь знакомы, сначала существовали в виде рукописей и лишь затем были напечатаны и тем самым зафиксированы для потомства, зависело от бесконечно разнообразных мелких обстоятельств. Одним месяцем позднее, и мы бы имели другое произведение — более правильное по содержанию, более определенное по форме, но, может быть, нечто совершенно иное. И именно потому мы так безмерно скорбим о его преждевременной смерти, что он, постоянно переписывая свои вещи, наполнил бы их своими дальнейшими новыми впечатлениями.

Все, что он оставил нам, — это живое для живущих, а не мертвые письма.

Его произведения, сопоставленные с его перепиской, — жизнеописание, более того — сама жизнь. Как и жизнь большинства людей, они походят скорее на подготовку, чем на законченный труд. Они возбуждают надежды, чаяния и желания. Когда хочешь в них что-то исправлять, убеждаешься, что надо исправлять самого себя; когда хочешь их порицать, то видишь, что и сам подвергся бы тому же порицанию, разве что на более высокой ступени своего развития, ибо ограничение — известный наш удел.

Так как в становлении культуры не все области человеческой деятельности и поведения, в которых проявляется ее развитие, созревают равномерно, а, напротив, вследствие благоприятствующих свойств отдельных лиц и обстоятельств, одна область культуры обгоняет другую, привлекая к себе всеобщее внимание, то отсюда возникает известное ревнивое недовольство у отдельных членов этой столь широко разветвленной семьи, которые друг друга тем меньше терпят, чем ближе между ними родство.

Правда, обычно это — лишь пустая жалоба, когда представители то одной, то другой отрасли искусства и наук сетуют, что именно их предмет находится в пренебрежении у современников, — ведь стоит только появиться достойному мастеру, и он тотчас же привлечет к себе внимание. Возникни в наши дни новый Рафаэль, и мы уж сумели бы обеспечить ему и почести и богатство. Достойный мастер побуждает к творчеству лучших учеников, их деятельность дает, в свою очередь, новое разветвление — и так до бесконечности.

И все же философы покоя веков вызывают ненависть не только своих собратьев по науке, но также и светских людей и обывателей, и, пожалуй, не столько по своей вине, сколько по своему положению. Ибо раз философия по самой своей сути посягает на наиболее общее, наивысшее, она должна относиться ко всем явлениям мира как к чему-то в ней заключающемуся, ей подчиненному.

Эти посягательства, по сути, никем с должной решительностью не отрицаются; напротив, каждый мнит себя вправе участвовать в ее открытиях, пользоваться ее максимами и расточать то, что она может ему дать. Но так как она, чтобы стать всеобщей, должна прибегать к собственной терминологии, к своеобразным комбинациям мысли и необычным ее ходам, не отвечающим привычному поведению людей и их переходящим потребностям, то она и терпит надругательства от тех, кто не знает, как к ней подступиться.

Но когда хотят обвинить философов в другом, а именно, что они и сами не ведают, как найти переход к жизни, и что именно там, где убеждения надо превращать в дела и поступки, они совершают большинство ошибок, тем самым подрывая свой собственный кредит в глазах света, — то для этого поистине нетрудно подыскать примеры.

Винкельман горько сетует на философов своего времени и на их распространившееся влияние. Но мне кажется, что возможно избежать любого влияния, углубившись в собственные труды. Удивляешься также, что Винкельман не поступил в Лейпцигский университет, где он мог бы под руководством Криста заниматься своим основным предметом, не заботясь ни об одном философе в мире.

Но когда перед нашим внутренним взором проходят события новейшего времени, нам кажется уместным высказать одно наблюдение, которым мы всегда руководствовались на жизненном пути: ни один ученый, отвернувшийся от великого философского движения, начатого Кантом, ему воспротивившийся или его презревший, не остался безнаказанным, за исключением призванных исследователей древнего мира, которые, благодаря самой природе своих изысканий, поставлены в особо благоприятные условия — по сравнению со всеми остальными людьми.

Ибо, занимаясь только наилучшим из того, что было создано человечеством, и расценивая посредственное или хотя бы менее достойное только в сопоставлениях с превосходнейшим, они достигли такой полноты знаний, такого совершенства вкуса, такой уверенности в суждениях, что кажутся, в своей ограниченной области, вполне сложившимися мужами и невольно вызывают в нас изумление и даже восторг.

Винкельману было дано это счастье, ибо на помощь ему с могучим своим воздействием пришли искусство и сама жизнь.

## ПОЭЗИЯ

Как ни много внимания при чтении древних авторов Винкельман уделял поэтам, при более близком рассмотрении его исследовательских работ, да и всего его жизненного пути, мы не обнаружим у него подлинной любви к поэзии, иной раз даже известную нелюбовь к ней. Так и его пристрастие к старым, привычным лютеровским песнопениям, и то, что даже в Риме он хотел иметь при себе эту простосердечную книгу гимнов, свидетельствует скорее о добром, честном немце, чем о любителе поэзии.

Поэзия прошедших времен вначале, видимо, интересовала его как документ древних языков и литератур, впоследствии же как источник, свидетельствующий о развитии изобразительного искусства. Тем удивительнее и радостнее, когда он

сам выступает в качестве поэта, притом превосходного и неоспоримого, в своих описаниях статуй и почти во всех своих произведениях поздней поры.

Глаза его видят, чувства схватывают непередаваемые творения, и все же он ощущает настойчивое стремление в словах и буквах приблизиться к ним. Законченная красота, идея, из которой возник ее образ, чувство, возбужденное в нем созерцанием, должно быть сообщено читателю, слушателю. И, пересматривая весь арсенал своих способностей, он убеждается, что вынужден прибегнуть к сильнейшему и достойнейшему из всего, чем располагает. Он должен стать поэтом, помышляет ли он об этом или нет, хочет этого или не хочет.

### ДОСТИЖЕНИЕ ЯСНОСТИ

Как ни сильно был заинтересован Винкельман в известном признании света, как ни жаждал он литературной славы, как ни хорошо умел оснащать свои произведения и возвышать их известной торжественностью стиля, никогда он не был слеп к их недостаткам; напротив, он тут же замечал их, как этого и следовало ждать от его натуры, постоянно совершенствующейся, постоянно схватывающей и преломляющей в себе все новые и новые объекты. Чем более догматично и дидактически подходил он в своей работе к какому-нибудь произведению искусства, давая то или иное объяснение монументу, то или иное толкование и раскрытие какой-нибудь детали, — тем заметнее ему становились прежние ошибки, выяснявшиеся благодаря новым данным, тем поспешнее он стремился так или иначе их исправить.

Если рукопись еще оставалась у него на руках, она переписывалась заново. Если была уже отослана в печать, то ей вслед направлялись поправки и дополнения. И из всех этих ошибок он не делал тайны для своих друзей, ибо правдивость, прямота и искренность были основой его существа.

### ПОЗДНЕЙШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Счастливой мыслью, правда, явившейся ему не сразу, а лишь в ходе работы, были его «*Monumenti inediti*»<sup>1</sup>.

Мы отлично знаем, что Винкельмана вначале привлекало

<sup>1</sup> «Неизданные памятники» (итал.).

желание выявить новые объекты, удачно пояснить их и тем самым значительно способствовать изучению древностей; затем сюда еще прибавился интерес испробовать и в этом труде, на объектах, предлагаемых вниманию читателя, метод, уже однажды созданный им для истории искусств, и отсюда же, наконец, возник и счастливый замысел во введении, предпосланном этой вещи, подчистить, исправить, сжать и частично сократить прежнюю свою работу по истории искусств, быть может, даже опустив некоторые ее места.

Сознавая свои былые ошибки, на которые, впрочем, ему вряд ли мог указать неримлянин, он написал работу на итальянском языке, рассчитанную и на римлян. При этом он пускает в ход не только свою замечательную пытливость, но отыскивает также и дружески к нему расположенных знатоков, с ними он кропотливо просматривает свою работу, остроумнейшим образом используя их мнения, их взгляды, и создает произведение, которое в качестве его завета будет жить во все времена. Он не только пишет его, но и хлопочет о его выпуске, сам работает над ним и — частное лицо, бедный человек — предпринимает и выполняет то, что сделало бы честь любому хорошо поставленному издательству, использующему академические силы.

## ПАПА

Можно ли столько говорить о Риме и не упомянуть о папе, который, хотя и не непосредственно, сделал много доброго для Винкельмана.

Пребывание Винкельмана в Риме в большей своей части совпало с правлением Бенедикта XIV. Ламбертини, будучи человеком живым и веселым, скорее давал править, чем правил сам; поэтому должности, которые занимал Винкельман, предоставлялись ему не столько благодаря признанию папой его заслуг, сколько по милости высокопоставленных друзей.

И все же однажды мы видим его в знаменательном общении с главою церкви; на долю Винкельмана выпадает совершенно особая честь: разрешение прочитать папе некоторые места из «*Monumenti inediti*»; таким образом, он и здесь достигает высшей почести, какая может выпасть на долю писателя.

Если у многих людей, — в первую очередь это относится к ученым, — главным является то, что они создают, характер же их при этом мало выявляется, то у Винкельмана, напротив, все, созданное им, ценно и замечательно именно в силу того, что здесь неизменно проявляется его характер. Если выше, в замечаниях об античном, языческом, а также о чувстве дружбы и красоты, мы высказали ряд общих суждений, то здесь, в конце, будет уместно поговорить о частном.

Винкельман был прежде всего натурой честной по отношению к себе и другим; его прирожденная любовь к справедливости развивалась все больше и больше, по мере того как он становился самостоятельным и независимым, а в конце жизни учтивое снисхождение к собственным ошибкам, столь принятое в жизни и в литературе, он уже приравнивал к преступлению.

Подобная натура могла бы самодовольно замкнуться в себе; но и здесь мы наталкиваемся на ту же присущую древним особенность — всегда заниматься собой без того, чтобы собственноручно наблюдать себя. Он думает только о себе, но не размышляет над собою, его занимает все, что ему предстоит, он интересуется всем своим существом, всем охватом своего существа, и верит, что и его друзей это интересует. Поэтому мы встречаем в его письмах упоминания о всех потребностях, начиная с наиболее высоких, духовных, и кончая низменными, физическими. Он даже признается, что охотнее говорит о житейских мелочах личного порядка, чем о высоких материях. При всем том он остается загадкой для себя, часто сам себе дивится, в особенности, когда видит, чем он был и что из него вышло. Но ведь и каждого человека можно рассматривать как некую многосложную шараду, в которой он сам неуверенно разбирает лишь несколько слогов, в то время как другие легко разгадывают все слово.

Мы также не обнаружим у Винкельмана и ясно выраженных правил: верное восприятие и высоко развитый дух служат ему путеводной нитью как в эстетической, так и в моральной области. Перед ним витает подобие какой-то натуральной религии, причем бог является в ней скорее первоисточником красоты, существом, почти не имеющим касательства к человеку.

С редкостным достоинством ведет себя Винкельман в границах долга и благодарности,



Его работа о себе умеренна, хотя и не во все времена одинакова. В то же время он усердно трудится, чтобы обеспечить себе существование на старости лет. Его средства благородны: на пути к любой цели он выказывает себя честным, прямым, даже упрямым, но всегда умным и решительным. Он никогда не работает планомерно, всегда руководится инстинктом и страстью, его радость при каждой новой находке огромна: поэтому неизбежны и ошибки, которые он, однако, при своем постоянном движении вперед исправляет так же быстро, как и впадает в них. И здесь, несомненно, проявляется свойство древних: определенность точки, от которой исходишь, и неопределенность цели, к которой идешь, равно как и неполнота и несовершенство трактовки, когда таковая достигает истинной широты.

## ОБЩЕСТВО

Если вначале, мало подготовленный своим прежним образом жизни, он чувствовал себя в обществе несколько стесненно, то вскоре сознание собственного достоинства заменило ему воспитание и привычку и он очень быстро научился вести себя сообразно обстоятельствам. Охота общаться с людьми знатными, богатыми и знаменитыми, радость от того, что они ценят его, проглядывает у Винкельмана повсюду; и нигде бы он не освоился легче, чем в той стихии, в которую попал в Риме.

Он сам замечает, что тамошние вельможи, в особенности духовные лица, кажутся чрезвычайно церемонными во внешнем мире, но у себя, в общении с домочадцами, ведут себя просто и доверительно; он видимо, не заметил, что под такой доверительностью кроется восточное отношение господина к слуге. Все южные нации сочли бы бесконечно скучным держаться со своими приближенными в длительном и взаимном напряжении, к которому привыкли северяне. Путешественникам часто бросалось в глаза, что рабы гораздо непринужденнее относятся к своим турецким властителям, чем северные придворные к государям или подчиненные к начальству; впрочем, если взглядеться поглубже, станет ясно, что эти знаки уважения идут скорее на пользу подчиненным, ибо тем самым постоянно напоминает вышестоящему его долг по отношению к низшим.

Южанин хочет по временам чувствовать себя свободным, и это тоже служит на пользу его окружающим. Подобные сце-

ны Винкельман описывает с большим удовлетворением: они облегчают ему его зависимость, питают в нем свободолюбие, взиращее с неприязнью на все стеснительные узы.

## ЧУЖЕСТРАНЦЫ

Если Винкельман был очень счастлив в своем общении с местными жителями, то тем больше неприятностей и огорчений испытал он от чужестранцев. И правда, ничего нет страшнее заурядного чужестранца в Риме. Во всяком другом месте путешественник свободно может оставаться самим собой и сыскать нечто для себя подходящее; но человек, не сумевший примениться к Риму, пугало для всякого, кто проникся духом этого города.

Англичан упрекают за то, что они повсюду возят с собой свой чайник и тащат его даже на вершину Этны, но разве не у каждой нации имеется такой чайник, в котором она во всех путешествиях кипятит свои травы, собранные дома?

Таких все меряющих своею меркой и не замечающих окружающего, торопливых, наглых чужестранцев не раз прокликает Винкельман, дает себе слово никогда не руководить их прогулками по Риму и все же в конце концов позволяет уговорить себя. Он и сам подшучивает над своей склонностью наставлять, убеждать и разъяснять, хотя и тут он извлек немало доброго из знакомства с людьми, значительными по своим заслугам или положению. Назовем, к примеру, князя Дессауского, наследных принцев Мекленбург-Стрелицкого и Брауншвейгского, а также барона фон Ридезеля, человека, прекрасно понимавшего искусство и античный мир и в этом смысле вполне достойного дружбы с Винкельманом.

## СВЕТ

У Винкельмана мы встречаем неослабевающую потребность в уважении и внимании, но достигнуть этого он стремится лишь за что-то реальное. Реальность нужна ему во всем: в объектах, методах, в истолковании; потому что он и питает такую вражду к французскому внешнему лоску.

В Риме, где ему представился случай общаться с чужестранцами всех наций, он ловко и энергично приобретал по-

лезные связи. Почести, которыми его окружали ученые общества и академии, были ему приятны, он даже добивался их.

И все-таки наибольшую радость ему доставляло в трудах приобретенное им свидетельство его заслуг; я имею в виду его «Историю искусств». Она была тотчас же переведена на французский язык и снискала ему широкую известность.

Подобное произведение получает наиболее полное признание в момент, когда оно вышло в свет; все приведенное им в движение живо воспринимается, все новое находит отклик; люди поражены, как далеко они, благодаря ему, продвинулись вперед. И напротив, более холодное потомство брезгливо дегустирует творение своих наставников и учителей и предъявляет требования, которые им и в голову не пришли бы, если бы те, с кого они теперь требуют еще большего, в свое время не совершили столь многого.

Так, Винкельман стал известен всем культурным народам Европы в час, когда ему в Риме уже оказали достаточно доверия и он был удостоен немаловажного поста Президента древностей.

## БЕСПОКОЙСТВО

Несмотря на это всеми признанное и им самим неоднократно прославлявшееся благоденствие, Винкельмана постоянно терзало беспокойство; глубоко заложенное в его характере, оно принимало самые различные образы.

Вначале он с трудом перебивался; но и позднее, живя милостью двора и благодеяниями некоторых доброжелателей, ограничивал каждую малейшую свою потребность, чтобы не сделаться зависимым или, вернее, еще более зависимым. Но в то же время он неустанно трудился, добывая себе средства к существованию как для настоящего, так и для будущего, пока, наконец, прибыльное издание его работы о гравюрах не окрылило его наилучшими надеждами.

И все же это неопределенное положение приучило его, в поисках пропитания, бросаться то в одну, то в другую сторону, обосновываясь с весьма малой для себя выгодой в Ватикане, в доме кардинала и т. п., а как только ему открывались другие возможности, мужественно оставлять этот пост, чтобы тут же вновь пуститься на поиски другой службы, прислушиваясь к самым различным предложениям.

Вдобавок тот, кто живет в Риме, одержим любовью к странствиям во все концы света. Себя он видит в центре древ-

него мира, а вокруг себя интереснейшие для искателя древностей земли: Великую Грецию и Сицилию, Далмацию, Пелопоннес, Ионию и Египет, и все это манит к себе жителя Рима и время от времени возбуждает в том, кто, подобно Винкельману, рожден со страстью к созерцанию, непреодолимое влечение, которое возрастает еще и благодаря множеству чужестранцев, намеревающихся проездом, во время своих путешествий, то разумных, то бессмысленных, посетить эти страны. Возвращаясь в Рим, они не устают рассказывать о чудесах далеких краев.

Так и наш Винкельман стремится везде побывать, частью на собственные средства, частью же в обществе обеспеченных путешественников, которые умеют более или менее ценить знающего и талантливую спутника.

Еще одной причиной такого внутреннего беспокойства и неудовлетворенности, делающей честь его сердцу, является его непреодолимое стремление к отсутствующим друзьям. Здесь, по-видимому, своеобразно сказалась тоска человека, всегда живущего только в настоящем. Он как бы видит их перед собой, он беседует с ними в письмах, тоскует по их объятиям, мечтает повторить прежние дни совместной жизни.

Это желание, всего чаще устремлявшее его на север, оживилось с наступлением мира. Мысль представиться великому королю, который уже раньше удостоил его предложением службы, преисполняет его гордостью; вновь свидеться с князем Дессауским, возвышенную и уравновешенную натуру которого он рассматривал как дар божий, засвидетельствовать свое почтение герцогу Брауншвейгскому, чьи крупные заслуги он умел ценить, лично воздать хвалу министру фон Мюнхгаузену, столь много сделавшему для науки, и ознакомиться с его бессмертным созданием в Геттингене, живо и доверчиво поделиться радостью со своими швейцарскими друзьями — все эти соблазны опять ожили в его сердце и воображении. Винкельман так долго рисует себе эти картины, так долго тешит себя ими, пока, к несчастью, не уступает наконец своему влечению и не пускается в путь, навстречу смерти.

Душой и телом он уже принадлежал итальянской жизни, всякая другая ему казалась несносной. И если на пути в Италию горы и скалы Тироля еще занимали и даже восхищали его, то на обратном пути в отечество ему уже чудилось, что он близится к Киммерийским вратам; он был преисполнен боязни и охвачен мыслью о невозможности продолжить путь.

Итак, достигнув высшей ступени счастья, о котором едва осмеливался мечтать, он расстался с миром. Его ждала родина; друзья протягивали руки ему навстречу; все выражения любви, которых он так жаждал, все изъявления общественно-го почитания, которому он придавал такое значение, только и ждали его приезда, чтобы щедро одарить его. И в этом смысле мы должны считать его счастливым, ибо к вечному блаженству он поднялся с вершины человеческого существования; короткий испуг, мгновенная боль вырвали его из круга живых. Ему не довелось испытать немощной старости, упадка духовных сил. Расточение сокровищ искусства, которое он предсказывал, хотя и в несколько другом смысле, не прошло перед его глазами. Он жил как муж и как совершенный муж ушел из этого мира. Но ему было суждено еще одно преимущество — сохраниться в памяти потомства вечно живым и деятельным: ибо человек и среди теней сохраняет тот образ, в котором он оставил землю. Ведь и Ахилл для всех нас — вечно стремящийся юноша. То, что Винкельман почил рано, пошло на благо и нам. Бодрящее дыхание веет от его могилы и возбуждает в нас живое стремление ревностно, любовно и неотступно продолжать то, что было начато им.



## РЕЙСДАЛЬ КАК ПОЭТ

Якоб Рейсдаль, родившийся в Гарлеме в 1635 году и усердно трудившийся до 1681 года, признан одним из превосходнейших пейзажистов. Картины его удовлетворяют всем требованиям, которые самый изощренный ум может предъявить к произведениям искусства. Рука и кисть художника с величайшей свободой стремятся к полнейшему совершенству. Свет, тени, форма и впечатление, которое производит все в целом, не оставляют желать ничего лучшего. В этом убедится с первого взгляда каждый любитель и каждый знаток искусства. Но сейчас мы рассматриваем Рейсдаля как мыслящего художника и даже как поэта, ибо и в этом качестве он заслуживает высокой оценки.

Весьма содержательным материалом послужат нам три картины из Королевского саксонского собрания, на которых с глубочайшим пониманием изображены различные стадии развития обитаемой части земли, и каждая из этих стадий дана в обобщенном и сконцентрированном виде. Художник удивительно умело нашел именно ту точку, в которой творческая сила встречается с чистым разумом, и дал зрителю произведение искусства, которое радует глаз, вызывает к глубоким мыслям, будит воспоминания и, наконец, рождает новое понятие, не растворяясь и не застывая в нем. Мы обладаем тремя удачными копиями этих картин и поэтому можем говорить о них подробно и со всей ответственностью.

На первой картине изображен в последовательности весь обитаемый мир. На скале, с которой видна прилегающая к ней долина, стоит старая башня, а рядом с ней высятся новые строения: у подножия скалы стоит красивый дом, обитель гостеприимного хозяина поместья. Древние высокие сосны, окружающие жилие, свидетельствуют о том, что этот помещичий род проживает здесь очень давно и владения его мирно переходят от потомка к потомку. На заднем плане на склоне горы раскинулась деревня, тоже указывающая на плодородие и обжитость этой долины. Стремительный поток на переднем плане мчится по скалам и по сломанным стволам стройных деревьев, так что здесь присутствует и эта животворная стихия, и поэтому у нас тотчас же возникает мысль, что где-то тут, повыше, а может быть, и пониже, энергию воды используют для мельниц и кузниц. Движение, прозрачность, вид этой массы воды внесли жизнь в спокойствие, царящее в картине. Она называется «Водопад» и должна понравиться каждому, даже если у него нет времени и причин вникать в ее смысл.

## II

Вторая картина, известная под названием «Монастырь», богаче и привлекательней по композиции и преследует все ту же цель: показать в современном уже минувшее, и это достигается самым удивительным образом: умершее здесь наглядно связано с жизнью.

С левой стороны зритель видит заброшенный, уже разрушающийся монастырь, позади которого, однако, виднеются вполне сохранившиеся здания, где, вероятно, проживает амтман или сборщик податей, который и сейчас еще берет подати и налоги, некогда обильно стекавшие сюда, но теперь они уже не служат источником существования для близлежащих областей.

Перед домом все еще растут посаженные кругом в стародавние времена липы, как бы указывая на то, что творения природы долговечнее творений, созданных людьми, ибо под этими деревьями уже много веков назад в дни церковных праздников и ярмарок собирались толпы пилигримов отдохнуть после благочестивого паломничества,

Впрочем, о том, что сюда стекалось много людей, что здесь никогда не замирала жизнь, об этом свидетельствует и фундамент с опорами для моста, сохранившийся частью на берегу, частью в самой воде, который преграждает течение речушки и, образуя маленькие шумные водопады, служит теперь одним лишь живописным целям.

Но и разрушенный мост не может помешать оживленному движению, которое через все преграды находит себе дорогу. Пастухи, путники, животные переходят через мелкую речку, и это придает новое очарование ее спокойному течению.

Еще и ныне эти воды изобилуют рыбой, а в былые времена она непременно требовалась постом к столу; рыбаки все еще бредут в поисках безвинных обитателей пучины, надеясь на улов.

Если горы на заднем плане поросли, как кажется, молодым лесом, то мы можем заключить, что мощные здешние леса уже вырубил, окружающие возвышенности отданы во власть пням, дающим первые побеги, и мелколесью.

По нашу сторону реки на выветрившемся, растрескавшемся обломке скалы поселилось странное семейство деревьев. Вот стоит великолепный старый бук, уже без листьев, без ветвей, со вздувшейся корою. Но дабы этот великолепно написанный обрубок вызывал у вас не грусть, а радость, в компанию ему даны вполне жизнеспособные деревья, которые со всем богатством своих побегов и ветвей приходят на помощь голому стволу. Этому буйному росту способствует влага, источник которой расположен совсем близко, о чем достаточно ясно свидетельствуют мох, камыш и болотные травы.

Мы видим нежный луч света, который тянется от монастыря к липам, от них еще дальше; вот он отбрасывается от белоствольного бука, потом, коснувшись ласковой реки и шумящих водопадов, озаряет стада и рыбаков и, наконец, скользит обратно. А на переднем плане, у самой реки, спиной к нам, сидит, оживляя все полотно, сам художник и пишет; и мы, растроганные, глядим на эту фигуру (изображением которой столь часто злоупотребляют), ибо в этом месте она значительна и действенна. Художник присутствует здесь как наблюдатель, как представитель тех, кто в будущем окажется зрителем этой же картины, всех, кому хотелось бы вместе с художником погрузиться в созерцание прошлого и настоящего, столь очаровательно сплетающихся в этом произведении.

Картина счастливо выхвачена из самой природы, счастливо облагорожена мыслью, а так как мы считаем, что она за-



думана и выполнена соответственно со всеми требованиями искусства, она будет привлекать нас всегда и на вечные времена сохранит свою вполне заслуженную славу, так что даже копия с нее, если только она хоть сколько-нибудь удалась, даст нам представление о всей значительности оригинала,

### III

Третья картина посвящена только прошлому и нисколько не считается с современностью. Картина эта известна нам под названием «Кладбище». Ею она и изображает. Разрушенные надгробные памятники говорят о большем, чем просто минувшее: они служат памятниками самим себе.

На заднем плане сквозь потоки буйного ливня виднеются жалкие руины некогда грандиозного собора, устремленного к небесам. Его уцелевшему фронтову долго не продержаться. Все несомненно плодородные окрестности монастыря превратились в пустошь, заросли кустарником, покрылись колючками, завалены засохшими старыми деревьями. Чашоба заняла и кладбище, на котором и следа не осталось от бывшего святого покоя. Прекрасные, ценные памятники всех видов, некоторые напоминают по форме гробы, другие — плиты, каменные стелы, — все свидетельствует о былом значении этой церковной епархии, о том, сколь благородные и богатые семейства покоятся здесь. Даже заброшенные могилы и те изображены с большим вкусом и замечательным артистичным чувством меры; взгляд наш с удовольствием останавливается на них. Но под конец зритель неожиданно удивляется, ибо в необъятной дали он зрит, или, вернее, угадывает, еще новые, скромные памятники, вокруг которых хлопчут скорбящие, — как свидетельство, что минувшее не может оставить нам ничего, что бы не было смертным.

Есть еще одна мысль в картине, и она производит на нас величайшее художественное впечатление. Вероятно, когда рушились огромные здания, они засыпали, преградили и заставили изменить свое русло мирный, спокойно текущий ручей. И теперь он пролагает себе дорогу к могилам; слабый луч света, прорезаясь сквозь ливень, освещает разбитые надгробные стелы, поседевший древесный ствол, пень, но особенно надвигающуюся лавину воды, ее стремительный поток и вздымающуюся пену.

Все эти картины, неоднократно скопированные, живо помнят многие любители искусства. Пусть же тот, кому посчастливится увидеть оригиналы, проникнется пониманием того, сколь высоко может и должно подняться искусство.

В дальнейшем мы найдем еще больше примеров, как живописец, охваченный чистыми чувствами и ясными помыслами, проявляет себя как поэт, создает замечательную символику и в то же время, опираясь на свое телесное и душевное здоровье, восхищает, просвещает, радует нас и живит.

1813



## ОБ ИСКУССТВЕ И ДРЕВНОСТИ НА ЗЕМЛЯХ ПО РЕЙНУ И МАЙНУ

*(Предуведомление)*

Для того чтобы вынести верное суждение о работе, первая часть которой будет в ближайшее время напечатана книгоиздательством И.-Г. Котта, необходимо ознакомиться с тем, как она возникла и каковы были предпосылки ее появления.

Автору данной работы довелось после длительного отсутствия дважды побывать в летнее время на Майне и Рейне, в родных своих местах. Его прежде всего интересовало, в каком состоянии там, после стольких певзгод, находится искусство и изучение древностей, а в равной степени и связанные с ними науки и как предполагается все это сохранить, упорядочить, умножить, оживить и использовать. Он осматривал произведения искусства, знакомился с различными пожеланиями, надеждами и намерениями как отдельных лиц, так и целых обществ, и, поскольку он сам, в свою очередь, высказывал многие соображения, его побудили изложить все это на бумаге, чтобы, опубликовав своего рода обзор всего материала, дать возможность ознакомиться с ним всем заинтересованным лицам.

На землях по Рейну и Майну — в самом широком смысле этого определения — так же, как и по всей Германии, разбросаны более или менее ярко светящиеся точки: мы очень желаем, чтобы между ними установилась связь и чтобы каждая область довела до сведения других, чем она располагает, и таким образом можно было бы найти способ сохранить, восстановить все то, что уцелело, сделав его доступным для местных жителей, соседей и чужестранцев,

Именно с такими намерениями путешественник посетил ряд крупных и мелких городов, о которых он сообщает более или менее пространно, в зависимости от того, сколько времени он в данном месте пробыл и удалось ли ему побывать там вторично.

Сразу же по прибытии в Кельн путешественник услышал радостную весть — большая картина Рубенса возвращена, первой из похищенных сокровищ — и уже находится в пути на родину. Это обстоятельство оживило интерес к старым мастерам, к картинам, созданным для церквей, монастырей и общественных зданий, а также и к живописи нового времени, вносящей радость в дома любителей искусств изображениями природы, предметов домашнего обихода и сельской жизни.

Мы упомянем здесь и торговлю художественными произведениями, способствующую склонности к искусству, и о том важном направлении, которое характеризует любовь к нему в наши дни. Возникшая на исходе прошлого столетия все развивающаяся страсть к тому, что сохранилось от старого искусства, которое все более выходит на свет из мрака средневековья, обрела новые возможности в то время, когда многие церкви и монастыри закрывались, а их картины и утварь поступали в продажу. Мы приводим имена любителей искусства, пытавшихся спасти и собрать художественные произведения и памятники старины: это — братья Буассерэ и господин Бертрам, господа Вальраф, Ливерсберг и Фохем. Появились мастера, способные очистить и тщательно реставрировать картины; такие люди необходимы повсюду, где любят и приобретают произведения искусства.

Прекрасным примером таких усилий служит большая алтарная картина, перенесенная из часовни при ратуше в собор. Автор с удовольствием сообщает, как владельцы художественных собраний и художники, стремясь поместить картины, написанные для церкви, в подобающее им окружение, создали некое подобие домашних часовен, где они хранят благочестивые изображения и церковную утварь в прежнем достойном единстве и внутренней связи. При этом говорится, как легко могло бы сыграть важную роль правительство, если бы, идя навстречу желанию любителя искусств, захотевшего по той или иной причине расстаться со своей коллекцией, оно было бы готово приобрести частное собрание для учреждаемого им общедоступного музея.

Основой подобной общественной сокровищницы могло бы служить прекрасное собрание господина Вальрафа; желательно было бы поместить эту коллекцию в достаточно обширное помещение, умело продумать экспозицию и составить ее таким образом, чтобы она отвечала требованиям тонкого вкуса; там, где знание и владение ценятся лишь постольку, поскольку они непосредственно соприкасаются с жизнью, такое устройство совершенно необходимо. Уже теперь очевидно, что подобный общедоступный центр будет быстро пополняться частными собраниями и отдельными экспонатами. Недаром обнаруженные генералом фон Раухом при расширении крепостных оборонительных сооружений ценные памятники старины сохраняются в виде единой коллекции для будущего музея.

Теперь наблюдатель выскажет мысль, которая может, пожалуй, показаться парадоксальной: нам бы не хотелось, чтобы в этих местах была создана Академия искусств, типичная для нашего времени. Пусть лучше вокруг каждого настоящего художника собираются юные ученики, привлеченные силой его духа, талантом и характером, пусть они учатся у него так, как это происходило в прежние времена, когда из таких мастерских выходили величайшие произведения искусства, созданные в самой разнообразной манере.

Далее путешественники направляются к собору, незавершенность которого вызывает немалое сожаление; воздается должное намерению братьев Буассерэ представить его хотя бы в иллюстрациях, а также участие в этом предприятии таких прекрасных рисовальщиков, как Моллер, Фукс, Квальо, и таких опытных граверов, как Дуттенхофер и Дарнштедт. Речь идет если не о завершении, то хотя бы о сохранении собора; однако, к общему сожалению, обнаружилось, что вот уже двадцать лет этому бесценному памятнику не уделяется никакого внимания, не прилагаются даже усилия сохранить его в теперешнем состоянии, которое позволило бы реставрировать и завершить его в будущем. Для этого прежде всего необходимо создать новый фонд. Собор поистине образует центр, располагаясь вокруг которого многочисленные здания города и сельской местности предстают как бы материальным воплощением истории искусств. Упоминается также, какая подготовка проведена для этого в области литературы и в области изобразительного искусства.

Затем следует рассказ о посещении викария собора господина Гарди, примечательного и весьма бодрого для сво-

их восьмидесяти лет старца, обладая врожденными способностями и любовью к искусству, он с юности вместе с братом стремился к знанию, искусно изготовлял физические приборы, занимался шлифовкой стекла, был мастером по эмали, но более всего посвятил себя изготовлению восковых фигур. Особенно удавались ему поясные округлые фигуры, придавая которым характерные черты он настраивает наблюдателя на серьезные размышления. Гармонично колорированные разноцветным воском, соответственно своему характеру, они сразу же напоминают нам, что мы находимся в городе Рубенса на Нижнем Рейне, где краски издавна господствовали и возвеличивали творения искусств.

Речь заходит о прежнем Кельнском университете и о желании жителей вновь видеть в стенах Кельна нижнерейнский университет.

В Бонне внимание преимущественно уделяется коллекции, принадлежащей господину канонику Пику. Этот жизнерадостный, остроумный человек тщательно собрал все и вся, что попадалось ему из древностей; при этом большая его заслуга состоит в том, что он, серьезно или шутя, взывая то к чувству и размышлению, то к остроумию и озорству, сумел внести некий порядок в хаос развалин, оживить их, сделать полезными и пригодными для обозрения. Лестничные помещения, залы и комнаты, сады и садовые террасы заполнены расположенными по различным отделам, связанными друг с другом предметами, соотношение которых всегда поучительно. Рассказ об этих разнообразных экспонатах возбуждает в каждом желание увидеть их собственными глазами.

Говорится и о прежнем университете в Бонне, о желании жителей этого города иметь его во вновь воздвигнутом здании, о либеральном образе мыслей католических теологов.

Древности в Нейвиде, собранные в музее этого удачно расположенного города, вызвали у нас ряд соображений и пожеланий. В Кобленце также надеются на то, что этот город станет центром сохранения древностей и развития искусства.

В Майнце, который с давних пор считается важным стратегическим пунктом, была высоко оценена деятельность профессора Лене; там надеются скоро увидеть в печати его труд, содержащий план старой крепости с окружающими ее оборонительными сооружениями, а также зарисовки найденных здесь памятников старины. Порядок размещения в здании тамошней библиотеки антикварных, научных и природных экспонатов достоин всяческой похвалы и подражания.

С благодарностью мы вспоминаем все то поучительное и радостное, что нам довелось увидеть в Бибрихе и Висбадене.

Во Франкфурте ощущается пробудившееся стремление к разнородной деятельности. Прежде всего возникла необходимость в здании библиотеки, так как в связи со строительством новой францисканской церкви значительные фонды ее книжного собрания все еще содержатся в несоответствующих этому назначению местах.

Музей там оказался очень значительным учреждением в прекрасном состоянии. Организованное для этого Общество создало внушительный фонд и наняло музею прекрасные, достаточно обширные помещения, позволяющие любителям искусства время от времени собираться и обмениваться суждениями. Большая зала музея очень быстро заполнилась картинами; господин Бреннер завещал музею богатое собрание гравюр на меди вместе с крупной суммой денег, и даже князь-примас передал музею все картины, вывезенные из закрытых монастырей. Если удастся подобрать залы, где их можно будет соответственным образом расставить, то это очень поможет правильно оценить заслуги северонемецко-верхнерейнской школы, которая Франкфурту всегда была ближе, чем нижнерейнско-брабантская.

С большим почтением упоминается и коллекция господина Штеделя, главы всех ныне живущих во Франкфурте подлинных любителей искусства; ему принадлежат картины, рисунки и гравюры на меди всех школ. Поговаривают даже, что этот достойный человек предполагает передать в общее пользование все свои сокровища вместе с большим домом и значительными денежными средствами. Путешественник испытал истинное удовольствие, знакомясь с собраниями доктора Грамбса, господ Брентано, фон Гернинга, Беккера и других, а также господина Моргенштерна, который, невзирая на свой преклонный возраст, продолжает прилежно трудиться и справедливо считается наилучшим реставратором. Посетили мы и школу рисования, во главе которой стоит господин Грамбс; однако если нам дозволено строить планы на будущее, то мы не советовали бы учреждать форменную Академию искусств, хотя полностью поддерживаем стремление оказывать помощь отдельным выдающимся художникам. Пусть каждый из них собирает в своей мастерской учеников и преподает им правила искусства. В этой связи мы вспоминаем о мастерских таких художников, как Фейерабенд, Мериан, Розе, Шютц, а также ряда других достой-

ных мастеров нашего времени. Есть здесь и общество любителей гравюр на меди, члены которого регулярно собираются, обмениваясь ценными поучительными сведениями.

Указывается также на положительную роль торговли художественными произведениями; высокая оценка дается деятельности торговых домов господ Бреннера, Вильмана и Веннера, направленной на распространение в обществе любви к искусству. Очень желателен путешественнику был бы каталог всех произведений и достопримечательностей Франкфурта, пусть даже сначала суммарно описанных; и в качестве полезного руководства при осмотре памятников, и для того, чтобы сохранить о них воспоминание, находясь вдалеке. Певческая школа господина Дюринга способствует радостному настроению воскресного утра.

Основанное доктором Зенкенбергом учреждение наводит на серьезные раздумья и служит поводом для плодотворных беседований. Мы внимательно ознакомились с состоянием, в котором после тяжелых испытаний прошлых лет находится научный отдел этого учреждения: с удовлетворением отметили плодотворную деятельность его сотрудников и высказали надежду, что упорядочение, восстановление и расширение всех выставленных здесь коллекций — дело ближайшего будущего; более того, мы полагаем, что во Франкфурте возможно объединение всех знатоков и любителей наук и искусств. В этой связи указывается на преимущества, которые могут извлечь из процветания науки крупные города.

В Оффенбахе пристальное внимание было уделено коллекции господина надворного советника Мейера, в которой содержатся чучела птиц.

Говоря о Гауау, мы прежде всего называем работающих там поныне естествоиспытателей и рассказываем, как они основали Веттерауское общество и состоящий при нем музей; затем воздается должное памяти безвременно погибшего Лейслера, оставившего прекрасные коллекции. Деятельность доктора Гертнера в области ботаники и зоологии, его собрание млекопитающих, птиц и раковин красноречиво свидетельствуют о его заслугах перед отечественной наукой.

Минералогический кабинет господина тайного советника Леонгарда, содержащий свыше семи тысяч экспонатов, делится на ориктогностический и геогностический разделы. В основу классификации положен известный нам систематический определитель, снабженный многочисленными таблицами. Все экспонаты характерны и в хорошем состоянии,



равномерность форматов производит приятное впечатление. Коллекция очень полна и доходит до самого последнего времени. Геогностическая ее часть указывает на важность изучения условий, в которых обнаруживаются ископаемые останки животных, — почти заброшенная область науки, необходимость которой теперь вновь становится очевидной. Созданием минералогического института, связанного торговыми отношениями с другими местностями, господин Леонгард также заслужил благодарность всех друзей природы.

Школа рисования, которую возглавляет господин Вестермайр, хорошо организована, и деятельность ее дает прекрасные плоды. Мы называем имена живущих в Ганау художников, а затем останавливаемся на выдающихся работах по золоту, эмали, драгоценным камням и т. п.

Поверхностное описание Ашаффенбурга, известного нам только по рассказам, не будет, как мы надеемся, поставлено в вину путешественнику хотя бы потому, что он берет на себя смелость высказать самые добрые пожелания жителям этого прекрасного, хорошо расположенного города.

Дармштадт путешественнику хорошо известен, он его любит и ценит. Находящийся там музей великого герцога будет и впредь считаться одним из самых замечательных учреждений такого рода, а его образцовое устройство, безусловно, послужит примером для подражания. В большом помещении расставлены самые разнообразные предметы, без претензии на пышность, но в полном порядке и в безупречной чистоте. Превосходно выполненные гипсовые сленки прекрасных статуй, множество бюстов, частей тела, барельефов — все это размещено в подходящих залах; там же находятся копии рейнских, итальянских и немецких монументов, большая, очень ценная картинная галерея, шедевры изобразительного искусства, достопримечательности всех времен и всех местностей. Каталог музея привел бы в изумление всех.

Это богатейшее собрание радует своей жизнеспособностью; здесь нигде нет застоя, все разделы растут, повсюду добавляются новые приобретения, способствующие ясности и убедительности экспозиции в целом.

К этому собранию примыкает очень полная естественно-историческая коллекция. В светлых галереях, где деятельные служащие поддерживают безупречную чистоту, помещены три царства природы; постоянное увеличение экспонатов и улучшение экспозиции радует взор и того, кто обладает знаниями, и того, кто к этому стремится.

Значительная, хорошо составленная и содержащаяся в чистоте библиотека повергает в изумление посетителя, и даже совершенно чужой, не знакомый с местными условиями посетитель обязательно подумает: «Каков же должен быть дух, способный внести жизнь в подобный организм и сохранить его дееспособность?» Его королевское высочество великий герцог в течение многих лет при самых неблагоприятных обстоятельствах проявлял живое участие к этому делу, а облеченный высочайшим доверием господин тайный советник Шлейермахер сумел привести в порядок и сохранить все то, чем мы теперь восхищаемся.

Далее воздается должное деятельным художникам, а также главному архитектору господину Моллеру, которому мы обязаны тем, что стремление сохранить памятники старины находит поддержку и признание. Упомянуто и о намерении господина Примавези сделать с натуры и опубликовать зарисовки земель по Рейну, начиная от его истоков; впрочем, о заслугах этого художника можно было бы сказать и больше.

В сообщении о Гейдельберге путешественник не намерен останавливаться ни на расположении города, ни на значительной роли университета, ни на любезности тамошнего общества. Он прежде всего обращается к собранию Буассерэ и рассказывает историю ее возникновения; притом начинает он свой рассказ с далекого прошлого. Сначала речь пойдет об униженном состоянии государства и упадке искусства в период последних римских цезарей. Подробно останавливается автор и на значении христианской религии как хранительницы искусства, но вместе с тем указывает и на ту закостенелость, которая господствовала в искусстве Византии. Однако следует признать, что Византия еще сохраняла память об античном искусстве и оказывала серьезное воздействие на весь образованный мир. Но вот мы достигли нижнего Рейна, где также были византийские художественные школы. При этом следует обратить внимание на ряд благоприятных обстоятельств. Здесь жила и страдала юная принцесса со своими дамами, жил и страдал юный герой со своими рыцарями.

Мы считаем, что нидерландским художникам повезло в том отношении, что они вынуждены были принять в качестве национального сюжета такую благодарную тему, как поклонение волхвов ребенку на коленях матери в жалкой хижине.

Подробно показано, как в XIII столетии тусклая и сухая византийская живопись вытесняется радостным восприятием природы; причем это не подражание отдельным чертам дей-

ствительности, а постижение всей прелести чувственного мира, открывшейся взору художника.

Материальные и технические особенности таких полотен — золотой фон, вдавленные нимбы вокруг голов святых, свержающая металлическая поверхность, часто тисненая на манер шпалер причудливыми цветами или как бы преобразованная с помощью коричневых контуров и различных оттенков в позолоченную резьбу. По этим признакам можно безошибочно определить, что картина написана в XIII веке.

В собрании Буассера следует отметить изображение святой Вероники; композиция, по-видимому, византийская, но написана картина мягкой, светлой кистью нидерландского мастера. Поскольку описание не виденной ранее картины никогда не может дать должного представления о ней, здесь читателю предлагается ее контурное изображение. Далее указывается и на достоинства больших полотен, написанных в такой же или близкой этому манере.

И, наконец, алтарная картина Кельнского собора, в которой также сохранена византийская композиция, но это вполне портретная живопись; здесь художник уже становится на путь воспроизведения природы. Эта картина заслуживает самого пристального внимания; хотелось бы только предостеречь от преувеличенных восторгов, слащавых песнопений и мистической экзальтации, способных отвратить от нее подлинных знатоков. Картина написана в 1410 году, то есть в эпоху расцвета творчества Ван Дейка. Тем самым, знакомя с творчеством современников этого выдающегося мастера, она в какой-то степени помогает нам понять, откуда идет непостижимое совершенство работ Ван Дейка. Картина Кельнского собора была названа осью, вокруг которой вращалось раннее нидерландское искусство на подступах к новому времени; работы Ван Дейка мы решительно относим к эпохе полного переворота в изобразительном искусстве. Уже в ранних византийско-нижнерейнских картинах, в технике тисненых шпалер иногда обнаруживается, правда, еще беспомощное, стремление к перспективе; в алтарном изображении перспективы нет, так как оно полностью замкнуто чистым золотым фоном. Ван Дейк решительно отказывается от тиснения, а равно и от золотого фона; открывается свободное пространство, внутри которого портретны не только главные, но и второстепенные фигуры: их лица, позы и одежда, даже окружающие их предметы списаны с натуры. Громадная заслуга Ван Дейка состоит в том, что он если и не открыл живопись

маслом, то, во всяком случае, усовершенствовал и, обладая силой духа и талантом, сумел сделать ее достоянием многих. После того как мы по необходимости кратко остановились на творчестве Ван Дейка и его заслугах, дальнейшие подробности здесь, пожалуй, излишни.

В заключение отметим, что публике обязательно должны быть предложены хотя бы контурные изображения картин, о которых идет речь, как это сделано в первом выпуске, где говорится о святой Веронике, ибо в противном случае все сведется к пустой болтовне и пересудам, а для этого не нужны ни природа, ни искусство.

Здесь мы остановимся и обещаем в следующей части подобным же образом рассмотреть остальные сокровища коллекции Буассерэ, выявить оригинальный характер подлинной германской школы в творчестве таких выдающихся художников, как Хемлинг, Израель ван Мехельн, Лука Лейденский, Квентин Массейс и многие неназванные; напротив, в творчестве Скореля, Хемскерка, Шварца и других, безусловно, присутствует итальянское влияние, от которого нидерландские художники впоследствии отказались, перейдя к воспроизведению природы с таким же благочестивым рвением, с каким их предшественники следовали священным традициям.

Автор надеется побывать и на Верхнем Рейне, чтобы постичь своеобразные особенности художников южных земель Германии, стремясь выявить различие, даже противоположность обеих названных школ, которые только в совокупности могут создать правильное представление о подлинном немецком искусстве. Тем самым он рассчитывает способствовать предотвращению национальных раздоров и споров, а там, где таковые возникли, помогать их счастливому разрешению.

Далее, мы хотели бы внимательно ознакомиться с сокровищами земель, расположенных к востоку и к югу от тех, которыми мы здесь занимались. Автор не считает возможным заранее перечислить тех достойных людей, деятельность которых связана с этими областями; однако трудно удержаться от добрых пожеланий жителям Верхнего Рейна в связи с тем, что среди них живет и работает господин Гебель, писатель, проникнутый пониманием подлинного значения особенностей своей родины; с высот культуры он обозревает окружающую его страну и, уподобив свой талант некоей сети, улавливает своеобразные черты своих сограждан и современников, а затем демонстрирует их, увеселяя и поучая толпу.

Еще автор благодарит судьбу за то, что в Гейдельберг возвращаются столь важные для изучения поэзии раннего периода источники, подробно описывает вновь обнаруженный первоначальный план собора и останавливается, насколько ему позволяет место, на характеристике братства каменщиков, а в заключение подводит итог многим радостным и обнадеживающим событиям.

Переплет, соответствующий содержанию книги, служит ей украшением. Автор надеется, что эта первая часть его труда будет доброжелательно принята, — ведь, по существу, она не более чем изъявление благодарности за все то прекрасное, что было предложено вниманию путешественника на Рейне и Майне, и это послужит стимулом для продолжения. В середине марта первый выпуск, о котором здесь идет речь, выйдет в свет.



## ДЖУЗЕППЕ БОССИ О «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Автор этого значительного произведения, миланец, родился в 1777 году, был одарен от природы прекрасными, рано развившимися способностями, особенно склонностью и талантами к изобразительному искусству; своим развитием он обязан, как видно, самому себе и наследству Леонардо да Винчи.

Впрочем, мы знаем, что после шестилетнего пребывания в Риме и возвращения на родину он был назначен директором Академии художеств, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь.

Босси питал склонность к размышлению и к работе, хорошо усвоил основные правила и историю искусств и мог поэтому взять на себя тяжелое дело — воссоздать в тщательно продуманной копии прославленную фреску Леонардо да Винчи «Тайную вечерю», затем повторить ее в мозаике и тем сохранить на вечные времена.

Каким образом он это сделал, он и дает отчет в упомянутой работе, а мы хотим лишь вкратце обрисовать его труды.

К этой книге благожелательно отнеслись все любители искусства, но в Веймаре, к счастью, есть возможность судить о ней более глубоко, ибо, когда Босси оказался не в состоянии положить в основу своего труда совершенно испорченный, переписанный оригинал, он вынужден был тщательно изучить все имеющиеся копии. Затем он перерисовал с трех копий головы и руки и постарался как можно глубже проникнуть в душу своего великого предшественника и разгадать его намерения, покуда, наконец, вооруженный собственным сужде-

нием, выбором и чувством, не закончил свою работу — обра-  
зец теперь уже готовой мозаики. Все упомянутые рисунки  
находятся в Веймаре, они приобретены во время последнего  
путешествия по Ломбардии его королевским высочеством ве-  
ликим герцогом; из нашего изложения видно будет, как ве-  
лика их ценность.

## ИЗ ЖИЗНИ ЛЕОНАРДО

Винчи — замок и поместье в долине Арно под Флоренци-  
ей — принадлежало в середине XV столетия владельцу по  
имени Пьеро, которому женщина, оставшаяся нам неизвест-  
ной, родила побочного сына. Этот сын, названный Леонардо,  
очень скоро превратился в мальчика, одаренного всеми ры-  
царскими талантами. Он был сильного телосложения, обла-  
дал ловкостью во всех гимнастических упражнениях, привле-  
кательностью и хорошими манерами, но с особенной силой  
проявлялись в нем страсть и талант к изобразительному ис-  
кусству, почему его вскоре и отдали в учение к Вероккьо, про-  
живавшему во Флоренции, человеку вдумчивому, основатель-  
но владевшему теорией, зато в практике Леонардо очень ско-  
ро превзошел своего учителя и даже вовсе отбил у него охо-  
ту к живописи.

Искусство находилось в то время на той ступени, когда  
легко может выступить большой талант и проявить себя  
во всем блеске своего мастерства; прошло уже два столетия  
с тех пор, как живопись сбросила с себя оковы окаменелости  
и скудости византийской школы и, подражая природе, выра-  
жая благочестивые нравственные мысли, начала новую жизнь.  
Художники стали работать хорошо, но бездумно; в той мере,  
в какой был развит их вкус, им удавалось то, что подска-  
зывал им талант, к чему влекло их чувство, но никто еще  
не мог дать себе отчет в том, что хорошо в его произведениях,  
а в чем его недостатки, хотя он сам и замечал и чувствовал  
их. Правдивость и натуральность имеют в виду все, но нет  
еще живого целого. Во всем виден замечательный замысел,  
но ни одно произведение не продумано до конца, ни одно еще  
не достигло единства; во всем видно нечто случайное, чуж-  
дое, ибо еще не сформулированы принципы, согласно кото-  
рым можно было бы судить о собственных произведениях.

Вот в это-то время и явился Леонардо. И так как он обла-  
дал врожденным даром с легкостью подражать природе, он со

свойственной ему пронизательностью очень скоро заметил, что за внешними явлениями, которые он так удачно копировал, кроется великое множество тайн и он должен неустанно стремиться проникнуть в них. Поэтому Леонардо стремился постичь законы органического строения, основы пропорции, изучал правила перспективы, сочетал формы и цвета своих моделей, размещенных в предназначенном для них пространстве, — короче, он пытался постичь все требования искусства. Но особенно занимало его различие в строении человеческих лиц, в которых открывается и характер человека, и мгновенная охватившая его страсть, а это и есть то главное, на чем мы останавливаемся особенно долго, когда смотрим на «Тайную вечерю».

### КОННАЯ СТАТУЯ

Беспокойные времена, наступившие во Флоренции по вине злополучного Пьетро Медичи, заставили Леонардо переехать в Ломбардию, где после смерти герцога Франческо Сфорца его наследник Лодовико, по прозвищу «Il Мого»<sup>1</sup>, вознамерился возвеличить своего предшественника, а заодно с ним и себя столь же величественной деятельностью и, наконец, прославить свое правление произведениями искусства. В Милане Леонардо тотчас получил заказ на конную статую колоссальных размеров. Через несколько лет модель статуи была готова и вызвала всеобщий восторг. Но когда для какого-то праздника решили выставить колосса как самое прекрасное произведение из всех существующих, он разбился, и художник вынужден был сделать вторую статую; художник закончил ее тоже. Но тут французы перевалили через Альпы; статуя послужила солдатам мишенью, они превратили ее в обломки, изрешетив своими пулями, и от произведения, на которое ушло шестнадцать лет жизни, не уцелело ничего. Это учит нас тому, что и тщеславная жажда роскоши, и грубое невежество наносят величайший вред искусству.

Лишь мимоходом упомянем мы картон «Битва под Ангьяри», который Леонардо написал, соревнуясь с Микеланджело, и картину «Святая Анна», где бабушка, мать и внук с величайшим искусством соединены в одну тесную группу.

<sup>1</sup> Мавр (итал.).



Теперь мы переходим наконец к настоящей цели нашего труда, к фреске «Тайная вечеря», написанной на стене в трапезной монастыря Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. Советуем нашим читателям посмотреть гравюру на меди Моргена, которая дает достаточное представление и обо всем произведении в целом, и о его деталях.

Прежде всего нам следует обратить внимание на помещение, в котором написана картина; ибо здесь как в фокусе полностью проявляется мудрость художника. Разве можно было придумать что-нибудь более подходящее и благородное для трапезной, чем прощальная вечеря, которой суждено было стать святыней для всего человечества на веки вечные?

Во время нашего путешествия несколько лет назад мы видели эту трапезную еще в полной сохранности. Как раз против входа в нее, вдоль торцовой стены в глубине залы, стоял стол приора, а по обе стороны от него — столы монахов, приподнятые над полом на одну ступень, и только когда входящий оборачивался, он видел над невысокой дверью в четвертой узкой стене четвертый, нарисованный, стол, за которым сидел Христос со своими учениками, как если бы и они принадлежали к обществу, собравшемуся здесь. Должно быть, сильное было впечатление, когда в часы трапезы сидящие за столом приора и сидящие за столом Христа встречались взглядами друг с другом, словно в зеркале, а монахам за их столами казалось, что они находятся между этими двумя содружествами. Именно поэтому мудрость художника повелела ему взять за образец всамделишные столы монахов. Да и скатерть с вмятинами складок, с цветными полосами и завязанными в узлы концами взята из монастырской прачечной, и миски, тарелки, кубки и прочая утварь списаны с тех, которыми пользуются монахи.

Здесь и речи быть не могло об использовании сомнительного устарелого маскарада. Было бы совершенной бестактностью, если бы в таком месте художник уложил свое святое общество на ложе.

Нет, это общество надо было приблизить к современности, Христос должен был вкусить свою вечернюю трапезу у доминиканцев в Милане.

Эта картина должна была производить большое впечатление и по многим другим причинам. Приподнятые примерно на десять футов над полом, все тринадцать фигур,

написанные в полтора человеческих роста, занимают площадь в двадцать восемь парижских футов в длину. Только двое из них, сидящие друг против друга на противоположных концах стола, написаны целиком, остальные изображены лишь по пояс, но и в этом случае художник сумел превратить необходимость в добродетель. Наши чувства обычно выражает только верхняя часть нашего тела, ноги всегда служат только помехой.

Художник создал одиннадцать поясных фигур, их ноги — бедра и колени — скрыты столом и скатертью. И только у самого пола, чуть заметные в скудном сумеречном свете, виднеются ступни.

Перенесемся же в это помещение, представим себе обычное полнейшее спокойствие, царящее в таких вот монастырских трапезных, и подивимся художнику, который вдохнул в свою картину столь сильное волнение, столь страстное движение и, так резко приблизив свое творение к природе, тут же поставил его в резкий контраст с окружающей действительностью.

Средство, которое использует художник, желая потрясти святых, спокойно вкушающих ужин, это средство — слова учителя: «Один из вас предаст меня!» Слова произнесены, всех собравшихся охватывает смятение, а он склоняет голову и опускает взор свой долу; вся поза Спасителя, движения его рук и пальцев, все вторит небесному смирению и роковым словам: «Да, это так! Один из вас предаст меня!»

И тут, прежде чем идти дальше, мы должны проанализировать, что же это за прием, который Леонардо использовал больше, чем все другие, чтобы вдохнуть жизнь в свою картину; этот прием — движения рук; и открыть его мог только итальянец. У людей его нации одухотворено все тело, все члены его принимают участие в любом выражении чувства, страсти, даже мысли. С помощью различных положений и движений рук итальянец говорит: «Что мне за дело! — Ступай сюда! — Он мошенник, берегись его! — Ему уже недолго жить! — Вот самое главное! — Запомните это особенно, слушающие меня!» На такую национальную черту Леонардо, который с превеликим вниманием подмечал все характерное, должен был особенно пристально устремить свой пытливый взор; в этом отношении картина его уникальна, и сколько бы мы ни глядели на нее, все мало. Лица и все движения его героев находятся в идеальном соответствии друг с другом, но, кроме того, в глаза зрителю сразу бросается, как заме-

чательно соотносятся и как контрастируют друг с другом все участники «Вечери».

Фигуры по обе стороны Учителя надлежит рассматривать как триады, слитые, по замыслу художника, в единое целое, но при этом каждая фигура индивидуальна и связана с двумя другими; в то же время группы сочетаются с соседними группами. Рядом с Христом с правой стороны сидят Иоанн, Иуда и Петр.

Петр, самый крайний в этой группе, всплыв, как это свойственно его характеру, вскакивает позади Иуды, который в испуге поднимает голову и, подавшись вперед, сгибается над столом; в правой руке он крепко сжимает кошель, а левой невольно делает судорожное движение, словно говоря: «Что это означает? Что с нами будет?» Петр же тем временем обхватил левой рукой правое плечо прильнувшего к нему Иоанна и указывает на Христа. Он требует, чтобы любимый ученик спросил Учителя — кто предатель? Сжимая правой рукой рукоятку ножа, Петр нечаянно ударяет им Иуду в бок и тем оправдывает жест испуганного Иуды, который так резко подается вперед и опрокидывает солонку. Эта группа, очевидно, задумана прежде других, и она самая законченная во всей картине.

Если одесную господа угроза отщепенца выражается скупыми жестами, то ошуюю предательство вызывает живейшее отвращение и возмущение. Апостол Иаков (старший) в страхе откидывается назад, простирает вперед руки и, склонив голову, не спускает глаз с одной точки, как человек, который, услышав чудовищную весть, уже видит ее воочию. Фома выглядывает у него из-за плеча и, придвигаясь к Спасителю, приставляет указательный палец правой руки к лбу.

Филипп, третий в этой группе, прекрасно завершает ее; он встает и, склонившись к Учителю, прижимает руку к груди, отчетливо говоря: «Господи, не я! Ты это знаешь» Ты знаешь, сколь чисто мое сердце. Не я, господи!»

И, наконец, трое в последней группе с этой же стороны дают нам новый материал для наблюдений. Они обсуждают между собой чудовищную весть, которую только что услышали. Матфей резким движением поворачивает голову влево, к обоим товарищам, зато руки свои он, напротив, протягивает к Учителю и этим изумительным движением соединяет свою группу с предшествующей. Фаддей выказывает сильнейшее удивление, сомнение и подозрение; левую свою руку

он опускает на стол, а правую поднимает, словно готовясь ударить тыльной ее стороной по левой ладони. Такое движение мы замечаем только у людей бесхитростных, когда, застигнутые врасплох, они пытаются сказать: «Разве я не говорил этого! Разве не подозревал всегда!» Симон с чрезвычайным достоинством восседает в конце стола, и поэтому мы видим его фигуру всю целиком; на нем, самом старшем из всех, богатое, ниспадающее складками одеяние, его лицо и движения свидетельствуют, что он удивлен и размышляет, но вовсе не потрясен и даже едва ли взволнован.

И если мы сейчас же переведем взгляд на противоположный конец стола, мы увидим там Варфоломея, который перекинул левую ногу через правую и, подавшись всем телом вперед, опирается на свои руки, спокойно лежащие на столе. Он прислушивается, вероятно, пытаясь, услышать, о чем же спросил Иоанн господя; ибо, очевидно, именно к этому поощряют любимого ученика все сидящие с этой стороны. Иаков-младший, сидящий рядом с Варфоломеем, откинувшись назад, кладет левую руку на плечо Петра, точно так же как Петр кладет свою руку на плечо Иоанна; но Иаков делает это ласково, требуя только объяснения, тогда как Петр грозит расправой.

И так же, как Петр встает позади Иуды, так же и Иаков-младший выглядывает из-за Андрея, а тот, одна из самых значительных фигур, приподнимает руки, протягивает их вперед и, раскрыв ладони, показывает их всем с выражением такого явного ужаса, который запечатлен здесь только этот единственный раз, тогда как на других картинах, не столь мудрых и тщательно продуманных, к сожалению, демонстрируется слишком часто.

## ТЕХНИКА ВЫПОЛНЕНИЯ

Нам осталось еще многое сказать о фигурах, лицах, движениях, одежде, но мы перейдем сейчас ко второй части нашего сообщения, где нас ждут одни только огорчения: мы говорим о механических, химико-физических и технических средствах искусства, которые использовал художник, чтобы создать свое прекрасное произведение. Последние исследования обнаружили с совершенной ясностью, что картина была написана маслом на стене. Способ этот, которым уже давно и успешно пользовались, должен был прийти по вку-

су такому художнику, как Леонардо, который был рожден, чтобы счастливо созерцать природу и проникнуть в нее, чтобы сделать видимым все то, что скрыто в ее глубине.

Сколь грандиозен подобный замысел и сколь дерзостен, становится нам ясно, лишь только мы вспомним, что природа работает, пробиваясь изнутри наружу, что она должна заготовить для себя бесчисленные средства, прежде чем после тысячи самых разных попыток окажется в состоянии изобрести различные органы, появляющиеся одновременно или формирующиеся одни из других, создать существо, подобное человеку, которое, правда, есть воплощение вонне высочайшего внутреннего совершенства, но которое не столько разрешает, сколько еще больше усложняет загадку, за которой прячется природа.

Показать со всей честностью внутреннее содержание через внешнюю форму было величайшим и единственным желанием самых великих мастеров. Они стремились не только возможно правдивее воплотить свое понимание предмета, — нет, созданное ими изображение должно было заступить место самой природы, и более того — превзойти ее. Но для этого необходима была прежде всего величайшая тщательность выполнения. А как же можно было достичь ее, если не работая постепенно. Далее было необходимо вносить в произведение неизбежные поправки; все эти преимущества и еще многие другие дает масло.

Так, после тщательного изучения установили, что Леонардо нанес горячим железом на известковый раствор, покрывавший стену, смесь из мастик, смол и других веществ. Наконец, чтобы создать совершенно гладкий грунт и добиться устойчивости против внешнего воздействия, он покрыл всю фреску легким слоем из свинцовых белил, желтка и глинозема. Но именно эта заботливость и повредила, как мы видим, картине; ибо если вначале краски, нанесенные на верхний слой легкой масляной смеси, получали достаточное питание, а смола тоже отчасти всасывала его и поэтому некоторое время оставалась без изменений, то, как только масло стало высыхать, нижняя подкладка утратила свою прочность, стала рваться, в эти прорывы проникла сырость, пропитавшая стены, а вслед за ней появилась и плесень, мало-помалу уничтожившая всю фреску.

Но еще более грустные мысли вызывает то обстоятельство, что, к сожалению, еще в то время, когда писалась картина, уже можно было предсказать ее гибель, неизбежную из-за состояния и расположения самого здания. Герцог Лодовико умышленно или просто из прихоти заставил монахов реставрировать их обветшалый, стоящий в отвратительном месте монастырь, и поэтому его отстроили так плохо, словно отбывали барщину. В старых переходах вздымаются жалкие, уродливые колонны, виднеются широкие арки, покрытые мелкой разноцветной шерботой черепицей. Это был строительный материал, взятый из старых, развалившихся зданий. Если так строили наружные стены здания, доступные взору наблюдателя, то вполне вероятно, что внутренние стены, которые полагалось штукатурить, были сложены еще небрежнее. Здесь пустили в дело выветрившиеся кирпичи и камни, пропитанные разрушительными солями, которые впитывали в себя сырость, царившую в помещении, и, что особенно губительно, выделяли ее. Помимо того, злосчастная стена, которой было доверено столь великое сокровище, выходила на север, да еще поблизости от кухни, кладовой, буфетной, и как грустно, что такой предусмотрительный художник, который без конца выбирал и совершенствовал свои краски, непрерывно добивался полной прозрачности своих лаков, вынужден был силой обстоятельств не обращать внимания на опасности, таившиеся в здании, где он должен был поместить свою картину, иначе говоря, пренебречь самым главным, от чего зависело все.

Если бы, несмотря на эти обстоятельства, монастырь стоял на возвышенности, бедствие не приняло бы таких размеров. Но монастырь стоит в такой котловине, а трапезная еще глубже всех остальных зданий, что в 1800 году, во время длительного жестокого ливня, вода затопила ее более чем на три пяди, и поэтому мы вправе полагать, что ужасное наводнение 1500 года, которое обрушилось на эти места и затопило решительно все, не пощадило и трапезную. Даже если представить себе, что тамошние монахи сделали все, чтобы высушить помещение, в нем, к сожалению, осталось достаточно сырости, которую впитали в себя его стены, и произошло это в то время, когда Леонардо еще писал свою фреску.

Примерно лет десять спустя после того, как Леонардо закончил «Вечерю», ужасная чума поразила славный город, и можно ли требовать от перепуганного духовенства, чтобы, покинутое всеми, находясь в смертельной опасности, оно позаботилось о спасении фрески в своей трапезной?

Военные смуты и бесконечные несчастья, постигшие Ломбардию в первой половине XVI столетия, привели к полному пренебрежению произведениями искусства, и потому наша картина, помимо всех указанных нами дефектов, таившихся в стене, известковом грунте и, может быть, в способе письма, была обречена на гибель. Во второй половине XVI века некий путешественник заявил, что фреска уже наполовину погибла; другой отметил, что она превратилась в сплошное темное пятно; все оплакивают картину как погибшую, уверяют, что только с трудом, да и то очень неясно, различают, что именно на ней изображено; еще один посетитель говорит, что она пришла в полную негодность, и то же самое заявляют все более поздние писатели того времени.

Но картина все-таки существовала, пусть даже только как тень по сравнению с тем, чем была вначале, но все же существовала. Зато теперь нас все больше и больше охватывает страх потерять ее окончательно: трещины в картине становятся все больше, они сливаются друг с другом, и большая бесценная плоскость картины, растрескавшаяся и превратившаяся в бесчисленные мелкие стружья, грозит осыпаться кусок за куском. Потрясенный таким состоянием картины, кардинал Федерико Борромео заказывает в 1612 году копию, которую мы с благодарностью только упомянем.

## БЕДСТВИЕ РАЗРАСТАЕТСЯ

Но не только время в союзе с упомянутыми обстоятельствами, — нет, сами владельцы картины, которые должны были быть ее стражами и хранителями, больше всех виновны в ее гибели и покрыли память о себе вечным позором. Дверь, через которую они входили, показалась им слишком низкой; эта дверь вместе с другой были симметрично прорезаны в цоколе, служившем пьедесталом картины. Но монахи пожелали устроить величественный вход в столь дорогие им покои.

Дверь гораздо больших размеров, чем требовалось, была проломлена посередине стены, и без всякого пиетета не толь-

ко к художнику, но и к изображенным им праведникам они изрубили ноги некоторых святых и даже самого Христа.

И вот тут-то и начинается полное разрушение картины! Ибо, сделав арку, прорубили гораздо большую дыру, чем это требовалось для двери, и поэтому исчез не только большой кусок фрески, но от сотрясения под ударами молота и кирки отвалилось еще несколько кусков, которые прибили на прежнее место гвоздями.

Позднее картину испортили еще новой безвкусицей, ибо под потолком прямо над ней укрепили государственный герб, который почти касался головы Христа, так что и снизу, где прорубили дверь, и сверху, где укрепили герб, изображение Спасителя подвергалось недостойному оскорблению. С той поры разговоры о реставрации картины поднимались неоднократно, но предпринята она была лишь позднее: ибо какой настоящий художник взял бы на себя столь опасную ответственность? Наконец, в 1726 году появляется, к несчастью, Белотти, наделенный весьма скудным дарованием, зато, как и полагается обычно, чрезмерным нахальством; шарлатан этот похваляется, будто обладает особым секретом, с помощью которого берется воскресить погибшую картину. Он реставрирует на пробу маленький кусочек, надувает невежественных монахов, и они доверяют его произволу сокровище, которое он тотчас же закрывает лесами и, прячась за ними, преступной рукой, способной только позорить искусство, переписывает фреску всю целиком, сверху донизу. Святые отцы дивятся этому чуду, которое Белотти, стремясь окончательно их одурить, показал им под слоем грубого лака, способного, как он заверил, навеки избавить их от всех неприятностей.

Воспользовались ли они этим изумительным средством, когда вскоре картина потускнела, неизвестно, зато известно, что ее еще несколько раз освежали по частям, и при этом акварельными красками, которые и сейчас видны в некоторых местах картины.

Тем временем картина продолжала гибнуть все больше, и снова возник вопрос, вызвавший множество споров среди и художников и заказчиков, — можно ли еще сохранить картину?

Де Джорджи, человек скромный и мало одаренный, зато рассудительный и усердный, знаток настоящего искусства, решительно отказался хотя бы прикоснуться рукой к произведению, которое сделано рукой Леонардо.

Наконец, в 1770 году последовал благожелательный, но



недальновидный приказ, и при попустительстве царедворца-приора все это дело было поручено некоему Мацца; этот умел надувать мастерски: немногие места фрески, еще уцелевшие в оригинальном виде, хотя уже дважды переписанные посторонней рукой, были препятствием для его вольной кисти. Он прошелся по ним скребком и подготовил чистую поверхность, чтобы запечатлеть на ней черты своего наглого маранья. Это же самое он проделал с многими головами.

Но тут уж восстали и художники, и миланские любители искусств, все открыто порицали и покровителей и клиентов; возмущение стало всеобщим. Мацца, который начал писать группы справа от Спасителя, работал столь усердно, что успел перейти уже и на левую сторону, так что нетронутыми остались только головы Матфея, Фаддея и Симона. Мацца как раз собирался закрасить и эти следы работы Белотти и вступить в соревнование с ним за имя Герострата. Но тут судьбе стало угодно, чтобы после того, как угодливый приор принял приглашение из-за границы, преемник его, знаток искусства, немедленно уволил Мацца, и этот шаг оказался спасительным для упомянутых нами голов хотя бы в той мере, в какой мы можем судить, что именно сделал с ними Белотти. Вероятно, это обстоятельство и привело к созданию легенды, будто бы головы уцелели в своем оригинальном виде.

С тех пор, после ряда совещаний, ничего больше не предпринималось, да и как можно набальзамировать трехсотлетний труп? В 1796 году победоносная французская армия перешла Альпы; ее вел Бонапарт, молодой генерал, жаждущий славы и прославленных произведений искусств; имя Леонардо привлекло его в то место, которое так долго держит в плену и нас.

Бонапарт тотчас же приказал не устраивать здесь постой и не делать ничего, что могло бы нанести какой-либо ущерб трапезной. Составив этот приказ, он подписал его, положив лист бумаги на колено, и тотчас вскочил на лошадь. Вслед за тем другой генерал, презрев этот приказ, приказал взломать двери и превратить трапезную в конюшню.

Подкраска Мацца уже утратила свою свежесть, и пар, поднимавшийся от лошадей, еще вреднее, чем пар во время монашеских трапез, надолго покрыл стены, окутав свежей плесенью фреску; сырость была столь велика, что вода стекала вниз потоками, отмечая свой путь белесыми следами. Затем трапезная была превращена в сеновал, а потом использована и для разных других военных надобностей.

Наконец администрации удалось закрыть помещение и даже замуровать его, так что долгое время желавшие посмотреть «Вечерю» слезали по приставной лестнице с кафедры, находившейся позади трапезной, с которой прежде дежурный монах услаждал своим чтением обедающих.

В 1800 году великое наводнение затопило все, превратило в болото трапезную и бесконечно усилило сырость, но в 1801 году по приказу Босси, который, будучи секретарем Академии, считал себя вправе его издать, была навешена дверь, и местные власти обещали позаботиться о фреске. И, наконец, в 1807 году итальянский вице-король приказал восстановить помещение и привести его в приличный вид. Тогда были вставлены оконные стекла, частично отремонтирован пол и поставлены леса, дабы осмотреть стену и решить, что еще можно сделать. Двери были перенесены ближе к углу, и с тех пор новых изменений в картине не наблюдается, хотя внимательный зритель заметит, что в зависимости от состояния в атмосфере картина выступает то яснее, то затуманенней. Пусть, раз картина уже погибла, останется хоть след от нее, дабы печальная, но благоговейная память сохранила ее для грядущих времен.

### О КОПИЯХ ВООБЩЕ

Прежде чем мы перейдем к копиям с нашей картины, а их насчитывается чуть ли не тридцать, необходимо упомянуть, о копиях вообще. Они не имели хождения, раньше чем все признали, что искусство достигло высочайшей вершины; и когда менее значительные таланты, созерцая произведения величайших мастеров, отчаялись в своих возможностях создать что-либо подобное, непосредственно копируя природу или воплощая собственные идеи, тогда искусство, ставшее ремеслом, принялось повторять собственные свои творения. Это бессилие большинства художников не могло остаться незамеченным для любителей искусства, которые, не всегда имея возможность обращаться к первейшим мастерам, обращались к второстепенным талантам и оплачивали их работы; боясь получить что-либо совсем уж топорное, они предпочитали заказывать копии с известных произведений, чтобы получить хоть в какой-то мере доброкачественные вещи.

Скредность владельцев картин и спешка художников способствовали развитию нового направления в искусстве. Тогда искусство пало, главным образом потому, что оно превратилось в копирование.

В XV столетии, да и в предшествующем, художники были высокого мнения о себе и об искусстве и не так-то легко соглашались повторять чужие открытия, и поэтому до нас почти не дошли копии того времени,— обстоятельство, на которое, конечно, обратит внимание каждый знаток истории искусства. Второстепенные искусства использовали для своих малозначительных поделок более крупные образцы, как это делал, например, Ньелло и другие финифтяных дел мастера; если же по каким-либо религиозным или иным основаниям требовалось повторить чью-либо работу, тогда всех удовлетворяло свободное подражание, лишь приближенно передававшее развитие и сюжет оригинала, не обращая особого внимания на его форму и цвет; поэтому в самых богатых картинных галереях мы не найдем копий, сделанных раньше XVI столетия.

Но вот пришло время, когда благодаря немногим выдающимся личностям (к которым, несомненно, принадлежит наш Леонардо, и при этом он самый ранний из них) искусство во всех своих видах достигло совершенства, все научились лучше смотреть и судить, и поэтому оказалось вовсе не трудным удовлетворить спрос на копии с лучших произведений, особенно сделанных в школах такого мастера, к которому толпой устремлялись ученики и произведения которого особенно ценились. Однако желающие удовлетворялись небольшими вещами, которые легко сравнить с оригиналом, чтобы судить о них. Что же касается больших работ, то с ними тогда, как и теперь, дело обстояло совсем иначе, потому что такой оригинал не станешь сравнивать с его копиями, и заказы на такие вещи встречаются редко. Поэтому искусство и его знатоки удовлетворялись небольшими копиями, при которых копирующему предоставляется большая свобода, и последствия этого произвола сказались в огромнейшей степени в тех редких случаях, когда требовались копии больших размеров, которые почти всегда были копиями с копий, да еще изготовленными с копий меньшего размера, далекими по качеству исполнения от оригинала, иногда даже выполненными только по рисункам или, может быть, даже по памяти. Появлялось все больше заурядных живописцев, они работали за самое ничтожное вознаграждение, живописью стали кичиться, и вкус к ней повсюду пришел в упадок; число копий все увеличивалось, они уродовали стены приемных залов и лестниц, голодные новички жили на скудные подачки, которые им давали за то, что они изготовляли в любом масштабе копии с прекрасных произведений, и многие живописцы всю свою

жизнь только и делали, что писали копии. Но и в этих вещах, в каждой из копий, были отклонения от оригинала, — может быть, по требованию заказчика, может быть, из каприза художника, а может быть, оттого, что и этим живописцам хотелось быть оригинальными.

К тому еще присоединилась мода на гобелены, и живопись считалась недостаточно солидной, если в ней не сверкало золото, и поэтому самые замечательные картины, если только они были серьезны и просты, считались бедными и жалкими; поэтому копиист обогащал их, рисуя на заднем плане строения и ландшафты и разукрашивая платья своих персонажей, окружая их головы золотыми лучами или венцами, писал странные детские фигурки, зверей, химер, гротескных уродцев и всякую прочую ерунду. Правда, нередко случалось, что художник, обладавший фантазией, получал по воле заказчика, несколько не ценившего его дарования, заказ на копию с чужого произведения и, хотя писал ее с отвращением, все же стремился хоть где-то выступить как оригинальный художник и поэтому кое-что изменял, кое-где добавлял, как ему подсказывало собственное знание, а может быть, и тщеславие. То же самое случалось и в зависимости от требований времени и места. Многие фигуры использовались для совсем других целей, чем та, для которой предназначал их создатель оригинала. Светские сюжеты с помощью легких изменений превращались в духовные, языческим богам и героям пришлось превратиться в мучеников и евангелистов. Часто художник, стремясь научиться и поупражняться, копировал какую-нибудь фигуру с прославленной картины, затем добавлял к ней фигуры, созданные собственной его фантазией, и таким образом создавал картину, предназначенную для продажи. И, наконец, упадок искусства следует частично приписать открытию и злоупотреблению гравировкой на меди, что дало возможность посредственным живописцам весьма часто пользоваться чужими открытиями, и поэтому все бросили учиться. В конце концов живопись пала до такой степени, что слилась с механическими работами. Гравюры на меди сами по себе отличались от оригиналов, а копировавший их увеличивал эти отклонения согласно собственному или чужому убеждению, а может быть, и капризу. Точно так же обстояло дело и с рисунками: художники зарисовывали наиболее примечательные произведения в Риме и во Флоренции, чтобы, вернувшись домой, изготовить с них такую копию, какая им вздумается,

Вот теперь можно заключить с той или иной степенью вероятности, чего нам следует ждать от копий «Тайной вечери», хотя самые ранние из них были сделаны в одно время, ибо картина вызвала большой интерес, и другим монастырям тоже хотелось иметь нечто подобное.

Среди множества копий, привлеченных автором этого труда, нас занимают сейчас только три, так как в Веймаре у нас есть три рисунка с них. Но основой для этих копий послужила четвертая, и поэтому прежде всего мы должны говорить с ней.

Марко д'Оджоно, ученик Леонардо да Винчи, не обладал всеобъемлющим талантом, но он все же был достоин своей школы, особенно удавались ему головы, хотя и в них он весьма неровен. Примерно в 1510 году он сделал миниатюрную копию, с тем чтобы впоследствии использовать ее для копии большего размера. Как это бывает обычно, она была не совсем точной, но именно ее он положил в основу копии большего размера, которая находится на стене ныне упраздненного монастыря в Кастеллаццо, тоже в трапезной бывших монахов. Вся картина написана очень тщательно, однако что касается аксессуаров, то здесь царит обычный произвол. И хотя Босси не очень высокого мнения о пей, он все же не отрицает, что это значительный памятник и что характер многих голов,— тех, выразительность которых не преувеличена копиистом,— заслуживает похвалы. Босси срисовал их, и, сравнивая копии, мы можем судить о них на основании собственного впечатления.

Вторая копия,— срисованные с нее головы также лежат сейчас перед нами,— исполнена как фреска на стене в Понге-Каприаска; ее относят к 1565 году и приписывают Пьетро Ловино. В дальнейшем мы ознакомимся с ее достоинствами; своеобразие ее заключается в том, что здесь под всеми фигурами подписаны их имена, и эта предусмотрительность помогает нам с уверенностью охарактеризовать каждое из изображенных на ней лиц.

Мы, к сожалению, уже достаточно подробно описали постепенную гибель «Вечери», она была уже в очень плохом состоянии, когда в 1612 году кардинал Федерико Борromeо, пламенный любитель искусства, желая предотвратить окончательную гибель картины, поручил молодому Андреа Бьянки, по прозвищу Веспино, святить с нее копию в размерах

оригинала. Этот художник скопировал сперва несколько голов; они удались ему, и он стал писать дальше; он скопировал все фигуры, но снимал копию с каждой в отдельности и только затем с всевозможной тщательностью соединил их; эта копия и сейчас еще хранится в Амвросианской библиотеке в Милане и служит главным основанием для новейшей копии, сделанной Босси, но эта последняя была написана по следующему поводу.

### НОВЕЙШАЯ КОПИЯ

Королевство Италия было провозглашено, и принц Евгений по примеру Лодовико Сфорца хотел прославить начало своего регентства, покровительствуя искусству. Лодовико поручил написать «Тайную вечерю» Леонардо, Евгений решил восстановить, насколько только возможно, картину, подвергавшуюся разрушению на протяжении трехсот лет, воскресив ее в новом произведении; и, дабы оно существовало вечно, решил перевести ее в мозаику. Подготовка к этому шла уже полным ходом.

Босси немедленно получает заказ и в начале мая 1807 года приступает к работе. Ему кажется полезным изготовить картон таких же размеров, как фреска, он снова обращается к занятиям своей юности и весь отдается изучению Леонардо, изучает его живописное наследие, рукописи, произведения, особенно самое последнее, ибо он убежден, что человек, создавший столь замечательные произведения, должен был творить согласно самым определенным и действенным принципам. Босси срисовал головы с копии в Понте-Каприаска, срисовал и другие части тела, а помимо того, головы и руки с копий д'Оджоно и Бьянки. Потом он срисовал все, что было возможно, у самого Винчи и даже кое-что принадлежащее его современникам. Затем он начинает сличать все имеющиеся копии и более или менее глубоко изучает двадцать семь из них. Со всех сторон ему любезно предоставляют рисунки и рукописи Винчи.

Создавая свой картон, Босси следует сперва амвросианской копии, ибо она одна выполнена в размерах оригинала; при помощи сетки и прозрачной бумаги художник пытался как можно точнее все переснять и для этого работал, не отходя от оригинала, который был хоть и очень испорчен, но все же еще не переписан,

В конце октября 1807 года картон был готов, холст такого же размера на одном участке стены натянут, и вскоре вся картина была исполнена целиком. И сразу же за этим, желая испытать свою палитру, Босси скопировал те небольшие фрагменты неба и ландшафта, уцелевшие на оригинале, которые благодаря качеству и чистоте красок все еще сохранили свою свежесть и яркость.

Затем он подмалевал головы Христа и трех апостолов по левую сторону от него; что же касается одеяний, он сперва написал те одежды, в цвете которых был совершенно уверен, а затем уже, руководствуясь принципами Леонардо и собственным вкусом, выбрал краски для остальных. Так записал он весь холст, предварительно глубоко все обдумав и используя сочные и яркие цвета.

К сожалению, работая в сыром и заброшенном помещении, он заболел так, что был вынужден прервать работу; впрочем, он использовал эту паузу, чтобы привести в порядок рисунки, гравюры и рукописи, частью касающиеся «Тайной вечери», частью других произведений мастера; как раз в это время ему посчастливилось ознакомиться с коллекцией рисунков, принадлежавшей кардиналу Чезаре Монти, в которой среди многих драгоценных произведений оказались и прекрасные вещи Леонардо. Босси проштудировал даже писателей, современников Леонардо, желая использовать их суждения и пожелания и повсюду выискивая все, что только могло способствовать его работе. Так воспользовался он своей болезнью и окреп наконец настолько, чтобы снова взяться за дело.

Ни один художник и ценитель искусства не оставит непрочтенным отчет Босси о том, как он поступал в отдельных случаях, как продумывал характер, и выражение лиц, и даже движения рук и как он их писал. Точно так же продумывает он столовые приборы, комнату, фон и доказывает, что нет такого места в картине, которое он решился бы написать, не будь у него на то самых веских оснований. Каких только усилий не употреблял Босси, чтобы по всем правилам написать ноги, виднеющиеся под столом, ибо именно эта часть оригинала была уже давно разрушена, а в копиях с ней обращались очень небрежно.

До сего времени мы частью давали общее представление о работе кавалера Босси, частью прибегали к переводу и извлечениям из его сочинений. Мы с благодарностью принима-

ли его описания, разделяли его убежденность, соглашались с его мнениями, а если кое-что вставляли от себя, то наши замечания вполне совпадали с его взглядами. Но теперь, когда речь идет о принципах, которым он следовал, работая над своей копией, о пути, который он избрал, мы вынуждены в той или иной мере с ним разойтись. Кроме того, мы знаем, что он подвергался яростным нападкам, что противники обращались с ним сурово, а друзья даже вторили им, и поэтому у нас возникают сомнения, — должны ли мы одобрить все, что написано Босси. Но поскольку он уже ушел от нас, не может защищать себя, не может отстаивать свои принципы, то наш долг если не оправдать, то, во всяком случае, извинить его, возложив его прегрешения на те обстоятельства, при которых он творил, и попытаться доказать, что некоторые суждения и поступки были ему, вероятно, навязаны, а вовсе не явились следствием его желания.

Художественные произведения такого рода, которые должны бросаться в глаза, вызывать интерес и удивление, пишутся обычно в колоссальных размерах. Работая над «Тайной вечерей», Леонардо сам написал свои фигуры в полтора человеческого роста; фигуры эти были рассчитаны на девять футов высоты, и, хотя двенадцать человек сидят или скрыты столом до половины (и только одна фигура стоит, правда, согнувшись), фреска производила, по-видимому, грандиозное впечатление даже на значительном расстоянии. И вот было решено, пусть даже не особенно осторожно в том, что касается частностей, зато достаточно действенно в целом, вернуть былое впечатление от картины.

Зрители слышали нечто невероятное: картина в двадцать восемь парижских футов длины и чуть ли не в восемнадцать высоты будет составлена с помощью многих тысяч стеклянных штифтов, после того как итальянский художник скопировал ее всю целиком, продумал, призвав на помощь все физические и духовные средства, и восстановил насколько возможно то, что считалось погибшим. И почему сомневаться в осуществлении подобного замысла в момент, когда происходят важнейшие изменения внутри государства? Почему художника не мог увлечь замысел создать именно в это время нечто такое, что при обычных обстоятельствах могло показаться совершенно невыполнимым?

Как только решили, что картину надо выполнить в размерах оригинала, Босси тотчас принялся за работу, и мы долж-



ны простить ему то, что он взял за основу копию Веспино. Старая копия в Кастеллаццо, которую по праву считают очень хорошей, немного меньше оригинала; если бы Босси взял только ее, ему пришлось бы увеличить и фигуры и головы; а любой ценитель искусства знает, какая это неблагоприятная работа, особенно увеличение голов.

Давно известно, что только самым великим мастерам удалось писать головы грандиозных размеров. Фигура человека, лицо в особенности ограничено законами природы определенным размером, и только в его пределах лицо может казаться правильным, характерным, красивым, умным. Попробуйте поглядеть на себя в выгнутое зеркало, и вы ужаснетесь, увидев глядящий на вас бездушный, грубый, бесформенный лик медузы. Нечто подобное испытывает художник, под руками которого рождается лицо гиганта. Жизненность картины зависит от выполнения, а выполнение — от того, насколько показано индивидуальное, но откуда же взяться индивидуальному, если отдельные части расширены до всеобщего?

Нам не дано узнать, до какой степени мастерства довел Леонардо исполнение своих голов. В головах находящейся перед нами копии Веспино, хотя и достойной всяческого уважения и всяческой благодарности, ощущается пустота, которая поглощает то характерное, что задумал художник; тем не менее размер голов придает им достаточную внушительность, импозантность, так что на расстоянии они должны производить сильное впечатление. Босси увидел их уже в этих размерах. Зачем же бы стал он трудиться над увеличением маленьких копий на собственный страх и риск, если работа эта была уже проделана другим? Почему ему было не успокоиться на этом? Человек с живым характером, Босси сразу же принялся за работу и окончательно отбросил все, что могло попасться ему на пути, а тем более препятствовать его работе. Этим, вероятно, и объясняется его несправедливая оценка копии в Кастеллаццо и непоколебимая вера в принципы, которые он выработал, изучая произведения и рукописи мастера; поэтому между ним и графом Веррийским и вспыхнула публичная ссора, а между ним и лучшими друзьями возникли если не расхождения, то, во всяком случае, разногласия.

Но прежде чем идти дальше, мы должны еще кое-что добавить, о личности и дарованиях Леонардо. Разнообразные таланты, которыми его одарила природа, избрали своимместилищем главным образом его око; поэтому хотя он и был наделен разнообразнейшими способностями, величие свое Леонардо проявил прежде всего как художник. Систематически и разносторонне образованный, он предстоял человечеству как совершенный образ человека. А так как наблюдательность и ясность взора являются, в сущности, принадлежностью разума, то ясность и разумность были неизменно присущи нашему художнику. Он не полагался на внутреннее побуждение своего врожденного всеобъемлющего таланта; он не мог провести ни одной случайной, своевольной линии, все должно было быть обдуманно и передумано. От чистых, выверенных пропорций до клубка, в который сплелись самые странные, разные и несхожие друг с другом чудища, все должно было согласоваться с природой и разумом. Этому острому, всепонимающему воззрению на мир мы обязаны великими подробностями, с которыми он умел передать в словах самые запутанные дела на земле, самые сильные волнения, передать так, словно слова эти могут перевоплотиться в картины. Прочтите его описание битвы, бури — вам не так-то легко будет сыскать более точные изображения, которые, правда, не есть живопись, но которые могут указать живописцу на то, что именно он должен создать.

Так, из его рукописного наследства мы видим, что кроткий, спокойный нрав нашего Леонардо обладал способностью вбирать в себя самые разнообразные и изменчивые явления. Прежде всего он сумел изучить обычное гармоническое телосложение, но в то же время внимательно наблюдал и все отклонения от этой нормы, вплоть до уродства, видимые на всех ступенях изменения человека, от ребенка до старца, и особенно проявления страсти, от радости до бешенства, которые должны быть запечатлены на лету, ибо они мимолетны и в жизни. Если впоследствии — учит он — мы захотим использовать свои зарисовки, мы должны будем поискать в действительности фигуру, схожую с той, которую мы набросали; мы должны будем поставить ее в ту же позицию и, исходя из обычно господствующего представления, написать эту фигуру так, чтобы она была совершенно такой, как в жизни.

Мы тотчас увидим, что, какие бы преимущества ни таил в себе такой метод, использовать его могут лишь исключительные таланты, ибо когда художник исходит из индивидуально-го, а поднимается до всеобщего, особенно если ему предстоит изобразить взаимодействие множества фигур, он ставит перед собой почти неразрешимую задачу.

Посмотрите на «Тайную вечерю», на которой Леонардо изобразил тринадцать человек, от юноши до старца. Одного спокойно-покорного, одного испуганного, одиннадцать возмущенных и расстроенных мыслью о предательстве внутри их содружества. Мы видим самые разные проявления чувств — от самого кроткого, самого нравственного вплоть до самого пылкого. Если бы все это было списано прямо с жизни, сколько понадобилось бы времени, чтобы собрать такое количество единичных явлений и переработать в единое целое; так что нет ничего невероятного в том, что Леонардо писал свою фреску шестнадцать лет и все же не мог дописать до конца ни предателя, ни богочеловека, и именно потому, что оба они только понятия, которые нельзя увидеть глазами.

## ВА ДЕЛО!

Поразмыслим над уже сказанным, над тем, что, вероятно, только благодаря чуду искусства удалось почти полностью восстановить картину в ее первоначальном виде, однако после описанного нами способа реставрации все головы оказались настолько проблематичными, что эта проблематичность неизбежно возрастала с каждой новой копией, даже самой точной, и тогда мы увидим, что попали в лабиринт, в котором имеющиеся рисунки, правда, помогают нам, но вывести из него не могут.

Итак, во-первых, мы вынуждены сознаться, что та глава, в которой Босси пытается взять под подозрение все имеющиеся копии, не затрагивает их исторической достоверности; она написана, по-моему, с ораторским искусством, целью которого является развенчать копию в Кастеллаццо, но, хотя в ней много недостатков, во всем, что касается голов, которые лежат сейчас перед нами, она обладает бесспорными преимуществами перед головами копии Веспино, которые мы уже охарактеризовали в общих чертах. В головах Марко д'Оджоно, несомненно, ощущается первоначальный замысел самого Винчи, и даже, возможно, Леонардо сам принимал

участие в их создании и собственной рукой написал голову Христа. Так неужели же он не распространил свое поучающее и направляющее влияние на другие головы, может быть, и на всю картину? И если миланские доминиканцы были так глупы, что запретили дальнейшее использование картины в интересах искусства, то даже в самой школе Леонардо должны были иметься какие-то наброски, рисунки, картоны, на которых учитель, ничего не утаивавший от своих учеников, прекрасно мог помочь отмеченному им ученику, который неподалеку от города старательно изготавлял копию фрески.

Об отношениях между обеими копиями (значение третьей можно понять, только видя ее, словами его невозможно выразить) мы сказали лишь вкратце и лишь самое необходимое, самое решающее; впоследствии нам, может быть, посчастливится предъяснить любителям искусства копии этих интересных рисунков.

### СОПОСТАВЛЕНИЕ

*Святой Варфоломей.* Мужественный юноша, резкий профиль, сдержанное, чистое лицо, веки и брови опущены, рот сжат; кажется, человек подозрительно вслушивается, — характер здесь полностью выражен его внешностью.

У Веспино и следа нет этой индивидуальной характерности. Перед нами самое банальное лицо человека, слушающего, приоткрыв рот, лицо его словно взято из альбома для рисования. Босси тоже сохранил эти приоткрытые губы, однако мы с ним не согласны.

*Святой Иаков-младший* — тоже в профиль, его семейное сходство с Христом совершенно очевидно: в его вытянутых вперед, слегка приоткрытых губах есть нечто индивидуальное, однако указанное сходство стирает его. У Веспино почти банальное академическое лицо, напоминающее Христа, рот его приоткрыт как бы в знак удивления, а не для вопроса. Мы утверждаем, что Варфоломей должен сомкнуть губы, и это подтверждается тем, что у соседа его рот открыт; Леонардо никогда не позволил бы себе подобной тавтологии, а вот последователь его позволяет.

Рот *святого Андрея* тоже закрыт. Подобно многим пожилым людям, он сидит, выпятив вперед нижнюю губу. В этой голове, на копии Марко, есть нечто своеобразное, нечто, чего не выразишь словами; взгляд устремлен внутрь,

рот закрыт с каким-то наивным выражением. С левой стороны, ближе к фону, голова очерчена так, что кажется красивым силуэтом, но если глядеть с другой стороны, мы видим лоб, глаза, нос, бороду ровно настолько, что голова становится объемной и начинает жить собственной жизнью; у Веспино же, наоборот, левый глаз и вовсе не виден, зато он так отчетливо рисует левую часть головы и бороду, что от этого поднятого кверху лица исходит мужественное, смелое выражение, правда, привлекательное, но оно более соответствовало бы сжатым кулакам, нежели протянутым вперед и раскрытым ладоням.

*Иуда* замкнут; робко озираясь, смотрит он вверх, угловатый профиль, в лице ничего преувеличенного, и оно вовсе не уродливо; да хороший вкус и не потерпел бы, чтобы рядом со столь чистыми и честными людьми находилось чудовище. А вот Веспино изобразил настоящее чудовище, но нельзя отрицать, что если рассматривать эту голову отдельно от других, то ей окажется присуще множество достоинств: в ней выражено живейшее коварное и дерзкое злорадство, и она должна была бы прекрасно выделяться среди черни, глумящейся над связанным Христом и вопящей: «Распни его! Распни его!» Эта голова сошла бы и за голову Мефистофеля, взятую в самое адское из всех мгновений. Но в ней нет и следа испуга и страха, соединенных с притворством, с равнодушием, презрением. Щетина волос превосходно соответствует всему облику Иуды, ее утрированность обнаруживается только рядом с силой и мощью остальных голов у Веспино.

*Святой Петр*. Очень загадочные черты. Уже у Марко лицо его выражает только боль, от гнева и угрозы уже ничего не осталось; правда, оно выражает и некоторый испуг, но тут Леонардо был, очевидно, несогласен с самим собой, ибо соединить в одном лице и сердечное участие к любимому учителю, и угрозу предателю, очевидно, слишком трудно. Впрочем, кардинал Борромео утверждает, что в свое время он лицезрел это чудо. Но как хорошо ни звучат его слова, у нас есть основания думать, что кардинал, любитель искусства, обрисовал скорее собственное впечатление, чем свойства картины; иначе мы не могли бы взять под защиту Веспино, Петр которого производит неприятное впечатление. Он кажется нам сухим капуцином, произносящим перед грешниками великопостную проповедь. Странно, что Веспино наградил его взъерошенными волосами, тогда как Петр у Марко

предстоит перед нами с красивыми мягкими короткими кудрями.

*Святого Иоанна Марко* изобразил совсем в духе Винчи: красивое, круглое, но чуть удлиненное, прелестное лицо, волосы, спускающиеся волнистыми прядями и мягко вьющиеся на концах, особенно там, где прикасаются к властной руке Петра. Зрачок глаза отведен от Петра, — бесконечно тонко подмеченная подробность, ибо человек, преисполненный сокровеннейшим чувством, слушая, что по секрету говорит ему сосед, отведет от него глаза. Иоанн у Веспино — добродушный, спокойный, чуть ли не спящий юноша, в котором не заметно и следа участия.

Перейдем теперь к тем, кто сидит по левую руку Христа, а об образе Спасителя мы будем говорить уже в самом конце.

*Святой Фома.* Голова и правая рука; согнутый указательный палец поднесен ко лбу, выражая размышление. Этот жест, так хорошо выражающий подозрение и сомнение, до сих пор толковали неверно; считалось, что этот ученик не размышляет, а грозит. На копии Веспино он задумчив, но, так как художник не стал изображать правый, глядящий в сторону глаз, у него получился перпендикулярный однообразный профиль, в котором и следа не осталось от устремленного вперед, следящего выражения, запечатленного на старой копии.

*Святой Иаков-старший.* Сильнейшее движение в лице, разверстый рот, ужас в глазах, оригинальное, смелое создание Леонардо, но у нас есть основание думать, что и эта голова чрезвычайно удалась Марко, зато в копии Веспино пропало все; поза, поведение, мина — все исчезло, все растворилось в равнодушной банальности.

*Святой Филипп* бесконечно очарователен, во всем равен юношам Рафаэля, толпящимся в левом крыле «Афинской школы» вокруг Браманте. Но, к несчастью, Веспино опять пренебрег правым глазом, и так как он не мог отрицать, что в оригинале эта голова изображена в три четверти, то в его копии она оказалась неясной, странной, свесившейся вперед.

*Святой Матфей* молод, доверчивая натура, кудрявый, испуганное выражение чуть приоткрытых губ, между которыми виднеются зубы, что выражает гнев, соответствующий стремительному повороту туловища. От всего этого у Веспино и следа не осталось; его Матфей вперил в пространство неподвижный, бессмысленный взгляд, и никто не почувствует в его фигуре хоть сколько-нибудь сильного движения.

*Святой Фаддей* Марко — превосходная голова; робость, подозрение, досада читаются в каждой черте лица. Все оттенки этих чувств прекрасно сливаются воедино и полностью соответствуют движению рук, которое мы уже охарактеризовали.

У Веспино и здесь изображение растянуто и банально; резко повернув голову Фаддея к зрителю, художник сделал ее менее значительной, тогда как у Марко левая половина головы занимает меньше четвертой части ее объема, и это особенно подчеркивает подозрительный, косой взгляд Фаддея.

*Святой Симон-старший*. Четкий профиль, обращенный прямо к столь же чистому профилю юного Матфея. Он слишком выпятил нижнюю губу, которую так любил изображать Леонардо, рисуя лица своих стариков, но в сочетании с серьезным, нависшим лбом губа эта великолепно передает огорчение и раздумье, так резко противоречащие страстному волнению юного Матфея. У Веспино это дряхлый добродушный старец, который уже не в силах принять участие даже в важнейшем событии, развивающемся у него на глазах.

Охарактеризовав таким образом апостолов, мы обратимся сейчас к образу самого *Христа*. Здесь мы снова сталкиваемся с легендой, согласно которой Леонардо никак не мог закончить ни Христа, ни Иуду, составляющих начало и конец всей картины, чему мы охотно верим, ибо при его манере работать он никак не мог положить на эти два главных образа последний мазок. Вероятно, после того как оригинал так потемнел, лику Христа, еще только намеченному на фреске, пришлось совсем худо. Как мало от этого наброска дошло до Веспино, явствует из того, что он написал огромную голову Христа совершенно не в духе Винчи, нисколько не думая о наклоне головы, который обязательно должен идти параллельно наклону головы Иоанна. О выражении лика Спасителя мы говорить не станем; черты лица правильны, выражение доброе и разумное, какое мы и привыкли видеть на изображениях Христа, но лишенное малейшего чувства, так что мы бы просто не могли определить, к какому месту Нового завета может относиться эта голова.

Но тут, на наше счастье, оказывается, что знатоки утверждают, будто Леонардо сам написал голову Спасителя — ту, что в Кастеллаццо, и там в чужой работе он осме-

лился сделать то, что не дерзал, создавая главный свой образ. Оригинала у нас нет, и поэтому нам придется говорить о рисунке, совершенно отвечающем представлению, которое мы составляем себе о благороднейшем человеке, чью грудь раздирает тяжелая сердечная боль и который пытается утишить ее, доверив другим свое горе, хоть это не только не улучшает, а только ухудшает дело.

С помощью этих предварительных сравнений мы достаточно близко подошли к методу гениального художника, который сам подробно и ясно объяснил нам его суть в своих сочинениях и картинах, и, к счастью, мы получили теперь возможность еще больше приблизиться к нему. В Амвросианской библиотеке хранится рисунок, сделанный Леонардо на голубоватой бумаге скупными белыми и цветными мелками. С этого рисунка рыцарь Босси изготовил точнейшее факсимиле, которое сейчас тоже лежит перед нами. Благородная голова юноши, написанная с натуры, предназначалась, очевидно, стать головой Христа «Тайной вечери». Чистые, правильные черты, простые волосы, голова, склоненная влево, глаза опущены долу, рот полуоткрыт, весь образ выражает тихое горе, и это сообщает ему высочайшую гармонию.

Правда, он только человек, не скрывающий своей душевной боли; но как же, не стирая этой черты, суметь выразить возвышенность, независимость, мощь божества,— ведь это задача, которую нелегко разрешить даже умнейшей земной кисти. В этом юношеском лице, парящем между Христом и Иоанном, мы видим величайшую попытку твердо следовать только природе даже там, где речь идет о неземном.

Старые флорентинская и сиенская школы отошли от сухих образов византийского искусства, заменив условные изображения портретами. Сделать это было очень легко, ибо всем участникам мирных трапез, изображенных на картинах, легко было сохранять спокойствие. Собирища святых мужей, слушание проповеди, собиранье милостыни, похороны высокочтимого проповедника, все это требует от собравшихся лишь таких чувств, которые легко выражают любое естественно задумчивое лицо.

Но как только Леонардо потребовал от искусства жизненности, движения, страсти, так сразу же проявилась вся трудность выполнить подобное требование, особенно потому, что за этим столом находятся рядом не схожие друг с другом люди и, более того, здесь контрастируют бесконечно противоположные характеры. Эта задача, которую Леонардо



совершенно ясно выражает в словах, но и сам считает почти неразрешимой, явилась, быть может, причиной того, что в более поздние времена крупные таланты легче справлялись с этим делом, заставляя свои кисти парить между действительностью и врожденной им идеей всеобщего, свободно поднимаясь от земли к небесам и спускаясь с небес на землю.

Еще многое можно было бы сказать о чрезвычайно запутанной и в то же время чрезвычайно искусной композиции, о локальном соотношении голов, туловищ, плечей и рук. Особенно подробно мы могли бы поговорить о руках, ибо рисунки с копий Веспино находятся у нас перед глазами. Но сейчас мы охотно покончим с этой подготовительной работой, ибо прежде всего мы обязаны дожидаться замечаний от наших заальпийских друзей. Ведь только они вправе высказаться о ряде предметов и о каждом в отдельности, о которых мы знаем лишь из книг, ибо они знают их уже много лет, видят их и поныне и к тому же лично участвуют во всех событиях нового времени. Так что, кроме суждений об указанных нами предметах, они будут любезны сообщить нам, в какой же все-таки степени использовал Босси головы из копии в Кастеллаццо? Ведь это тем вероятнее, что эти копии ценятся вообще высоко, и гравюры на меди, выполненные Моргеном, потому и нашли такое признание, что он самым тщательным образом использовал именно их.

Прежде чем окончательно исчерпать предмет, мы должны с признательностью заявить, что наш многолетний друг, сотрудник и ровесник, которого мы, памятуя о прошлых годах, все еще любим называть живописец Мюллер, прислал нам из Рима великолепный дар — напечатанную в «Гейдельбергских ежегодниках» в декабре 1816 года прекрасную статью о творчестве Босси, которая попалась нам, когда мы готовили эту свою работу, и оказалась настолько полезной, что нам удалось сократить многое из уже написанного нами, и теперь мы отсылаем читателей к работе Мюллера, причем им будет приятно заметить, как близки мы с этим признанным художником и знатоком искусства и как во многом совпадают наши суждения. Поэтому мы вменили себе в обязанность освещать главным образом те вопросы, которые наш знаток искусства случайно или намеренно подверг менее тщательному разбору.



## АНТИЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ

Так как в предыдущей статье я вынужден был сказать много хорошего в пользу древности, а особенно в пользу тогдашних скульпторов, то мне хотелось бы, чтобы меня не поняли ложно, как это, к сожалению, бывает весьма часто, ибо читатель обычно предпочитает кинуться в крайность, чем попытаться урегулировать все мирным образом. Поэтому я хватаюсь за предоставленную мне возможность разъяснить на примере, что именно я подразумеваю, и напомнить о вечном движении жизни, проявляющемся в деятельности человечества и выступающем здесь перед нами под символическим названием — изобразительное искусство.

Наш юный друг Карл Эрнст Шубарт в своей работе «К критике Гете», которую я во всех смыслах ценю и с благодарностью принимаю, говорит: «Я не разделяю мнения большинства почитателей древних, к которым принадлежит и сам Гете, будто во всей мировой истории не было более счастливых возможностей для развития человечества, чем те, что были у греков». К счастью, мы можем уравновесить это суждение словами самого Шубарта, который далее говорит: «Что касается нашего Гете, тут я должен сказать, что потому и предпочитаю ему Шекспира, что, как мне кажется, я обрел в Шекспире того деятельного, не сознающего своих возможностей человека, который с полной уверенностью, без всякого резонерства, рефлексии, хитросплетений, классификации и с такой безошибочной хваткой, такой естественностью и такой точностью различает истинные и ложные позиции, на

которых стоит человечество, что хотя в конце концов я вижу, что и Гете всегда преследует ту же цель, но сперва мне приходится воевать с противоположным мнением, опровергать его и тщательно следить за самим собой, чтобы не счесть светлой истиной именно то, что следует отвергнуть как самое очевидное заблуждение».

Вот тут-то наш друг и попадает пальцем в небо, ибо именно там, где, как он полагает, я занимаю невыгодную позицию по сравнению с Шекспиром, именно там мы занимаем невыгодную позицию в сравнении с древними. А что мы говорим о древних? Любой талант, развитие которого не поощрялось ни временем, ни обстоятельствами и которому приходится пробиваться через различные препятствия и освобождаться от множества заблуждений, занимает бесконечно невыгодную позицию по сравнению с другим таким же талантом, который нашел возможность развиваться с легкостью и беспрепятственно проявлять все свои возможности.

Людам пожилым часто представляется возможность почерпнуть из богатства своего опыта примеры, способные объяснить, что именно они утверждают, и поэтому да будет мне дозволено рассказать следующий анекдот. Некий опытный дипломат, искавший моего знакомства, встретившийся со мной впервые и только на лету обменявшийся со мной несколькими словами, заявил своим друзьям: «Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!»<sup>1</sup> Слова его заставили меня задуматься: опытный физиономист увидел правильно, но объяснил он этот феномен только как феномен терпения, а ведь он мог бы истолковать выражение лица и как преодоление горя. Внимательный и прямодушный немец, вероятно, сказал бы: «Вот и еще один, которому пришлось не сладко!»

Если с черт нашего лица нельзя стереть следов перенесенного страдания, напряженной деятельности, так что же удивительного, если все, что остается от нас и наших стремлений, носит те же самые черты и указывает внимательному наблюдателю на существование, которое и при самом благоприятном развитии, и при самом насильственном ограничении стремилось оставаться самим собой и сохранить если не достоинство, то, по крайней мере, упорство, свойственное человеку.

---

<sup>1</sup> Вот человек, претерпевший много горя! (франц.)

Итак, оставим в покое древности и новизну, прошлое и современное и скажем, обобщая: все, что создано искусством, погружает нас в настроение, в котором находился художник. Если оно было легким, то и мы чувствуем себя свободно; если художник был скован, озабочен и нерешителен, то и мы ощущаем такое же стеснение.

Впрочем, поразмыслив, мы замечаем, что говорим сейчас только о манере исполнения; материал и содержание произведения мы сейчас вообще не рассматриваем. Но, бросив широкий и свободный взгляд на весь мир искусства, мы вынуждены будем сознаться, что нам доставляют удовольствие все те произведения, которые достались художнику радостно и легко.

Какому любителю искусства не будет приятно обладать удачным рисунком, или репродукцией, или гравюрой нашего Ходовецкого? Здесь видим мы такую непосредственность в изображении знакомой нам природы, что большего и желать невозможно. Только художник не должен выходить за пределы своего круга, своего формата, иначе все достоинства, свойственные его индивидуальности, исчезнут тотчас же.

Мы отваживаемся пойти дальше и признаться, что даже *маньеристы*, если только они не заходят слишком далеко, доставляют нам много радости, и нам очень приятно иметь у себя их оригинальные работы. Художники, которых называют этим именем, обладают врожденным талантом, но они рано чувствуют, что при том, как обстоят дела в наши дни, да и в той школе, из которой они вышли, уже нет места долгой подготовке, что необходимо решиться и выступить как зрелые мастера. Поэтому они выработали художественный язык, которым без долгих размышлений, легко и смело передают нам видимые предметы и — более или менее удачно — имитируют и стилизуют разнообразные картины мира, которыми на протяжении многих десятилетий им удавалось приятно развлекать и дурачить целые нации, покуда то одни, то другие снова не возвращаются к природе и к возвышенному образу мыслей.

О том, что и у древних искусство в конце концов пришло к подобной манере, видно по древностям из Геркуланума, однако предтечи их были слишком велики, слишком ярки, слишком здоровы и современны, чтобы посредственные живописцы того времени могли опуститься до создания ерунды.

Займем теперь более высокую и приятную позицию и обратимся к неповторимому таланту Рафаэля. Наделенный от природы счастливейшим характером, он вырос в такое

время, когда искусству посвящали честнейший труд, внимание, усердие и преданность. Самые выдающиеся мастера довели юношу вплоть до порога, и ему нужно было сделать лишь один шаг, чтобы войти в храм. У Пьетро Перуджино он научился писать самым тщательным образом, а следуя примеру Леонардо да Винчи и Микеланджело, развил свой гений.

Оба они на протяжении своей долгой жизни, невзирая на то, что талант их достиг вершины, вряд ли извели истинное наслаждение, которое дарует нам творчество. Первый действительно устал от размышлений и слишком изнурился, занимаясь вопросами техники; второй, вместо того чтобы добавить еще новые произведения к тем, которыми мы ему обязаны, и оставить нам безмерное богатство скульптур, мучается все лучшие свои годы в каменоломнях, высекая мраморные глыбы и плиты, и поэтому из всех задуманных им героев Ветхого и Нового завета он завершил единственно Моисея — как образец тех вещей которые могли и должны были быть созданы.

Рафаэль, напротив, всю жизнь творил с одинаковой совершенной легкостью. Сила его духа и деяния находятся в столь полном равновесии, что мы вправе утверждать — ни один художник нового времени не обладал столь чистым и совершенным мышлением, как он, и не выражал его с такой ясностью. Перед нами талант, который дает нам напиток чистой воды из первоизданного источника. Он нигде не подражает грекам, но он чувствует, думает, поступает, как самый настоящий грек. Перед нами прекраснейший талант, развившийся в столь же счастливое время, какое выпало однажды при схожих условиях и обстоятельствах в век Перикла.

Итак, следует без конца повторять: врожденный талант призван быть плодотворным. Но зато он и сам требует естественного и художественного развития, он не может удовлетвориться собственным превосходством и довести его до совершенства, если время не благоприятствует ему.

Обратите внимание на школу Караччи. Основой ее был талант, серьезность, прилежание и последовательность. Мы видим целую дюжину художников, вышедших из нее, каждый развивает и совершенствует свой особый индивидуальный дар, — вряд ли в последующий период могли появиться художники, подобные этим.

Посмотрим теперь на грандиозные шаги, которыми одаренный Рубенс входит в искусство. Он тоже не принадлежит к земнорожденным; взгляните на великое наследство,

во владение которым он вступает, которое досталось ему от предков, живших в XIV и XV столетиях, а затем и велико-  
лепных художников XVI века, в конце которого он родился.

Взгляните на нидерландских мастеров XVII века, тех, что жили и в одно время с ним, и после него и большие способности которых развивались то дома, то на юге, то на севере, и мы не можем отрицать, что невероятная пронизательность, с которой глаз их проникал в природу, и легкость, с которой они выражали свой законный восторг, может нас только восхищать.

Да, поскольку мы обладаем подобными произведениями, мы охотно ограничиваемся тем, что всегда любим подобные произведения, и нисколько не в претензии на знатоков искусства, которые полагают, что только они одни знают свою профессию и только они одни высоко ее чтут.

Мы могли бы привести еще сотни примеров, подтверждающих наши слова. Ясность воззрения, живость восприятия, легкость изображения — вот что нас восхищает, и если мы утверждаем, что все эти качества мы находим в греческих подлинниках, и к тому же созданных из благороднейшего материала, полных прекрасного содержания и сделанных с уверенным и совершенным мастерством, то тогда станет понятно, почему мы всегда исходим из этого искусства и всегда всем указываем на него. Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет.

Точно так же обстоит дело и с достоинствами писателя. Нас захватывает и удовлетворяет лишь то, что нам понятно; даже когда мы обращаемся к произведениям одного писателя, мы видим, что некоторые из них писались с трудом, другие, наоборот, создавались в то время, когда таланту писателя они оказались под силу, и тогда содержание и форма произведения выступают как свободные создания природы. Поэтому вновь и вновь мы выражаем искреннее убеждение, что ни одной эпохе нельзя отказать в рождении прекраснейшего таланта, но не всякой дано развить его до полного совершенства.

А теперь, в заключение, мы представим вам нового художника, дабы показать, что мы вовсе не собираемся требовать невесть чего и что нас удовлетворяют самые обычные произведения и обстоятельства. Себастьян Бурдон, художник, принадлежащий XVII столетию, имя которого уже

много лет слышит всякий любитель искусства, — талант этот чрезвычайно индивидуален и не всегда пользовался заслуженным признанием, о чем свидетельствуют четыре гравюры, отпечатанные им собственноручно, на которых он изобразил все этапы бегства святого семейства в Египет.

Прежде всего мы должны понять, сколь значителен сам сюжет, рассказ о том, как многообещающий младенец, потомок древнего царского рода, — кому предназначено в будущем оказать грандиознейшее воздействие на весь мир, ибо оно приведет к тому, что старое будет разрушено и обновленное восторжествует, — как этот мальчик в объятиях преданнейшей матери и под охраной заботливейшего старца бежит и с божьей помощью спасается. Различные эпизоды этого важного события изображались уже сотни раз, и многие художественные произведения, возникшие на эту тему, приводят нас нередко в восхищение.

Но о четырех упомянутых листах мы должны сказать следующее, — чтобы любитель живописи, не видевший оригинала, мог все же в какой-то мере судить о них. Главное лицо на этих картинах — Иосиф; быть может, они предназначались для капеллы этого святого.

## I

Это помещение можно, пожалуй, счесть яслями в Вифлееме, из которых только что ушли три благочестивых волхва, ибо в глубине мы видим животных. На площадке отдыхает Иосиф; тщательно запахнувшись в свой плащ, он превратил свою поклажу в постель и лежит, приклонив голову к высокому седлу, на котором шевелится только что проснувшийся святой младенец. Рядом с ним сидит мать, погруженная в святую молитву. С этой спокойной утренней зарей контрастирует чрезвычайно взволнованный ангел, который летит к Иосифу и обеими руками указывает на местность, украшенную храмами и обелисками, которые навевают Иосифу сон об Египте. На полу валяется набрежно брошенный плотницкий инструмент.

## II

Семейство после целого дня утомительного пути расположилось среди развалин. Иосиф прислонился к навьюченному мулу, который пьет из каменного желоба, и, види-

мо, наслаждается минутой покоя, но ангел спускается со скалы, хватаят Иосифа за плащ и указывает ему по направлению к морю. Иосиф смотрит, подняв голову вверх, рукой он указывает на сено, которое жует мул, ему хотелось бы испросить хоть короткий отдых для усталого животного. Пресвятая мать, которая возится с младенцем, с удивлением озирается, стараясь понять, откуда доносится голос, но посланец небес, вероятно, остается для нее невидим.

### III

Полностью передает поспешное бегство. Путники оставляют большой город в горах, который расположен справа от них. Держа мула на короткой узде, Иосиф ведет его по тропинке вниз, но наше воображение делает этот спуск еще круче, ибо мы не видим его, зато сразу же за передним планом видим море. Мать, сидя в седле, не подозревает об опасности, взор ее устремлен только на спящее дитя. Путники спешат, и художник очень остроумно подчеркивает это, ибо заставил их пройти уже большую часть пространства картины, они уже готовы скрыться на левой ее стороне.

### IV

В полную противоположность к предыдущему изображению Иосиф и Мария отдыхают в самом центре картины, на каменной ограде у колодца. Иосиф стоит позади и, наклонившись вперед, указывает на поверженного идола, изображенного на переднем плане, и, видно, объясняет пресвятой матери всю важность этого знамения. Держа младенца у груди, она серьезно глядит и слушает, но нам неясно, куда именно устремлен ее взор. Развьюченный мул, на заднем плане, жует густую зеленую листву. Вдали снова виднеются обелиски, которые явились ранее Иосифу во сне. А пальмы на переднем плане убеждают нас в том, что мы уже прибыли в Египет.

Все это изображено на самом небольшом пространстве, легкими и выразительными чертами. Проницательная безошибочная мысль, полноценная жизнь, понимание неизбежного, устранение всего лишнего, манера исполнения — вот те качества картины, которые мы хвалим на наших страни-



цах, и больше нам сказать нечего, ибо здесь художник достиг вершины искусства. Парнас — это Монтсеррат, состоящий из множества обителей, размещенных на разной высоте, и пусть каждый, кто хочет, войдет туда и испробует свои силы, он непременно найдет убежище, может быть, на вершине, может быть, где-нибудь в закоулке.



## «ТРИУМФ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» КИСТИ МАНТЕНЬИ

### ИСКУССТВО МАСТЕРА В САМЫХ ОБЩИХ ЧЕРТАХ

В произведениях выдающегося мастера, особенно в «Триумфе Цезаря», главнейшей работе, о которой мы намереваемся сейчас говорить, мы, как нам кажется, ощущаем противоречие, которое с первого взгляда невозможно разрешить.

Прежде всего мы убеждаемся, что Мантенья стремится выдержать то, что называется стилем, создать единую норму для изображения своих фигур; ибо хотя пропорции его иногда чересчур вытянуты, формы слишком сухи, однако во всех его людях и животных, а также во всех второстепенных предметах — в одежде, оружии, разнообразнейшей утвари — мы неизбежно ощущаем общую для всех его изображений силу, уверенность и гармонию.

Глядя на его картины, мы убеждаемся, что он изучил античность: более того, нужно признать, что он посвящен в жизнь древних, что он целиком погрузился в нее.

Однако ему удастся и самая непосредственная, самая индивидуальная естественность при изображении разнообразных фигур и характеров. Он умеет изображать людей — совсем как живых, со всем, что в них есть хорошего и плохого, он пишет их слоняющимися по базару, шествующими в процессиях, собирающимися в толпы; любой возраст, любой темперамент показан со всем, что ему свойственно. И если сперва мы замечаем лишь самое общее и идеальное, то наряду с этим в органическом единстве мы находим изображение частных, природных, повседневных явлений, которые сумел понять и воплотить живописец.

Это кажущееся почти невероятным мастерство можно объяснить только событиями жизни художника. Выдающийся живописец своей эпохи Франческо Скварчоне любил больше всех своих учеников юного, рано проявившего дарование Мантенью. Он не только занимался с ним отдельно, передавая ему самым прямым и верным способом собственные познания, он усыновил его и таким образом заявил, что намерен творить с ним, для него и через него.

Однако как только заботливо взращенный счастливый воспитанник сводит знакомство с семейством Беллини, которые тоже видят и ценят в нем художника и человека, настолько, что отдают ему в жены одну из дочерей Якопо, сестру Джованни и Джентиле, так тотчас ревнивая любовь мастера-отца превращается в безграничную ненависть, прежняя поддержка переходит в преследования, хвала в поношение.

Но Скварчоне принадлежал к тем художникам XV века, которым первым открылось великое значение античного искусства: он сам, как только мог, работал в этом направлении и не упускал возможности повести и своих учеников по тому же пути. Очень глупо, — так утверждал Скварчоне, — искать прекрасное, высокое, великое в природе собственными глазами, хотеть взять их у нее собственными силами, когда наши великие греческие предки давно уже овладели всем самым благородным и великим, что только достойно изображения, и, следовательно, мы можем извлечь из их плавильных печей чистое золото, которое лишь с трудом выковыриваем из мусора и щебня природы, довольствуясь этим жалким результатом попусту растроченной жизни.

Такое понимание было свойственно и высокому уму талантливейшего юноши, к радости его учителя и к собственной великой чести. Но когда учитель и ученик поссорились и стали врагами, старший забывает о собственном руководстве и устремлениях, о своих поучениях и указаниях; отныне он против всякого смысла бранит все, что писал и пишет юноша по его же совету, по его приказанию; Скварчоне вступает в сговор с чернью, которая жаждет низвести художника до своего уровня, чтобы иметь возможность судить о нем. Она требует натуральности и реальности, дабы иметь точку для сравнения, — не ту высшую, которая находится в душе

художника, а грубую, внешнюю, которая позволяет сравнивать оригинал и копию и судить — схожи они или нет.

Нет, твердят теперь, Мантенья уже ничего не стоит, он не способен, — так говорят они, — создать что-либо живое; самые лучшие его работы бранят за то, что они якобы окаменели и окоченели, что они чопорны и деревянные. Благородный художник еще в цвете лет озлобляется; он прекрасно чувствует, что именно с точки зрения античности природа стала для него тем естественнее, тем доступнее его взгляду художника, — он чувствует, что дорос до нее, и отныне он отваживается плыть на ее волне. С этого часа он начинает украшать свои полотна портретами многих сограждан и, увековечивая зрелую старость своего друга и прелесть юности своих возлюбленных, воздвигает лучший из памятников самым благородным и достойным людям. Однако он не пренебрегает также людьми странными, всем известными, причудливо сложенными и даже, в полную противоположность первым, совершенными уродами.

Обе эти стихии присутствуют в его творчестве не раздельно, а тесно переплетенные; идеальное, возвышенное проявляется у него в композиции, в качестве и ценности всего произведения — здесь открывается великий смысл, идея и глубина замысла. Но, кроме того, сюда врывается и природа во всей своей первозданной мощи; и так же, как горный поток, прокладывающий себе путь сквозь все препоны в скале, с той же изначальной силой, с которой он мчался, низвергается весь целиком в пропасть, точно так же происходит и у Мантеньи. Изучение античности дает ему образ, природа — сноровку и беспредельную жизнь.

Но даже величайший талант в процессе развития проходит через раздвоение: ибо ему дважды предоставляется возможность пойти в двух прямо противоположных направлениях, и едва ли он способен полностью примирить эти противоречия; быть может, чувство, о котором мы говорили вначале, охватывающее нас перед произведениями Мантеньи, тоже усиливается этим не вполне устраненным противоречием. Оно может привести к величайшему конфликту в душе художника, ибо он призван выдержать подобное испытание в ту эпоху когда развивающееся великое искусство еще не может дать себе ясного отчета в своих желаниях и возможностях.

Итак, это двойственное существование, которое наложило своеобразную печать на произведения Мантеньи, проявилось

с особой силой в «Триумфе Цезаря», где художник с избытком продемонстрировал все, на что только способен богатый талант.

Обо всем этом дает общее представление труд, предпринятый Андреа Андреани в конце XVI столетия, изготовившего девять больших гравюр на дереве с девяти картин Мانتеньи и таким образом сделавшего их доступными для более широкого обозрения и для наслаждения зрителей. Мы кладем их перед собой и станем описывать по порядку.

1. Трубы и рога; объявление войны; впереди идут, надув щеки, музыканты, за ними спешат воины, подняв вверх щесты, на которых колышутся боевые стяги, знамена и знаки удачи. Перед ними несут бюст Ромы, Юнону-дарительницу, павлина, рога изобилия и корзины цветов, они колышутся над летающими вымпелами и раскачивающимися щитами. Среди всего вздымаются в воздух факелы во славу стихий и для возбуждения толпы.

Другие воины, не в силах протолкнуться вперед, стоят не двигаясь и сдерживают напор тех, кто следует за ними; каждые двое держат над головой щест, к некоторым из этих щестов прикреплены длинные и узкие полотнища: они разделены на поля и служат комментарием; мы видим здесь все события, результатом которых явилось это роскошнейшее триумфальное шествие.

На картинах изображены укрепленные города, окруженные армиями, их штурмуют машинами, их берут, сжигают, разрушают; мы видим угнанных в полон людей: их ждет смерть. Все это подобно вступительной симфонии, интродукции к большой опере.

2. Здесь изображен непосредственный и основной результат полной победы. Плененные божества покидают свои уже беззащитные храмы. Статуи Юпитера и Юноны в натуральную величину влекут на пароконной колеснице, колоссальный бюст Кибелы следует на одноконной, наконец, маленькое божество несет на руках прислужник. Вообще весь задний план загроможден, вплоть до верха, повозками с оружием, моделями храмов и роскошных строений, а также осадными машинами, таранами и камнеметами. Тотчас за ними — громады бесконечно разнообразного оружия всех видов, с большим и строгим вкусом расставленного и развешанного, иногда друг возле друга, иногда одно над другим. Однако только уже на следующем листе лежит самая большая груда этого оружия.

3. Тут мы видим прилежных юношей, которые несут самые разные сокровища, — пузатые урны, набитые кучей монет, а рядом с ними на тех же носилках высятся вазы и кувшины; они и сами по себе достаточно тяжело давят на плечи, но, кроме того, каждый несет еще какой-нибудь сосуд или ценный предмет; такие же группы несущих изображены и на следующем листе.

4. Сосуды, изображенные здесь, чрезвычайно разнообразны, но прежде всего они служат хранилищем серебряных монет. Над всей теснотой вздымаются длинные-предлинные трубы; с них свисают ленты с надписями: «Триумфатору, божественному Юлию Цезарю!» Шествуют разряженные жертвенные животные — грациозные козы, и мясник, закалывающий эти жертвы.

5. Четыре слона, — передний весь на виду, три виднеются в перспективе. Цветы и корзины с фруктами на головах у слонов подобны венкам; на спинах у слонов высятся зажженные канделябры; красивые юноши одним легким движением подбрасывают ароматное дерево в пламя, другие ведут слонов, третьи заняты еще чем-то.

6. За медленно движущимися колоссальными животными начинается оживление; сейчас пронесут самую большую драгоценность, самую ценную добычу. Носильщики меняют направление: они идут позади слонов в глубь картины. Но что они несут? Должно быть, чистое золото, золотые монеты в небольших вазах и кувшинах. За ними шествует новая добыча, еще более ценная и замечательная; добыча дороже, чем все предыдущие. Перед нами оружие побежденных царей и героев; каждый воин несет его как свой личный трофей. Сколь сильны и могучи были побежденные! Носильщики почти не в силах поднять шест с висящим на нем грузом, они тащат его чуть ли не по земле, они даже приостанавливаются, чтобы передохнуть хоть минуту и со свежими силами нести свою ношу дальше.

7. Впрочем, их не очень торопят, за ними следуют пленные; никакой внешний признак не выделяет их, одно только чувство собственного достоинства. Впереди шествуют благородные матроны с взрослыми дочерьми. Первая из них, та, что идет рядом с матерью, направляется к зрителям, это девушка лет восьми, десяти; тонкая, нарядная и хорошенькая, она словно спешит на праздник; за ними следуют крепкие, сильные мужчины в длинных одеждах, серьезные, но не униженные; по этому пути их влечет судьбина. Среди них обра-

щает на себя внимание идущий во втором ряду высокий, стройный мужчина, тоже в парадной одежде; отвернув в сторону злое, скорченное в гримасу лицо, он смотрит назад, куда — мы не знаем. Пропускаем его мимо себя; за ним идет группа очаровательных женщин. Вот невеста, в расцвете молодости, изображенная анфас. Мы говорим — невеста, потому что, хотя у нее нет венка на голове, ее хочется так называть. Ее заслоняет от нас женщина с детьми: правой рукой она прижимает к груди младенца, мальчик постарше держит ее за левую руку, он задрал ногу и плачет, тоже просится на руки. Другая женщина — может быть, бабушка — склоняется над ним и тщетно пытается его успокоить.

Мы особенно хвалим художника за то, что среди своих пленных он не изобразил героя войны, здесь нет ни одного полководца. Видно, их уже нет на свете. Ведь мимо нас пронесли их пустые доспехи; но тех, кто являет собой государство, древние аристократические семейства, энергичные градоправители, мирные граждане — всех их влекут в триумфе, и этим сказано все! Одни пали, другие страждут.

Только из следующей картины мы узнаем, почему стройный пленный так злобно глядит назад. Уродцы, дураки и шуты пробрались в первые ряды и насмеваются над несчастным; ему это внове, он не в силах спокойно пройти мимо, как бы не замечая, выругать их он не может и только бросает взгляды на уродов.

8. Но этого человека подвергают, очевидно, еще худшим оскорблениям, ибо вот появляется толпа музыкантов самого причудливого вида. Один из них, привлекательный, красивый юноша в длинном, почти женском, платье поет, аккомпанируя себе на лютне, и при этом, как видно, жестикулирует; в триумфальном шествии, разумеется, должен участвовать и такой персонаж: в его обязанности входит строить причудливые гримасы, петь задорные песни, нагло издеваться над пленными, потерпевшими поражение. Шуты указывают на пленного и, как видно по их дурацким позам, комментируют его слова — а это уж и вовсе невтерпех достойному мужу.

Разумеется, здесь и речи нет о серьезной и благородной музыке; это нам ясно, едва мы поглядим на спутника нашего красивого юноши, высоченного, облаченного в овчину и высокую шапку дудошника; за ним бегут мальчишки с бубнами и, конечно же, лишь увеличивают какофонию. Солдаты, глядящие назад, и еще другие признаки указывают на то, что сейчас произойдет самое главное.

9. И вот на колоссальной разукрашенной колеснице появляется Юлий Цезарь, рядом с которым стоит ладно скроенный юноша и держит над ним штандарт с надписью: «Veni, vidi, vici»<sup>1</sup>. Эта картина так густо заполнена и населена, что мы со страхом глядим на голых детей, которые, держа в руках ветви победы, снуют между конями и колесами, и, будь это все на самом деле, их бы давно уже раздавили. Однако вернее изобразить толчею, которую и глазом не охватить, и умом не постичь, было бы просто невозможно.

10. Но десятая картина имеет для нас наибольшее значение, ибо чувство, что шествие не завершено, охватывает любого человека, перелиставшего одну за другой все девять картин. Нам кажется, что не только колесница резко обрывается, но и много фигур, шествующих за ней, обрезает рама картины. Однако глаз требует какого-то продолжения и, по крайней мере, хоть нескольких фигур, окружающих и прикрывающих с тыла фигуру главного героя.

На помощь нам приходит гравюра на меди, выполненная мастером собственноручно с величайшей тщательностью и принадлежащая к лучшим его работам.

К нам приближаются толпою мужчины, пожилые, юные, и каждый из них по-своему чрезвычайно характерен. Предположить, что это сенат, — невозможно. Сенат выслал бы депутацию для встречи триумфатора, которая ждала бы его в подобающем месте, но эта депутация вышла бы ему навстречу ровно настолько, сколько требуется, чтобы успеть повернуть обратно и, идя впереди, представить отцам государства прибывших.

Но вести подобное расследование мы предоставим специалисту по древней эпохе. Мы же должны только, как обычно, внимательно рассмотреть нашу гравюру, и тогда, как любое отличное произведение искусства, она сама поведаст нам о себе; и тогда мы воскликнем: да ведь это движется сословие наставников; они явились радостно приветствовать победоносное воинское сословие, ибо только благодаря им можно обеспечить безопасность и прогресс.

Представителей ремесленного сословия Мантенья ввел в триумфальное шествие в качестве носильщиков, дарящих, торжествующих, восхваляющих, а кроме того, он расставил их в толпе зрителей.

---

<sup>1</sup> Пришел, увидел, победил (лат.).



Учительское сословие с радостью сопутствует победителям, ибо благодаря им государство и культура снова находятся в безопасности.

Что касается разнообразия характеров, то описанная нами гравюра одна из самых ценных среди всех известных, и Мантенья, конечно же, изучал этот триумф, когда занимался в высшей школе в Падуе.

Впереди, в первой шеренге, в длинных складчатых одеяниях шествуют трое людей среднего возраста, лица их кажутся серьезными и веселыми, как и пристало людям ученым и поучающим. Во второй шеренге особенно заметен старый, огромный, добродушный тучный здоровяк; он резко выделяется даже в этой триумфальной суматохе. Под безбородым подбородком видна мясистая шея, голова его коротко острижена, руки он удобно уместил на груди и на животе. Как ни значительны все шествующие впереди, тем не менее именно он приковывает к себе наше внимание. Среди всех ныне живущих я не видел никого, кто мог бы сравниться с ним, кроме Готшеда. В подобном случае этот истинный столп догматически-дидактической мысли шагал бы так же и в таком же наряде. Наш толстяк безбород и безволос, и все его коллеги хотя и носят длинные волосы, но безбороды тоже; самый первый из них по виду несколько серьезнее и сердитее, кажется, он мыслит диалектически. Этих наставников здесь всего шесть. И, как видно, всё свое они несут в сердце и в голове; ученики же отличаются от них не только потому, что еще стройны и легки, но и потому, что в руках они держат связки книг — в знак того, что готовы учиться не только со слуха, но и из книг.

Между старейшинами и людьми среднего возраста затесался ребенок лет восьми — символ первых ученических лет, когда младенец любит бывать среди взрослых, когда ему хочется тоже вмешаться в их разговор; на боку у ребенка висит пенал в знак того, что он уже вступил на путь учения, где начинающего ждет много препятствий. Ничего более чудесного и грациозно-естественного, чем эта фигурка, и придумать невозможно.

Наставники идут, погружившись в раздумье, ученики ведут меж собой беседу.

Все завершают, как и полагается, войны, ибо прежде и после всего именно они обязаны утвердить мощь государства за его пределами и обеспечить порядок внутри. Столь великие требования Мантенья олицетворяет всего в двух

образах; первый из них — юный воин с оливковой ветвью в руках, он идет, подняв глаза вверх, и оставляет нас в сомнении, ибо мы не знаем, радуется ли он победе или печалится, что война окончена; зато старый воин, истощенный, согбенный под грузом тяжелейшего оружия, олицетворяет всю длительность войны. Он свидетельствует более чем ясно, что это триумфальное шествие ему тягостно и он будет счастлив вечером где-нибудь отдохнуть.

Фон картины, где обычно открывалось свободное пространство, здесь также заполнен до предела; справа возвышается дворец, слева башня и стены; все это, вероятно, указывает на близость городских ворот, на то, что мы действительно находимся в конце пути, что сейчас триумфальное шествие войдет в город и там Цезарь окончит поход.

Если наше толкование в чем-то противоречит фону предыдущих картин, ибо там были ландшафты, много воздуха, храмы и дворцы на холмах, но и развалины тоже, то мы все же считаем, что художник писал реальные римские холмы, но уже с теми зданиями и развалинами, которые существовали в его время.

Наше предположение кажется нам тем убедительнее, что на картинах Мантеньи изображены дворец, темница, арка, может быть, служившая некогда водопроводом, обелиск победы, которые, очевидно, должны были быть воздвигнуты на земле города.

Но довольно, иначе мы окажемся в области беспредельного, и, сколько бы слов мы еще ни нагромодили, все равно мы не могли бы выразить всех достоинств этих наспех описанных нами гравюр.



## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ 1823

Великим очарованием должно было обладать зодчество, которое итальянцы и испанцы издревле, а мы только в новейшие времена называем *немецким* (*tedesca, germanica*). Много столетий его использовали при возведении малых и грандиозных строений, большая часть Европы переняла его, тысячи художников, много тысяч ремесленников работали в его стиле; христианская церковь чрезвычайно покровительствовала ему и оказывала с его помощью мощное воздействие на души и на умы. Так, значит, было же присуще этому искусству нечто великое, нечто глубоко прочувствованное, продуманное, проработанное, то затаенное, что потом проступает на свет божий, против чего устоять невозможно.

Примечательным поэтому показалось нам свидетельство одного француза, чье зодчество было противоположно зодчеству, которое мы восхваляем, зодчеству, о котором чрезвычайно отрицательно судила его эпоха, и все-таки он говорит следующее: «Удовлетворение, которое мы испытываем, глядя на прекрасное произведение искусства, происходит оттого, что в нем соблюдены правила и мера, ибо удовольствие в нас вызывают единственно лишь пропорции. Если же они отсутствуют, то, сколько бы мы ни украшали здание, эти наружные украшения не заменят нам внутреннюю красоту и привлекательность, коль скоро их нет, и, пожалуй, можно сказать, что уродство становится еще ненавистнее и невыносимее, чем пышнее наружные украшения, чем дороже или роскошнее материал.

Дабы развить наше утверждение, я заявляю, что красота, возникающая из меры и пропорции, вовсе не требует дорогих материалов и изящной работы, чтобы вызвать восхищение, — напротив она сверкает и делается осязаемее, проступая сквозь грубость и хаос материала и его обработки. Нам приятно смотреть на некоторые соотношения тех готических зданий, красота которых очевидно возникла из симметрии и пропорций между целым и частями и внутри отдельных частей и видна, невзирая на скрывающие ее безобразные украшения.

Но особенно убедительным нам покажется то обстоятельство, что при тщательном изучении этих глыб мы открываем в них те же пропорции, что и в строениях, воздвигнутых по всем правилам славного зодчества, лицезрение которого доставляет нам столько приятного» (François Blondel. Cours d'Architecture. Cinquième partie, livre V, chap. XVI—XVII) <sup>1</sup>.

В этой связи нам хотелось бы вспомнить наши юные годы, когда Страсбургский собор оказывал на нас столь большое действие и, хотя никто нас к этому не призывал, мы не могли не выразить свой восторг. Мы столкнулись, сами того не понимая, как раз с тем самым, к чему пришел и что утверждает французский зодчий после своих тщательных измерений и обследований, но, разумеется, вовсе не от каждого требуется давать отчет обо всех своих неожиданных впечатлениях.

Однако эти строения стояли здесь много веков и казались только наследием старых времен, не производя особого впечатления на людей, и причины этого вполне ясны. Но с какой мощью проявилось их воздействие в последнее время, когда вновь пробудился вкус к этому виду искусства! Молодые и старые, мужчины и женщины были столь очарованы и увлечены этими впечатлениями, что они не только с наслаждением и страстью бесконечно осматривают, измеряют, срисовывают эти строения, но начали и на практике применять этот стиль при постройке современных зданий, предназначенных для пользования в наши дни, и строительство их доставляло удовольствие современникам, которые чувствовали себя как бы собственными предками.

Но раз уже в нас пробудился интерес к произведениям

---

<sup>1</sup> Франсуа Блондель. Курс архитектуры. Пятая часть, книга V, гл. XVI—XVII (франц.).

прошлого, значит, и те люди, которые дали нам возможность правильно, иначе говоря, исторически почувствовать и воспринять качество и ценности этих сооружений, заслуживают большой благодарности, и поэтому я чувствую себя обязанным высказать соображения, возникшие у меня благодаря моей близости к столь значительным предметам.

С тех пор как я покинул Страсбург, я уже не видел столь великолепных и грандиозных сооружений в немецком стиле; впечатление угасло, и я уже почти не вспоминал о времени, когда один только взгляд на эти здания вызывал у меня живейший энтузиазм. Пребывание в Италии не оживило во мне подобных мыслей, тем более что современные перестройки Миланского собора до неузнаваемости изменили его прежний характер; и поэтому я много лет был далек от этого направления в искусстве, а может быть, и вовсе позабыл о нем.

Но вот в 1810 году благодаря посредничеству благородного друга я вступил в более близкое общение с братьями Буасерэ. Они сообщили мне о блестящих результатах своих трудов: тщательно изготовленные зарисовки Кельнского собора, сделанные частью в горизонтальной проекции, частью с разных сторон, познакомили меня с этим сооружением, которое после строгой проверки действительно занимает первое место среди произведений зодчества этого стиля. Тогда я снова принялся за старые мои занятия, и, охотно посещая друзей и тщательно изучая множество построек той эпохи по гравюрам, рисункам, картинам, я узнал столь много, что наконец опять почувствовал себя как дома в этой области.

Однако по существу этого дела, особенно в моем возрасте и в моем положении, для меня самым важным должна была стать историческая сторона вопроса. И вот тут-то самую большую помощь оказали мне собрания моих друзей.

К счастью, выяснилось еще, что господин Моллер, высокообразованный и проницательный художник, тоже загорелся интересом к нашему предмету и очень удачно сотрудничает в этой же области. Вновь обнаруженный оригинал чертежа Кельнского собора осветил вопрос еще и с другой стороны: литографская копия с него, оттиски, дополненные и затушеванные, позволяют представить всю постройку вместе с двумя ее башнями; но главное, — что должно было доставить особенную радость знатокам истории, — этот превосходный человек решил предоставить нам собранные рисунки, сделанные в прежнее и в настоящее время, на которых мы собственными глазами можем увидеть и легко понять, во-пер-

вых, происхождение зодчества, стиль которого мы сейчас изучаем, затем вершину, которой этот стиль достиг, и, наконец, увидеть упадок, к которому он пришел. Сделаем мы это тем быстрее, что первый труд лежит перед нами уже в законченном виде, а из второго, где будет трактоваться об отдельных зданиях этого стиля, мы получили уже первые выпуски.

Надеемся, что наша публика особенно благожелательно отнесется к трудам этой столь же проникательной, сколь и деятельной личности. Ибо сейчас самое время заняться подобными предметами, и мы обязаны использовать момент, если хотим, чтобы и мы, и наши потомки составили себе полное представление об этом виде искусства.

И поэтому такое же внимание и участие мы должны уделить весьма важному труду братьев Буассера, первую часть которого мы уже обрисовали в общих чертах.

Я с искренним интересом слежу за тем, как наша публика наслаждается привилегией, которой я пользуюсь вот уже целых тринадцать лет, ибо ровно столько времени я являюсь свидетелем трудной и длительной работы братьев Буассера. С той поры я постоянно знакомился то с новыми зарисовками, то со старинными рисунками и гравюрами с изображением этих зданий, но особенно существенными были для меня пробные оттиски с наиболее важных досок, сделанные выдающимися граверами и близкие к совершенству.

Однако, как ни приятен мне новый интерес, вернувший меня к склонностям моих прежних лет, наибольшую пользу принесло мне короткое посещение Кельна, которое я имел счастье совершить с господином государственным министром фон Штейном.

Не стану отрицать, что вид Кельнского собора снаружи вызвал у меня ощущение, название которому я подобрать не могу. Если величественные руины заставляют нас ощутить конфликт между великолепным творением человека и безмолвно властвующим, ничего не щадящим временем, то здесь мы сталкиваемся с незавершенным, невиданным, и именно эта незавершенность напоминает нам об ограниченности человека, как только он дерзает создать нечто сверхграндиозное.

Если быть искренним, собор внутри производит на нас хоть и величественное, но дисгармоничное впечатление, и, только когда мы поднимаемся на хоры, перед нами неожиданно раскрывается в своей гармоничности уже завершенное,

и мы весело удивляемся и радостно пугаемся, но чувствуем — наша страстная мечта нашла здесь больше чем удовлетворение.

Но я давно уже изучил основной чертеж, я много обсуждал его вместе с друзьями и поэтому, раз основы к тому уже были заложены, мог совершенно точно идти по следам первоначального замысла. Точно так же помогли мне пробные оттиски профилей, чертежи фронтона, я мог уже в какой-то степени составить в душе весь облик собора; однако мне все еще недоставало очень многого, без чего нельзя было взлететь к вершине.

Но сейчас, когда труд Буассера близится к завершению, когда рисунки и комментарии станут доступны всем интересующимся, сейчас истинный друг искусства, даже живущий вдалеке от собора, получит возможность окончательно убедиться, какой высочайшей вершины достигло это зодчество; и если, путешествуя, он случайно окажется возле замечательного строения, он уже не предастся личным ощущениям, будь то смутное предубеждение или чрезмерно поспешное отвращение. Нет, он станет, как человек, посвященный в секрет производства, рассматривать собор в его теперешнем виде, но мысленно воссоздавать то, чего еще не хватает. По крайней мере, я, который стремился к этому пятьдесят лет, желаю себе счастья достичь ясности, достичь ее благодаря трудам патриотически настроенных, умных, усердных, неутомимых молодых людей.

Конечно, естественно, что, возобновив изучение немецкого зодчества XII века, я часто вспоминаю свое раннее увлечение Страсбургским собором и радость, испытанную мною, когда я напечатал статью, написанную тогда, в 1773 году, в первом порыве энтузиазма; и, перечитывая ее позднее, мне не приходилось стыдиться ее, ибо я все же почувствовал глубокую внутреннюю пропорциональность целого, я понял, как украшались отдельные его части, исходя именно из этого целого, и, неоднократно подолгу рассматривая его, я открыл, что башня, хотя и воздвигнутая на большую высоту, все же еще недостроена. Все это полностью совпало с новейшими взглядами моих друзей и с моими собственными, и если в стиле той статьи есть нечто двойственное, то это, конечно, простительно, ибо мне надо было выразить в словах нечто не поддающееся выражению.

Мы еще будем возвращаться к этому предмету, а сейчас мы заканчиваем, выражая благодарность тем, кому мы обя-

заны за их основательнейшие труды: господам Моллеру и Бюшингу, первому за его описание имеющихся гравюр на меди, второму за попытку дать введение к истории старонемецкого зодчества; к тому же сейчас в моем распоряжении находится в качестве желанного пособия сочинение господина Сульпиция Буассера, где он также со свойственными ему основательными познаниями описывает и комментирует гравюры.

1823





LA CENA, PITTURA IN MURO DI GIOTTO,  
NEL REFETTORIO DEL CONVENTO DI S. CROCE DI FIRENZE.  
J. A. RAMBOUX DIS., FERD. RUCHEWEYH INC. ROMA, 1821<sup>1</sup>

Веймарские любители искусства могли бы очень просто сформулировать извещение об этой гравюре на меди. Достаточно было бы сказать, что господин Рамбу точно и добросовестно сделал копию с фрески Джотто, а гравер господин Русевей достоин не меньшей похвалы за величайшую тщательность и чистоту проделанной им работы. Можно было бы добавить, что каждый подлинный знаток и любитель искусства должен без промедления обогатить свою коллекцию упомянутыми листами, и тем самым с этим было бы, вероятно, ко всеобщему удовлетворению, покончено. К тому же вышеназванные веймарские любители искусства могли бы не испытывать укоров совести, ибо дело обстоит именно так.

Однако с некоторых пор мы узнаем о серьезных заблуждениях, свидетельствующих о дурном вкусе, и число этих заблуждений все время растет. Поэтому мы считаем своим долгом, долгом каждого беспристрастного ценителя искусства, высказать, когда к тому представляется возможность, свою точку зрения; именно это заставляет нас и в данном случае достаточно пространно изложить свои соображения о названном в заглавии произведении искусства.

Такие художественные произведения, как «Тайная вечеря» Джотто, рассматриваются обычно с самых различных точек зрения, и суждения о них носят самый противоречивый характер. Любители искусства, отдающие предпочтение старым мастерам, восхищаются простотой, задушевностью, ис-

<sup>1</sup> «Тайная вечеря». Фреска Джотто на стене трапезной монастыря Санта-Кроче во Флоренции. Копия Рамбу, гравировка Русевей. Рим, 1821 (итал.).

кренностью художника — качествами, которых и в самом деле очень часто недостает изобразительному искусству наших дней; однако при этом не замечают, что художникам XIV века не хватает владения искусством, и готовы рекомендовать их картины как образец для подражания, что, по всей видимости, имеет место и в случае с гравюрами господина Рушевейя по фреске Джотто. Напротив, сторонники другого направления составляют свое суждение в соответствии с дурно усвоенными понятиями прекрасного и согласны только на полное совершенство. Таким образом, если одни безоговорочно восхваляют достоинства произведения, то другие как будто только тем и заняты, чтобы обнаружить в нем ошибки: они замечают, что ноги Аполлона неодинаковой длины, находят кое-какие погрешности в Лаокооне, утверждают, что у Боргезского бойца линия спины не соответствует линии груди, и т. д. Этим строгих критиков старший честный Джотто должен, конечно, возмущать своими вытянутыми, застывшими фигурами, несоразмерностью пропорций, слабостью рисунка и ошибками в перспективе. Но да будет нам разрешено занять промежуточную позицию между этими суждениями и открыто без обиняков сказать: первые заблуждаются, а вторые мешают нам наслаждаться художественным произведением.

Действительно полезная критика, справедливая оценка никогда не исходят только из недостатков, — разве что этого требует какая-нибудь определенная цель, — но и не игнорируют их; знаток искусства отдает должное достоинствам произведения, независимо от того, в каком образе они предстают перед ним; он никогда не забывает, что зимой не цветут розы, а весной не зреет виноград. Другими словами: справедливый, умный судья хвалит и порицает вне зависимости от того, испытал ли он большее или меньшее удовольствие от созерцания художественного произведения; его суждение всегда основано на знании истории искусства, он тщательно изучает место и время возникновения произведения и состояние искусства на данной стадии развития, а также вкусы изучаемой школы и собственный вкус мастера.

Возвращаясь к «Тайной вечере» Джотто, следует признать, что это — замечательное произведение, правда, не в том смысле, что его следует изучать начинающим художникам, ибо тот, кто захочет таким образом усовершенствовать свой вкус, овладеть техникой рисунка и другими необходимыми художнику навыками, своей цели не достигнет. Одна-

ко с исторической точки зрения для мыслящих ценителей искусства ценность этого произведения громадна, ибо оно открывает нашему взору замысел Джотто, показывает, как этот высокоодаренный художник мыслил себе тайную вечерю господа нашего; его еще детское искусство, несоразмерное этой трудной задаче, и заставило его отказаться от самых высоких намерений и стремлений.

Если обратиться к разработке той же темы у Леонардо да Винчи, то сравнение обеих фресок сделает совершенно очевидным, каких громадных успехов достигло изобразительное искусство менее, чем за два столетия; ведь эти поразительно талантливые художники, — каждого из них можно с уверенностью назвать великим для своего времени, — взяли для своих фресок почти один и тот же сюжет. Леонардо да Винчи изобразил тот момент, когда Христос говорит своим ученикам: «Один из вас предаст меня» (Матфей, гл. 26, ст. 21); внимание Джотто привлекло, по-видимому, то место в Евангелии, где сказано: «Опустивший со мною руку в блюдо, этот предаст меня» (ст. 23). Во фреске Джотто слова господа ведут к простой беседе; одни апостолы как будто хотят оправдаться, другие опечалены, четвертый апостол, одесную Христа, жестом выражает свое потрясение, Иуда спокойно протягивает руку за куском хлеба. Старание художника отметить черты предателя особым, отличающим его от других апостолов, низменным выражением лица очевидно.

Искусство Леонардо да Винчи достигло такой высокой степени свободы, когда художнику доступно решение даже самых сложных задач. Слово господа, его предвидение, что один из сидящих с ним за трапезой предаст его, мгновенно вызывает всеобщее потрясение. Взволнованные апостолы образуют очень живые, превосходно расположенные группы; здесь всё — жизнь, всё — движение; многообразие чувств, жестов достигает предела; весь облик, все черты каждого апостола полностью соответствуют тому, что он решает предпринять, отражают всю меру его страдания; выражение лиц правдиво и пренсполнено силы. Иуда испуган; откидываясь, он опрокидывает стоящую перед ним солонку. Можно было бы указать и на ряд других значительных моментов, однако сказанного достаточно, чтобы понять, насколько полезно и поучительно сравнение обеих фресок. Вряд ли какие-либо иные примеры могли бы столь ярко и убедительно показать истоки и завершение искусства нового времени.







## КО ДНЮ ШЕКСПИРА

Мне думается, это благороднейшее из наших чувств: надежда существовать и тогда, когда судьба, казалось бы, уводит нас назад, ко всеобщему небытию. Эта жизнь, милостивые государи, слишком коротка для нашей души; доказательство тому, что каждый человек, самый малый, равно как и величайший, самый бесталанный и наиболее достойный, скорее устает от чего угодно, чем от жизни, и что никто не достигает цели, к которой он так пламенно стремится; ибо если кому-нибудь и посчастливилось на жизненном пути, то в конце концов он все же — часто перед лицом так долго чаянной цели — попадает в яму, бог весть кем вырытую, и считается за ничто.

За ничто? Я? Когда я для себя *все*, когда я все познаю только *через себя!* Так восклицает каждый смертный, и вот он большими шагами шествует по жизни, подготовляясь к бесконечному странствию в потустороннем мире. Разумеется — каждый по своей мерке. Если один отправляется в дорогу бодрым шагом, то на другом — семимильные сапоги; он обгоняет его, и два шага последнего равняются дневному пути первого. Будь с ним что будет, но и тот ревностный странник останется нашим другом и нашим товарищем даже тогда, когда мы дивимся гигантским шагам другого, идем по его следам, измеряем его шаги своими.

В путь, милостивые государи! Вид даже одного такого следа делает нашу душу пламенней и возвышенней, чем глазение на тысяченогий королевский поезд.

Мы чтим сегодня память величайшего странника и тем самым воздаем честь и себе. В нас есть ростки тех заслуг, ценить которые мы умеем.

Не ждите, чтобы я писал много и тщательно. Спокойствие — не праздничный наряд, да к тому же я до сих пор мало думал о Шекспире: прозревал его, иногда ощущал, — выше этого я не сумел подняться. Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне ново, неведомо, и непривычный свет причинял боль моим глазам. Час за часом я научался видеть, и — хвала моему познавательному дару! — я еще и теперь чувствую, что мне удалось приобрести.

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

Греческий театр, который французы взяли за образец, по своей внутренней и внешней сути был таков, что скорее маркизу удастся подражать Алкивиаду, чем их Корнелям угодиться Софоклу.

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

И в каких душах!

В греческих! Я не могу объяснить, что это значит, но я чувствую это и, краткости ради, сошлюсь на Гомера, Софокла и Феокрита: они научили меня так чувствовать.

И мне хочется тут же прибавить: «Французик, на что тебе греческие доспехи, они тебе не по плечу».

Поэтому-то все французские трагедии пародируют самих себя. Сколь чинно там все происходит, как похожи они друг на друга — словно два сапога, и как скучны к тому же, осо-

бенно in genere в четвертом акте, — известно вам по опыту, милостивые государи, и я не стану об этом распространяться.

Кому впервые пришла мысль перенести важнейшие государственные дела на подмостки театра, я не знаю; здесь для любителей открывается возможность критических изысканий. Я сомневаюсь в том, чтобы честь этого открытия принадлежала Шекспиру; достаточно того, что он возвел такой вид драмы в степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо редко чей взор достигал ее, и, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть еще выше, удастся ее превзойти.

Шекспир, друг мой, если бы ты был среди нас, я мог бы жить только вблизи от тебя! Как охотно я согласился бы играть второстепенную роль Пилада, если б ты был Орестом, — куда охотнее, чем почтенную особу верховного жреца в Дельфийском храме.

Я здесь намерен сделать перерыв, милостивые государи, и завтра писать дальше, так как взял тон, который, быть может, не понравится вам, хотя он непосредственно подсказан мне сердцем.

Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, здесь мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами. Планы его — это не планы в обычном смысле слова. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (ее, увы, не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого. Но наш испорченный вкус так затуманил нам глаза, что мы нуждаемся чуть ли не во втором рождении, чтобы выбраться из этих потемок.

Все французы и зараженные ими немцы — даже Виланд — в этом случае, как, впрочем, и во многих других, снискали себе мало чести. Вольтер, сделавший своей профессией чернить великих мира сего, и здесь проявил себя подлинным Ферситом. Будь я Улиссом, его спина извивалась бы под моим жезлом.

Для большинства этих господ камнем преткновения служат прежде всего характеры, созданные Шекспиром.

А я восклицаю: природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!

И вот они все на меня обрушились!

Дайте мне воздуху, чтобы я мог говорить!



Да, Шекспир соревновался с Прометеем! По его примеру, черта за чертой, создавал он своих людей, но в *колоссальных масштабах* — потому-то мы и не узнаем наших братьев, — и затем оживил их дыханием *своего* гения; это он говорит их устами, и мы невольно видим их сродство.

И как смеет наш век судить о природе? Откуда можем мы знать ее, мы, которые с детских лет ощущаем на себе корсет и пудренный парик и то же видим на других?

Мне часто становится стыдно перед Шекспиром, ибо случается, что и я при первом взгляде думаю: это я сделал бы по-другому; и тут же понимаю, что я только бедный грешник: из Шекспира вещает сама природа, мои же люди — пестрыо мыльные пузыри, пущенные по воздуху романтическими мечтаниями. И, наконец, в заключение, хотя я, в сущности, еще и не начинал.

То, что благородные философы говорили о Вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая необходима для его существования, так же как то, что *Zona torrida*<sup>1</sup> должна пылать, а Лапландия покрываться льдами, дабы существовал умеренный климат. Он проводит нас по всему миру, но мы, изнеженные, неопытные люди, кричим при встрече с каждым незнакомым кузнечиком: «Господи, он нас съест!»

Так в путь же, милостивые государи! Трубным гласом сзывайте ко мне все благородные души из Элизима так называемого «хорошего вкуса», где они, сонные, влачат свое полусуществование в тоскливых сумерках, со страстями в сердце, но без мозга в костях и где, недостаточно усталые, чтобы отдыхать, и все же слишком ленивые, чтобы действовать, они протрачивают и прозеывают свою призрачную жизнь среди мирт и лавровых кущ.

---

<sup>1</sup> Тропическая зона (лат.).



## ЖЕНСКИЕ РОЛИ НА РИМСКОМ ТЕАТРЕ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ МУЖЧИНАМИ

Нет такого места на свете, где бы прошлое взывало к приезде столь непосредственно и столь многообразными голосами, как в Риме. В Риме случайно сохранился один обычай, в других городах почти вовсе исчезнувший.

В старину, во всяком случае в лучшую пору искусства и нравов, ни одна женщина не допускалась на подмостки театров. Пьесы в те времена либо строились так, что в них, худо ли, хорошо ли, можно было обойтись без женщин, либо женские роли исполнялись актером, который приобретал для этого необходимые навыки и сноровку. Обычай этот сохранился в новейшем Риме и во всей остальной церковной области, кроме Болоньи, которой, помимо других привилегий, дарована вольность восторгаться женщинами на подмостках своих театров.

Столько хулы уже излилось на эту римскую традицию, что нам кажется позволительным сказать несколько слов ей в похвалу или хотя бы (чтобы не впасть в излишнюю парадоксальность) привлечь внимание к этому пережитку былых времен.

Об опере здесь говорить не приходится, ибо прекрасный и вкрадчивый голос кастрата, которому женское платье к тому же пристало лучше мужского, легко примиряет со всем, что может показаться неподобающим в этой ряженой фигуре. Речь, собственно, должна идти о трагедийных и комедийных спектаклях, и при этом нужно разобраться, в какой же мере они доставляют нам удовольствие,

Предположим (впрочем, это общая предпосылка для любого спектакля), что пьесы приноровлены к характерам и способностям актеров: условие, без которого не может обойтись ни один театр, ни один даже самый способный и многообразный актер.

Современные римляне вообще до страсти любят рядиться на маскарадах в костюм другого пола. Во время карнавала множество юношей, к вящему своему удовольствию, разгуливают в простонародных женских платьях. Кучера и лакеи нередко принимают вид весьма благоприличных женщин, а если они молоды и хорошо сложены, то даже изящных и очаровательных. И напротив, женщины среднего сословия чувствуют себя счастливыми и прелестными в костюме Пульчинеллы, более же знатные — в офицерских мундирах. Шутка, всех нас забавлявшая в детские годы, все еще тешит их неизжитое юношеское сумасбродство. Удивительно, до чего и мужчины и женщины радуются этой видимости перевоплощения и как они стараются присвоить себе привилегию Тиресия.

Точно так же и юноши, посвятившие себя исполнению женских ролей, не щадят сил, чтобы как можно лучше показать себя в своем искусстве. Они ведут точнейшее наблюдение над ужимками, телодвижениями и всей повадкой женщин: подражая им, они, правда, не могут изменить низкий тон своего голоса, но тем более стремятся придать ему гибкость и мягкость; короче говоря, они прилагают все усилия, чтобы отстраниться от своего пола. На любые новости моды они падки не меньше самих женщин; они наряжаются у лучших портных, и примадонны театра по большей части вполне достигают своей цели.

Что касается второстепенных ролей, то они обычно расходятся не так удачно, и нельзя отрицать, что иной Коломбине не всегда полностью удается скрыть свою синеватую щетину. Но со второстепенными ролями в большинстве театров дело вообще обстоит неважно, и даже в других столицах, где к спектаклю относятся куда более заботливо, нередко приходится слышать горькие сетования на бесталанность третьих и четвертых актеров и на то, как это разрушает иллюзию.

Я шел в римскую комедию не без предвзятого чувства; но вскоре, сам того не замечая, с ней примирился; я ощущал удовольствие, доселе мне неведомое, и видел, что другие его со мной разделяют. Я стал размышлять о причине и, кажется,

ся мне, нашел ее в том, что в подобном представлении все время оставалось живое понятие подражания, мысль об искусстве, а умелая игра создавала лишь своего рода осознанную иллюзию.

Мы, немцы, помним, как способный молодой человек на сцене подлинно перевоплощался в стариков, помним и о двойном удовольствии, которое нам доставлял этот актер. Такую же двойную прелесть имеет и то, что эти действующие лица — не женщины, а только изображают женщин. Юноша благодаря пристальному изучению проник в сущность особенностей и повадок слабого пола; зная их, он, как художник, все это вновь воспроизводит; он играет не самого себя, но третье и совсем ему чуждое лицо. Мы только лучше узнаем женщин благодаря тому, что кто-то наблюдал их, размышлял над ними и теперь нам преподносится не само явление, но его оценка.

И поскольку искусство тем самым разительно отличается от простого подражания, то естественно, что такой спектакль доставляет нам своеобразное удовольствие и мы смотрим сквозь пальцы на различные несовершенства целого.

Само собой разумеется, — впрочем, выше мы уже касались этого, — что пьесы должны соответствовать такого рода спектаклю. Так, например, «Трактирщица» Гольдони не могла не иметь шумного успеха у публики. Молодой человек, игравший хозяйку гостиницы, великолепно передавал все оттенки этой роли: спокойную холодность девушки, поглощенной своим делом, со всеми учтивой, любезной и услужливой, которая, однако, никого не любит, не хочет быть любимой и уж, конечно, не дарит вниманием страстей своих знатных постояльцев; тайное и легкое кокетство, очаровывающее гостей мужского пола; оскорбленную гордость, когда один из них выказывает себя строптивым и нелюбезным; всевозможные тонкие и льстивые уловки, с помощью которых ей удается завлечь и его, и, наконец, торжество полной победы и над этим упрямым.

Я убежден, да и сам был тому свидетелем, что умелая и умная актриса может превосходно справиться с этой ролью, но последние сцены, исполненные женщиной, всегда нас оскорбляют. Эта неодолимая холодность, упоение мстостью, надменное злорадство, во всей их неприкрашенной откровенности, возмущают нас, и когда под конец она отдает свою руку работнику, только чтобы иметь в доме мужа-слугу, — пошлая развязка оставляет нас неудовлетворенными. Но в римском

театре мы видели не безлюбную холодность, не воплощенное высокомерие, — спектакль только напоминал нам о них. Нам оставалось утешение, что хоть на сей раз это неправда; публика с легким сердцем аплодировала юноше, радовалась, что так хорошо ему известны опасные свойства прекрасного пола и что он, удачно подражая поведению красавиц, как бы отомстил им за все то, что нам доводилось от них вытерпеть.

Итак, я повторяю: здесь мы испытывали удовольствие не от самого происшествия, но от того, что видели подражание ему; не человеческая природа, но искусство занимали нас, мы рассматривали не индивидуальный случай, но его результат. Этому еще способствовало и то, что внешне актер необычайно походил на женщину из среднего сословия.

И вот Рим среди прочих своих реликвий сохранил для нас еще и этот старинный обычай, пусть несовершенный, пусть не каждому милый, но ведь человеку мыслящему он все же помогает наглядно представить себе былые времена и скорей поверить свидетельству старых писателей, неоднократно уверявших нас, что мужчинам, наряженным в женское платье, удавалось восхищать собою бесспорно одаренный вкусом народ.



## ЛИТЕРАТУРНОЕ САНКЮЛОТСТВО

В «Берлинском архиве современного вкуса», а именно в мартовском выпуске этого года, помещена статья *о прозе и о красноречии немцев*, которую издатели, по собственному их признанию, включили в журнал не без некоторых колебаний. Мы, со своей стороны, не осуждаем их за то, что они поместили это незрелое произведение: ибо, если архив должен сохранять свидетельства о *характере* эпохи, то это обязывает его увековечивать и характерные ее недостатки. Правда, тот решительный тон и манера поведения, с помощью которых иные всерьез думают придать себе вид всеобъемлющего гения в кругу наших критиков, отнюдь не новы. Замечается даже возврат отдельных лиц к более грубым временам, и от этого не нам их удерживать. Так пусть же «Оры», даже если то, что мы здесь хотим сказать, было уже неоднократно и, быть может, лучше сказано, сохраняют, по крайней мере, свидетельство о том, что наряду с несправедливыми и преувеличенными требованиями к нашим писателям встречаются и справедливые, благожелательные оценки этих мужей, столь мало вознаграждаемых сравнительно с их трудами.

Автор сетует на *недостаток у немцев в хороших классических произведениях* в прозе и тут же высоко заносит ногу, чтобы одним исполинским шагом перешагнуть через дюжину лучших наших писателей. Не называя их даже по имени, он их умеренно хвалит и тут же строжайшим образом порицает, давая им такую характеристику, что только с великим

трудом удается угадывать, кого он имеет в виду в своих карикатурах.

Мы убеждены, что ни один немецкий писатель сам не считает себя классическим и что требования каждого из них к самому себе более строги, чем запутанные претензии Ферсита, восстающего против почтенного общества, которое во все не требует, чтобы безусловно восхищались его трудами, но может ожидать, чтобы их ценили по достоинствам.

Мы далеки от того, чтобы комментировать плохо продуманный и плохо написанный текст, который мы видим перед собою. Не без досады пробегут наши читатели эти страницы, оценив и наказав это литературное санкюлотство, эти невежественные притязания на то, чтобы не только протиснуться в круг достойнейших, но и заступить их место. Я хочу противопоставить этой грубой навязчивости лишь немногое.

Тот, кто считает своим неперемнным долгом соединять определенные понятия со словами, которые он употребляет в разговоре или письме, будет чрезвычайно редко пользоваться выражениями: *классический автор, классическое произведение*. Когда и где создается классический национальный автор? Тогда, когда он застает в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве; когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, обладает, благодаря врожденному гению, способностью сочувствовать прошедшему и настоящему; когда он застает свой народ на высоком уровне культуры и его собственное произведение ему дается легко; когда он имеет перед собой много собранного материала, совершенных и несовершенных попыток своих предшественников, и когда внешние и внутренние обстоятельства сочетаются так, что ему не приходится дорого платить за свое учение, и уже в лучшие годы своей жизни он может обозреть и построить большое произведение, подчинить его единому замыслу.

Если сравнить эти условия, при наличии которых только и может сложиться классический писатель, особенно прозаик, с теми обстоятельствами, при которых работали лучшие немецкие писатели нашего века, то всякий, кто видит ясно и мыслит справедливо, будет лишь с благоговением изумляться тому, что им все же удалось сделать, а о том, что им не удалось, будет только благопристойно сожалеть.

Значительное произведение, как и значительная речь, — лишь результат житейских обстоятельств; писатель точно так же, как и человек действия, не создает тех условий, среди которых он родился и в которых протекает его деятельность. Каждый, даже величайший гений, в некоторых своих произведениях терпит ущерб от своего века и, напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает. Превосходного национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации.

Но и немецкой нации не должно быть поставлено в упрек, что географическое положение держит ее в узких рамках, в то время как политический строй раздробляет ее. Не будем призывать тех переворотов, которые дали бы созреть классическому произведению в Германии.

Самое несправедливое порицание, таким образом, то, которое пренебрегает должной точкой зрения. Надо взглянуть на наше положение, каким оно было и осталось; надо принять во внимание индивидуальные условия, в которых развивались немецкие писатели; тогда будет легко найти и точку зрения, в которой нуждаешься при их оценке. Нигде в Германии не существует такой школы жизненного воспитания, где писатели могли бы встречаться и развиваться в *едином* направлении, в *едином* духе, каждый в своей области. Родившиеся в разных местах, по-разному воспитанные, по большей части предоставленные лишь самим себе и влиянию совершенно различных условий; увлекаемые пристрастием к тому или иному образцу отечественной или иностранной литературы; принужденные делать всякие опыты и плохонькие работы, для того, чтобы без руководства испытать свои силы, лишь постепенно, путем размышления убеждающиеся в том, что *надо делать*, чтобы позднее узнать на опыте, что *делать возможно*; вновь и вновь сбиваемые с толку широкой публикой, лишенной всякого вкуса, способной поглощать с одинаковым удовольствием плохое вслед за хорошим; потом, вновь ободренные знакомством с просвещенным, но рассеянным по всем концам великой страны обществом, находящие поддержку у работающих и стремящихся к единой цели соотечественников, — такой дорогой подходит немецкий писатель к порогу зрелого возраста. А здесь новые заботы о пропитании и о семье заставляют вспомнить о внешнем мире. Часто с печальнейшим чувством должен немецкий писатель себе добывать необходимые средства к существованию работами, которые он и сам не уважает, чтобы такой ценой купить себе



право создавать то, чему он единственно хотел бы отдавать свой просвещенный ум. Кто из немецких, наиболее уважаемых писателей не узнает себя в этом портрете и кто не признается со скромной печалью, как часто он вздыхал о возможности подчинить особенности своего дарования общей национальной культуре, которой он, к несчастью, не мог обнаружить в окружающем. Ибо воспитание высших классов на образцах иностранной литературы и чужих нравах хотя и принесло нам много пользы, но все же надолго помешало немцу развиваться в качестве немца.

Взглянем теперь на работы немецких поэтов и прозаиков с известными именами! С какой старательностью, с каким благоговением шли они по путям своих просвещенных убеждений. Так, например, не будет преувеличенным, если мы станем утверждать, что путем сравнения отдельных изданий *Виланда* (человека, которым мы можем гордиться, несмотря на ворчание всевозможных Смельфонгов) дельный и прилежный литератор мог бы развить целое учение о вкусе. Для этой цели ему надо только подвергнуть разбору последовательные поправки, которые вносит в свои вещи этот неутомимо работающий над своим совершенствованием писатель. Каждый внимательный библиотекарь должен был бы позаботиться о составлении собрания его изданий, что пока еще возможно; и люди следующего века сумеют с благодарностью этим воспользоваться.

Быть может, мы решимся впоследствии предложить публике историю развития наших выдающихся писателей, насколько об этом можно судить по их произведениям. Если бы они захотели, — хотя мы, впрочем, нимало не претендуем на исповеди, — отметить по своему усмотрению моменты, особенно благоприятно содействовавшие их развитию и, напротив, особенно сильно ему воспрепятствовавшие, то польза, и без того ими принесенная, от этого бы только значительно возросла.

Ибо неудачные критики замечают меньше всего, что то счастье, которое теперь благоприятствует талантливому молодому людям и заключается в возможности раньше развиваться и скорее достигнуть чистого, соответствующего предмету стиля, стало мыслимым только благодаря их предшественникам, развивавшимся с такими неутомимыми усилиями, среди разнообразных препятствий и каждый на свой лад — в течение последней половины столетия. Таким образом возникла своего рода невидимая школа, и молодой человек, по-

ступающий в нее теперь, сразу входит в круг, гораздо более обширный и более светлый, тогда как прежде писателю приходилось самому пробираться в него при сумрачном свете и лишь постепенно и как бы случайно участвовать в его расширении. Слишком поздно пришел этот полукритик, который хочет осветить нам путь своим фонариком; день наступил, и мы уже не закроем больше ставней.

Дурное настроение в хорошем обществе не принято показывать, а очень не в духе должен быть человек, отказывающийся Германии в хороших писателях в такое время, когда почти каждый пишет хорошо. Не приходится долго искать, чтобы найти приятный роман, удачный рассказ, ясную статью о том или ином предмете. А наши критические журналы, газеты и компендиумы, как часто они дают доказательство общепринятого хорошего стиля. Знание предмета становится у немца все шире и шире, способность же выразить это знание все отчетливее. Достойная философия дает ему полную возможность, вопреки некоторым превратным мнениям, лучше распознать свои силы и тем облегчает их применение. Многочисленные удачные образцы стиля, а также работы и устремления столь многих предшественников дают возможность юноше выразить ясно и сообразно предмету то, что он воспринял от других и переработал в себе. Поэтому бодро настроенный и справедливо судящий немец, видя писателей своей нации стоящими на высокой ступени развития, охотно верит, что и публика не даст себя ввести в заблуждение дурно настроенному хулителю. Так пусть же будет он удален из общества, откуда должен исключаться всякий, разлагающие усилия которого могут внушать уныние действующим, делать творцов нерадивыми, а зрителей недоверчивыми и равнодушными!



## ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

### ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

Эпический поэт и драматург равно подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; оба они трактуют сходные объекты, и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем. Если попытаться вывести признак законов, по которым они действуют, из природы человека, то следовало бы представить себе рапсода и мима в равной мере поэтами, но одного — окруженного спокойно внимающей, другого — нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой. Тогда нетрудно будет заключить, что более всего благоприятствует каждому из этих видов поэзии, какие объекты каждый преимущественно использует; я говорю «преимущественно», ибо как я уже заметил вначале, на исключительное обладание ни один из них посягать не может.

Объекты эпоса и трагедии должны быть чисто человеческими, значительными и патетическими. Лучше всего, если действующие лица стоят на том культурном уровне, где их деятельность еще предоставлена только самой себе, где действуют не из моральных, политических, механических побуждений, но только из безусловно личных. Мифы героической поры Греции в этом смысле особенно благоприятствовали поэтам.

Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью *деятельность*, трагедия — ограниченную личностью *страдания*; эпическая поэма — человека, *действующего* вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства.

Мне известны мотивы пяти родов:

1) *Устремляющиеся* вперед, такие, которые ускорят действие; ими преимущественно пользуется драма.

2) *Отступающие*, такие, которые отделяют действие от его цели; ими пользуется почти исключительно эпическая поэзия.

3) *Замедляющие*, которые задерживают ход действия или удлиняют путь такового; этими, с великими для себя выгодами, пользуются оба жанра.

4) *Обращенные к прошлому*, благодаря которым оживает то, что происходило до эпохи этих творений.

5) *Обращенные к будущему*, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи. В этих видах нуждается как драматический, так и эпический поэт, чтобы сделать свои творения законченными.

Миры, которые должны возникнуть перед нашими глазами, доступны тому и другому.

1) *Мир физический* и тем самым ближайший, к которому принадлежат действующие лица и который окружает их. Здесь драматург обычно прикован к одной точке, эпический же поэт движется свободнее и в большем пространстве. Во-вторых, мир более отдаленный, к которому я причисляю всю природу. Эпический поэт, всегда обращающийся к фантазии, приближает его к нам путем сравнений; драматург экономнее пользуется ими.

2) *Мир нравственный* совершенно одинаков для обоих и лучше всего поддается изображению во всей своей физиологической и патологической простоте.

3) *Мир фантазий*, чаяний, видений, случайностей и проявлений рока. Этот открыт для обоих, но само собой разумеется, что он должен быть приближен к миру чувственному, а отсюда для людей новейшего времени возникает особая трудность, ибо, как бы это ни было желательно, нам нелегко подыскать замену чудесным существам, богам, прорицателям и оракулам.

Что касается траговки в целом, то рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представляется нам мудрецом, в спокойной задумчивости обозревающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей, дабы они могли долго и охотно внимать ему; он будет распределять интерес равномерно, так как не имеет возможности быстро сбалансировать слишком живое впечатление, по своему усмотрению будет заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним можно поспеть повсюду, ибо он имеет дело только с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порою почти безразлично, какие именно из них вызвать из небытия; рапсоду не следовало бы, как некоему высшему существу, появляться в своей порме; лучше всего, если бы он читал ее за занавесом, так, чтобы можно было, отвлекаясь от какой бы то ни было личности, думать, что внимаешь голосу муз.

Мим находится как раз в обратном положении: он олицетворяет собой определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя. Правда, и он будет сообщать ходу действия известную постепенность, но он все же вправе отваживаться на куда более живые эффекты, ибо, при чувственном созерцании, даже сильное впечатление может быть вытеснено слабейшим. Собственно говоря, зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя,

1797

## НАМЕРЕНИЕ ШИЛЛЕРА И ЧТО ЗА НИМ ВОСПОСЛЕДОВАЛО

Когда покойного Шиллера милость двора, симпатии общества и приверженность друзей побудили переехать из Йены в Веймар и отказаться от замкнутого образа жизни, который он вел дотеле, у него перед глазами, конечно же, стоял Веймарский театр, и он решил все свое внимание устремить на спектакли последнего, строго и зорко присматриваясь к их достоинствам и недостаткам.

Такое самоограничение было необходимо поэту. Его выдающийся ум с юных лет искал высот и глубин, его фантазия, его поэтическая деятельность куда только его не заводили. Страсть была присуща всем его поступкам, однако опыт и врожденная пронизательность не могли не открыть ему, что эти свойства заставят его блуждать и в сценических работах.

В Йене друзья Шиллера были свидетелями того упорства и той целеустремленности, с которыми он работал над «Валленштейном». Этот сюжет, все более расширявшийся под воздействием его гения, он разнообразнейшим образом формировал, связывал, развивал, покуда не почувствовал себя вынужденным разделить его на три части. В этом виде мы его и знаем. Но и потом Шиллер все время менял отдельные сцены, дабы главнейшие из них происходили на менее просторном фоне и оттого становились более впечатляющими. Следствием этого было, что «Смерть Валленштейна» играли во всех театрах, «Лагерь» и «Пикколомини» далеко не во всех, да и ставились они куда реже.

«Дон Карлос» был еще раньше сокращен для театра, и тот, кто захочет сравнить эту пьесу. такую, какой она и теперь играетя, с первой ее печатной редакцией, не сможет не признать, что у Шиллера, который, набрасывая свои планы, не ставил себе никаких границ, в позднейших театральных редакциях своих произведений, благодаря его убежденности, было достаточно мужества сурово, более того — немилосердно обходиться с уже однажды созданным и завершенным. Ведь теперь все главные сцены должны были проходить пред взором и слухом зрителя, в строго определенном отрезке времени. Всем остальным он поступался, но все же так никогда и не мог уложиться даже в три часа времени.

## ВЕЙМАРСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

Можно льстить себя надеждой, что Веймарский придворный театр за одиннадцать почти лет своего существования достиг успехов, снискавших ему любовь сограждан и внимание иностранцев; и, рассказывая о нем, позволительно упомянуть о средствах, с помощью которых многое, другим театрам трудное, а порой и недоступное, так легко осуществляется у нас.

Летопись немецкой сцены с любовью и почтеньем хранит имена актеров из труппы Абеля Зайлера. Труппа эта, много лет бывшая особым украшением ласкавшего ее двора, после пожара замка направилась в Готу. С 1775 года эти актеры-любители играли с переменным рвением. С 1784 до 1791 года Белломошское общество давало свои долгие спектакли, чтобы затем уступить место нынешнему придворному театру. В каждой из этих эпох чуткий наблюдатель различит ее особенный характер, а в более ранней заметит ростки последующей.

Историю же нынешнего придворного театра, в свою очередь, можно разделить на периоды. Первым мы бы сочли период до появления Иффланда, второй длился до сооружения новой театральной залы, третьим можно считать отрезок времени до постановки «Братьев» по Теренцию, а сейчас мы переживаем четвертый.

Обозрение того, что делалось в разные времена, мы пока отложим на будущее, а сейчас обратимся лишь к новейшему периоду и постараемся дать о нем отчет.

Театр — одно из прочих дел, в которых должно соблюдать план; вы непрестанно зависите от времени и современников; что автор напишет, актер станет играть, а публика увидит и услышит, зависит от тирании дирекции, и почти никто не в силах ей противостоять.

Из главных правил здешнего театра одно всегда оставалось непреложнейшим: актер должен изменять свою природу и сколько возможно стремиться в определенных ролях к всезнаваемости.

В прежние времена этому правилу противопоставлялась превратно понятая непринужденность тона и ложное представление об естественности. Явлением Иффланда на нашей сцене решились наконец все сомненья. Мудрость, с какой превосходный этот актер делал несхожими свои роли, во всякой достигая целостности, — то принц, то простолюдин, но всегда равно искусный в перевоплощениях, — была слишком очевидна, чтобы остаться без подражания. С той поры те из наших актеров, кому только позволяла природа, пробовали в том свои силы и счастливо добивались многосторонности, всегда служащей к чести того, кто посвятил себя подмосткам.

Другим неустанным стремлением актеров Веймарского театра было восстановить в правах давно уже пришедшую в упадок на немецкой сцене, всеми осужденную, едва ли не проклинаемую ритмическую декламацию. Возможность освятить новую залу Валленштейновым циклом не была упущена. «Макбет», «Октавия», «Байяр» дали возможность для дальнейших упражнений, а «Мария Стюарт» так передавала лирические места, что тем открыла на театре совершенно новое поле.

После всех этих наметок и проб к началу века явилась уже возможность попытать свои силы в настоящем стихотворном спектакле. Начали с «Палеофрона и Неотерпы», и представление их на одной из частных сцен прошло так счастливо, что тотчас явилась мысль об исполнении «Братьев», которую, однако, из-за неожиданно возникших препятствий пришлось отложить до осени.

И тут мадам Унцельман вновь напомнила нам времена Иффланда. Вдохновение, с каким превосходная актриса готовит свои роли, умея всякий раз перевоплотиться, ее находчивость, ее благородные движения, прелесть, с какой эта особа тонкого воспитания оказывает знаки уважения партнерам, умея оживить и зажечь их, ясный голос, энергическая и вместе сдержанная манера произносить стихи, — иными сло-



вами, все то, чем одарила ее природа и чем она сама подарила нашу сцену, явилось для Веймарского театра неоценимой удачей, которой мы немало обязаны и успехами нынешнего зимнего сезона.

После того как исполнение «Братьев» открыло нам, что публику радует резкое, характерное, очевидное в искусстве, была избрана для постановки некая им противоположность, и так поставили «Натана Мудрого». В этой пьесе, где говорит почти исключительно один лишь разум, отчетливое, ясное произношение стихов стало непреложнейшей задачей актеров, и почти все они с ней счастливо справились.

Правда, пьеса претерпела от сокращений, но теперь они будут восполнены сжатостью игры, и по возможности поэтично будет восстановлено целое. Актерам придется еще немало потрудиться над усовершенствованием своих ролей, дабы порадовать публику новым исполнением пьесы.

Лессинг, заботясь о религии и морали, сказал однажды, что благословляет тот город, где впервые поставят «Натана»; мы же, заботясь о драме, пожелаем счастья нашему театру, коль скоро такая пьеса держится и вновь и вновь ставится на его подмостках.

При данном положении дел дирекции весьма подошла такая пьеса, как «Ион» (А.-В. фон Шлегеля). Если в «Братьях» мы приблизились к римской комедии, здесь целью была поставлена близость с греческой трагедией. Тут естественно было ожидать самого живого воздействия на чувство зрителя, ибо в шести участниках представлено удивительное многообразие лиц. Цветущий мальчик, юный бог, статный король, достойный старец, королева в лучшей своей поре и святая, убеленная годами жрица. Позаботились о разнообразии костюмов, декорации же, тщательно выбранные, не менялись в продолжение всей пьесы. Образы обоих старцев благодаря умелому гриму достигали впечатления трагического, а по мере того, как отношения персонажей в пьесе менялись, актеры располагались разными группами, но неизменно приятно глазу, — нелегкая задача, исполнявшаяся актерами с тем большей ловкостью, что представляя французских трагедий приучили их к достоинству осанки и величавости жеста.

Повороты содержания давали повод для живых картин, и можно льстить себя надеждой, что тут все обошлось как нельзя удачней.

Что до самой пьесы, то надо сказать без обиняков и пристрастия, что она хороша для сцены, действие развивается

очень живо, завязываются интереснейшие узлы, в конце разрешаемые частью при воздействии разума и уговоров, частью же чудесным способом. Зритель образованный, на коротке с мифологическими понятиями, в пьесе не найдет трудностей; для зрителя же менее искушенного тут зато есть ценность педагогическая, ибо, придя домой после театра, он непременно возьмется за мифологический лексикон, дабы справиться об Эрихтении и Эрехтее.

Лучший способ выказать уважение публике есть не почитать ее за чернь. Чернь ломится в залу театра, она требует того, что ей по зубам, хочет смотреть, дивиться, смеяться и плакать и тем вынуждает дирекцию, от нее зависимую, снисходить до ее вкусов и, с одной стороны, ставить театр в рамки слишком узкие, а с другой стороны, его совершенно распускать. Нам посчастливилось: от наших зрителей, особенно если причислять к ним по праву и йенцев, мы всегда можем ожидать, что они внесут в театр не только денежную лепту; те же, кому первое тщательное представление значительной пьесы покажется несколько темным, кому не сразу дастся ее смысл, придут на второе представление более подготовленными. Уже по одному тому, что наше положение позволяет нам давать спектакли, годные для вкуса избранной публики, мы почитаем себя вправе отказываться от зрелищ на потребу толпе.

Если «Иону» суждено появиться и на других театрах или увидеть свет напечатанным, хотелось бы, чтобы опытный критик не просто сопоставил нового поэта с древним, которому он следует, но воспользовался бы случаем вновь сравнить вообще древнее с теперешним. Многие приходят тут на ум, чего уже неоднократно касались, так и не решив, однако, всех вопросов. У нового автора есть свои преимущества и слабости, в точности как у древнего, разве что совершенно ему обратные. Что благоприятствовало одному, затрудняет другого, а что благоприятствует этому, тому претило. Нельзя сопоставлять нынешнего «Иона» с Еврипидовым, не принимая во внимание этой общей посылки, и премногих похвал удостоится тот судья искусства, который на этом примере сумеет снова показать, в чем нам можно и должно следовать древним.

Когда бы все наши актеры были обучены искусству обращения с разными родами драмы, тогда бы даже «Путаница», ныне не имеющая смысла, сделалась рассчитанным, служащим общей цели представлением.

Если автору фарса угодно сталкивать людей меж собой, ставить их в странные, скорей унижительные, нежели облагораживающие обстоятельства, то на это (при условии, что все исполнено с талантом и знанием законов сцены) и возразить нечего. Только актеру, в свою очередь, надобно помнить, что многое зависит от него, и, берясь за исполнение такой пьесы, он обязан способствовать благоприятному ее приему.

В такой вещи можно исполнять роли с известной элегантностью, частью откровенной, частью скрытой, грубые ситуации смягчить картинностью и тем приподнимать весь замысел.

Если нам посчастливится и далее ставить на нашей сцене древние комедии и наши актеры еще более войдут во вкус игры в масках, нас и тут ждет исполнение желаний.

Многосторонность и широта в актере свойство весьма привлекательное, но не менее привлекательно оно в публике. Как и все на свете, театр страдает от капризов переменчивой моды, то пылкой, то холодной к нему. Мода обращает свой взор на какую-нибудь новинку, а следом и мы носимся с нею, чтобы затем навсегда забросить. Немецкий театр более всех других подвержен этому несчастью, и все оттого, что мы нынче более пробуем и силимся, нежели пожинаем плоды своих усилий. Наша литература, благодарение богу, еще не пережила золотого века, и театр наш тоже пока лишь учится делать первые шаги. Любой дирекции достаточно полистать репертуар, чтоб убедиться, как мало пьес из большого числа поставленных за двадцать лет до сих пор уцелело на сцене. И тому, кто принялся бы за то, чтоб устранить это несчастье, закрепить на театре кое-какие из нынешних пьес и составить из них репертуар, дабы передать его потомству, в первую очередь надо бы повлиять на образ мыслей публики, склонив ее к многосторонности и широте взгляда. А многосторонность и широта взгляда зрителя состоят в том, чтобы не смотреть на каждую пьесу как на фрак, в точности подходящий тебе по мерке и удобно облегающий тело. Не должно искать в театре лишь средства удовлетворения всех непосредственных потребностей сердца, разума и духа; куда лучше считать себя тут путником, отправившимся в чужие, неведомые края ради познаний и для удовольствия и пренебрегшим ради них теми удобствами, которые имел он у себя дома.

Четвертая пьеса, располагавшая к такому путешествию, была «Турандот», метрически обработанное сочинение Гоцци. Мы хотели бы, чтобы тот друг нашего театра (Каролина фон Шлегель), что в газете для элегантной публики за номером

седьмым столь проникательно и справедливо разобрал представление «Иона», взял бы на себя такой же труд в рассуждении «Принцессы Турандот». О том, что представлено на нашей сцене, желательно выслушать мнение со стороны; о том, чего достигаем мы с каждым нашим шагом, мы можем высказаться и сами.

Немец по природе своей вообще серьезен, и серьезность эта проявляется преимущественно тогда, когда речь идет об игре, и особенно о театре. Тут требует он пьес, прямо и просто на него воздействующих, — либо исторгающих сердечный смех, либо повергающих в сердечное умиление. Правда, некий средний жанр драмы понемногу приучает зрителя видеть веселое и печальное попеременно; однако же и то и другое должно быть тут не в крайнем своем проявлении, но в виде амальгамы. И еще зритель всегда досадует, когда смешное следует за грустным сразу, без всякого перехода.

Что до нас, мы от души стремимся ставить побольше пьес четко разграниченного характера, коли интересы подлинного искусства того требуют; однако же мы считаем весьма нужными и такие вещи, которые напомнят зрителю, что все на театре игра и, чтобы извлечь из нее эстетическое наслаждение и нравственную пользу, надобно над нею подняться, и это вовсе не ущерб удовольствию.

Такой пьесой мы считаем и за то ценим «Принцессу Турандот». Причудливые переплетения судеб служат основой действия. Поверженные царства, изгнанные властители, странствующие принцы, рабыни или принцессы проходят перед нашим взором в прологе, а затем действие переносит нас в фантастический Пекин, где мы видим опасность, поджидающую страстно влюбленного чужестранца. Нашим взорам предстают, однако, мирное царствование благодушного, хоть и печального владыки, принцесса, пылко отстаивающая свою женскую свободу, и ко всему — забавляющийся в масках сераль. Загадки замещают здесь Сциллу и Харибду, от которых добронравный принц только что счастливо спасся. Требуется открыть имя незнакомца; пробуют выведать его силком, идут трогательные, блистательные сцены, потом пробуют хитрость, и постепенно верх берет сила убеждения.

Все эти хитросплетенья пересыпаны веселостью, бодростью, задором, и столь пестрое действие ведется до самого конца с редким единством.

Мы еще не знаем, как эта вещь будет принята в Германии. Пьеса была написана для остроумной публики; при постанов-

ке ее мы столкнулись с целым рядом трудностей; и, хотя второй спектакль оказался удачнее первого, все же трудности эти еще не окончательно преодолены. И если где-либо эта пьеса осуществится в полном своем блеске, то, конечно же, она произведет прекрасное впечатление и затронет такие стороны немецкой души, которые по сей день нам были неизвестны. Так, например, мы узнали, что под влиянием этого спектакля наша публика сама теперь придумывает загадки, и, по-видимому, в последующих представлениях нашей принцессе придется справляться каждый раз с новыми задачами.

Если окажется возможным придать четырем маскам их первоначальную прелесть или, по крайней мере, приблизить их к ней, мы бы уже достигли многого. Но подробнее об этом в следующий раз. А пока нам остается только пожелать, чтобы «Братья» и «Иов» остались бы на уровне первых спектаклей, а спектакли «Натан» и «Турандот» с каждым разом становились бы все более совершенными и обработанными,

*Дирекция*



## ПРАВИЛА ДЛЯ АКТЕРОВ

Искусство актера заключается в речи и движении тела. Относительно того и другого мы дадим в нижеследующих параграфах некоторые правила и указания. Итак, начнем с речи.

### ДИАЛЕКТ

§ 1. Когда в ткань трагического монолога вторгается провинциализм, этим обезображивается даже самое лучшее поэтическое произведение и оскорбляется слух зрителя. Поэтому каждому, готовящемуся стать актером, необходимо прежде всего освободиться от всех ошибок диалекта и добиться чистого, совершенного произношения. Провинциализмам не место на сцене. Там должна царить только чистая немецкая речь, сложившаяся и утончившаяся благодаря вкусу, науке и искусству.

§ 2. Тот, кому приходится бороться с привычкой к диалектизмам, должен придерживаться общих правил немецкого языка и произносить то, что ему приходится заново усваивать, резко, резче, чем это обычно принято. Даже известные преувеличения здесь уместны и не грозят опасностью, ибо человеческой природе свойственно постоянно возвращаться к старым привычкам и самой сглаживать преувеличенное,

§ 3. Как в музыке основой всякого дальнейшего художественного исполнения является правильное, точное и чистое воспроизведение каждого отдельного звука, так и в искусстве актера основой чистки и декламации является чистое и совершенное произношение каждого отдельного слова.

§ 4. Отчетливой может быть названа дикция, при которой не опускается ни единая буква в слове и все они выступают полноценно.

§ 5. Чистой она называется тогда, когда все слова произносятся так, что их смысл легко и правильно схватывается слушателем.

Соединение того и другого делает дикцию совершенной.

§ 6. Актер должен стараться освоить подобную дикцию, забыв, что даже одна проглоченная буква или неясно произнесенное слово часто делают двусмысленным все предложение, тем самым резко нарушая иллюзию, в которой пребывает публика, и порой заставляя ее смеяться даже в самых серьезных местах.

§ 7. В словах, оканчивающихся на «em» или «en», следует обращать внимание на ясное произношение последнего слога, иначе этот слог пропадет и «е» становится вовсе неслышным. Например, *folgendem*, а не *folgend'm*, *hörendem*, а не *hörend'm* и т. п.

§ 8. Нужно быть осторожным также и при произношении буквы «b», которую очень легко смешать с «w», из-за чего может пропасть или стать непонятным весь смысл речи. Например, *Leben im Leben*, а не *Lewen im Lewen*.

§ 9. Следует также резко различать «р» от «b» и «d» от «t». Поэтому новичок должен подчеркивать разницу обоих звуков и «р» и «t» произносить резче, чем это обычно принято, в особенности когда привычный ему диалект склоняется к обратному.

§ 10. Если друг за другом следуют две одинаково звучащие согласные и одно слово кончается той же буквой, какой начинается другое, то нужно сделать понижение, как, например, во фразе: «И цветеньем своим венчает». Между словами «цветеньем» и «своим» надо сделать некоторое понижение.

§ 11. Следует особенно остерегаться неясного произношения всех конечных слогов и букв; преимущественно это правило надо соблюдать при произношении «m», «n» и «s»,

ибо эти буквы обозначают окончания, определяющие существительное, и указывают на отношение существительного ко всему остальному предложению, тем самым устанавливая подлинный смысл фразы.

§ 12. Далее отчетливо и чисто должны произноситься все существительные, все имена собственные и союзы, например, в стихах:

Но страшат Евмениды змен,  
Преграждающей нам пути,  
И священное Treuga dei.

Здесь встречаются собственное имя «Евменида» и очень важное в данном случае слово «преграждающей». Поэтому оба этих слова должны произноситься с предельной отчетливостью.

§ 13. На именах собственных обычно следует ставить более сильное ударение, ибо благодаря этому имя действующего лица сразу привлечет к себе внимание слушателя, а ведь часто случается, что уже в первом действии говорят о лице, которое появляется на сцене лишь в третьем, а то и позднее. Публика должна обратить на него внимание, а этого достичь можно только отчетливым и энергичным произношением.

§ 14. Чтобы добиться совершенной дикции, начинающему следует говорить очень медленно, энергично и отчетливо произнося отдельные слоги, особенно конечные, для того чтобы слоги, требующие быстрого произношения, не становились непонятными.

§ 15. Следует также посоветовать говорить поначалу на возможно более низких нотах, чтобы затем постепенно перейти в более высокий регистр, благодаря чему голос приобретет большой диапазон и способность к различным модуляциям, для актера столь необходимыми.

§ 16. Поэтому также очень хорошо все слоги, будь они краткие или длинные, произносить сначала протяжно и так низко, как только позволяет голос. Иначе впоследствии, при скороговорке, ударение будет падать лишь на глаголы.

§ 17. Неправильное и фальшивое заучивание наизусть у многих актеров является причиной неправильного и фальшивого произношения. Поэтому, прежде чем довериться своей памяти, надо то, что предназначено к заучиванию, читать замедленно и вдумчиво. При этом следует избегать всякого пафоса, всякой декламации, всякой игры воображения; надо



только стараться читать правильно и, лишь добившись этого со всею точностью, заучивать. Так можно избежать многих ошибок в дикции и диалектизмов.

## ЧИТКА И ДЕКЛАМАЦИЯ

§ 18. Под читкой разумеется исполнение, правда, без страстных повышений тона, но не без изменений его,— исполнение, находящееся как бы посредине между речью холодной, спокойной и речью взволнованной.

Слушатель все время должен чувствовать, что тут говорится о третьем лице.

§ 19. Здесь поэтому требуется, чтобы читаемые вещи исполнялись с тем выражением, настроением и чувством, которые подсказываются чтцу самим содержанием стихотворения, однако это нужно делать, соблюдая известную умеренность и без того страстного внутреннего самообнажения, которое необходимо при декламации. Правда, чтец воспроизводит голосом мысль поэта и передает им впечатление, которое на него производит нежное или ужасное, приятное или неприятное содержание данной вещи. Для страшного он подыскивает страшный, для нежного нежный, для торжественного торжественный тон. Но все это — только следствия и воздействия того впечатления, которое производит на чтца содержание вещи; поэтому он не меняет своего характера, не идет наперекор своей природе, своей индивидуальности и может быть сравним с фортепиано, на котором я играю в присущем ему и обусловленном его устройством тоне. Исполняемый мною пассаж, правда, заставляет меня соблюдать *forte* или *piano*, *dolce* или *furioso*; но для этого я не должен перестраивать свой голос на лад, которым обладает инструмент, здесь совершается только переход души в пальцы, которые благодаря своей гибкости, благодаря более сильному или слабому нажатию или прикосновению к клавишам вкладывают в пассаж подлинный дух композиции и тем самым производят то впечатление, которое предначертано ее содержанием.

§ 20. Совершенно иначе, однако, обстоит дело при декламации или повышенно выразительной читке. Здесь я должен отказаться от своего прирожденного характера, скрыть свою натуру и полностью перенести себя в положение и настроение того, чью роль я декламирую. Слова, произнесенные мною, должны быть поданы энергично и с живой выразительностью,

так, чтобы казалось, будто я в действительности испытываю страстное возбуждение. Играющий на фортепиано в этом случае пользуется всеми возможными для инструмента убавлениями и усилениями звучности. Если эти средства применяются со вкусом и уместно, если исполнитель умно и тщательно заранее изучил их применение и эффект, ими производимый, то он может быть уверен в прекрасном и полноценном воздействии своей игры.

§ 21. Искусство декламации можно было бы назвать прозаической музыкой, ибо оно во многом ей аналогично. Нужно только помнить, что музыка, в соответствии с ее своеобразными целями, располагает большей свободой, искусство же декламации ограниченнее в отношении богатства звуков и подчинено посторонним целям. Это основное положение декламатор должен постоянно иметь в виду. Начни он слишком низко или слишком часто переменять тон, говорить слишком высоко, злоупотреблять полутонами, и он впадет в пение, в противном же случае — в монотонность, которая неуместна даже в простом чтении, — два рифа, одинаково опасных. А между ними скрывается еще и третий — проповеднический тон. Избегнув первых двух рифов, легко разбиться на третьем.

§ 22. Чтобы усвоить правильную декламацию, надо запомнить следующее:

Если я уже понял смысл слов и овладел им окончательно, то я должен стараться сопровождать их надлежащим звучанием голоса и произносить их слабо или сильно, быстро или замедленно, в зависимости от смысла каждого отдельного предложения.

Сходят народы —

должно произноситься полуслышно,  
передавая мерные уходящие шаги.  
Громче и светлее.

Гаснут языки.

Крылья забвения  
Все покрывают тенью  
Великой  
Век за веком, за ро-  
дом род.

Глухо, на басовых нотах, жутко.

§ 23. Таким образом, при следующем отрывке:

...Спешившись немедля...  
Я вслед за ней...—

надо выбрать другой, более быстрый темп, чем в предыдущем, ибо этого требует уже самый смысл слов.

§ 24. Если попадаютя места, в которых одна мысль прерывается другой, так, как будто бы их разделяет тире, то в начале и в конце фразы надо слегка понизить тон, а затем снова продолжать в том тоне, который был прерван. Например, в стихах:

А это все ж тот самый детский спор,  
Который, звенья страшные умножив,  
Раздоры нынешнего дня питает,—

надо произносить так:

А это все ж тот самый детский спор,  
Который — звенья страшные умножив,  
Раздоры нынешнего дня питает.

§ 25. Если попадетя слово, по своему смыслу требующее повышенной выразительности или если оно само по себе, в силу внутренней своей природы, а не влагаемого в него смысла, должно быть произнесено с сильной артикуляцией, то надо помнить, что не следует одним рывком выскакать из спокойного повествования и изо всех сил напирать на это существенное слово, затем снова переходить к спокойному тону: здесь необходимо мудро распределять интонации и как бы подготовить слушателей, путем более выразительного подчеркивания предыдущих слов, то возвышая, то понижая голос, и, дойдя до нужного слова, произнести его в полном и законченном соединении с остальными. Например:

Возле сынов  
воссиявшей четы.

Слово «воссиявшей» уже само по себе требует более подчеркнутого ударения и, следовательно, должно быть произнесено подчеркнуто выразительным тоном.

В соответствии со сказанным было бы неправильно отрубить предыдущее слово «сынов» и затем с силой выкрикнуть слово «воссиявшей»; наоборот, уже слово «сынов» я должен произнести отчетливо артикулированно, так, чтобы суметь с постепенно нарастающей выразительностью подойти к слову «воссиявшей». Произнесенное таким образом, оно будет звучать естественно, округло, красиво, и тем самым будет достигнута конечная цель этой фразы.

§ 26. При восклицании «О», когда за ним следуют еще другие слова, надо сделать некоторую паузу, так, чтобы «О»

воспринималось как самостоятельное восклицание. Например: «О! моя мать!», «О! мои сыновья!», а не «О моя мать!», «О мои сыновья!»

§ 27. Если в главе о дикции было рекомендовано особенно отчетливо и чисто произносить собственные имена, то это же самое правило остается в силе и для декламации, но здесь сверх этого требуется еще и сильное подчеркивание их. Например:

Не там, где Церера смеется нам  
И задумчивый Пап, лужаек хранитель.

В этом стихе встречаются два значительных и, в сущности, составляющих весь его смысл собственных имени. Поэтому, если чтец легко проскользнет по ним, хотя бы он и произнес их чисто и полно, целое потеряет бесконечно много. Человек образованный, конечно, догадается, что эти имена взяты из мифологии древних, но подлинное значение может ускользнуть и от него; только благодаря ударению, которое сделает на этих словах декламатор, всем станет ясно их значение. Точно так же и у малообразованного человека, незнакомого с подлинным их значением, сильно подчеркнутое ударение взволнует фантазию, и, услышав эти имена, он представит себе нечто аналогичное тому, что они на самом деле значат.

§ 28. Декламатор волен по собственному усмотрению расставлять знаки препинания, паузы и тому подобное; но при этом он должен остерегаться нанести ущерб подлинному смыслу, а это может здесь произойти так же легко, как при пропущенном или плохо произнесенном слове.

§ 29. Из этих немногих замечаний видно, как бесконечно много труда и времени требуется для того, чтобы преуспеть в этом трудном искусстве.

§ 30. Для начинающего актера весьма выгодно декламировать возможно более низким голосом. Благодаря этому голос его приобретает больший диапазон и легко может передавать все возможные оттенки. Если же он начнет говорить на слишком высоких нотах, то в силу такой привычки утратит мужественную глубину голоса, а следовательно, и возможность передачи всего возвышенного и духовного. И на какой успех может рассчитывать актер с крикливым и писклявым голосом? Зато, вполне усвоив декламацию на низких нотах, он может быть уверенным, что сумеет прекрасно передать самые разные оттенки.

§ 31. Все правила и замечания, касающиеся декламации, должны быть приняты за основу и здесь. Характерным для ритмической речи является прежде всего то, что декламация требует еще более приподнятого патетического выражения. Каждое слово должно обладать определенным весом.

§ 32. Строение слогов, равно как и рифмованные конечные слоги не должны чрезмерно подчеркиваться, следует только внимательно относиться к их взаимной связи, подобно тому как это делается при чтении прозы.

§ 33. При декламации ямбов начало каждого стиха следует отмечать небольшой, едва заметной паузой, самый же ход декламации не должен этим нарушаться.

### ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА И ДВИЖЕНИЕ НА СЦЕНЕ

§ 34. Касательно этой стороны актерского искусства можно также преподать некоторые общие правила: и здесь существует бесконечное множество исключений, которые, однако, в свою очередь, возвращаются к этим основным правилам. В них надо вжиться так глубоко, чтобы они стали второй натурой.

§ 35. Прежде всего актер должен понимать, что ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, в своем исполнении сочетать правдивое с прекрасным.

§ 36. Каждая часть тела должна абсолютно подчиняться ему, так, чтобы любым членом он мог пользоваться свободно, сообразно цели, изящно и гармонично.

§ 37. Тело надо держать прямо, грудь выдвигать вперед; верхняя половина рук, вплоть до локтя, должна быть слегка прижата к туловищу, голова же немного наклонена в сторону того, с кем говорит актер, но только слегка, так, чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю.

§ 38. Ибо актер постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики.

§ 39. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в зале не было зрителей. Им не следует играть в профиль, так же как не следует поворачиваться спиной к публике. Если же в этом встречается надобность, то делать это нужно, соблюдая осторожность и изящество.

§ 40. Надо также запомнить, что говорить надлежит не в сторону сцены, а обращаясь к публике. Ибо актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и своими слушателями. Вместо того чтобы поворачивать голову, лучше играть глазами.

§ 41. Основным правилом, однако, является то, что из двух совместно играющих актеров говорящий все время должен слегка отступать, а тот, кто перестал говорить, слегка выдвигаться вперед. Если этим преимуществом пользоваться разумно и благодаря предварительным упражнениям действовать достаточно непринужденно, тем самым можно достигнуть наибольшего воздействия как в смысле зрительного впечатления, так и в смысле доходчивости декламации; актер, вполне овладевший этим мастерством, играя с актером равной ему опытности, всегда сумеет добиться наилучшего эффекта и значительного превосходства над тем, кто не соблюдает этого правила.

§ 42. Когда два действующих лица говорят друг с другом, то стоящий слева не должен чересчур напирать на того, кто стоит справа. С правой стороны всегда стоит наиболее почитаемая особа: женщины, старшие, знатнейшие. Даже в обыденной жизни следует держаться на некотором расстоянии от тех, к кому чувствуешь почтение, ибо противное свидетельствует о недостаточной воспитанности. Актер же должен вести себя как воспитанный человек, а следовательно, точнейшим образом соблюдать это правило. Стоящий с правой стороны должен поэтому отстаивать свое право, не позволять оттеснять себя к кулисам и, не меняя своего положения, левой рукой сделать знак тому, кто на него напирает, прося его отодвинуться.

§ 43. Красивой, задумчивой позой, скажем, для молодого человека, является та, когда я, выдвинув вперед грудь и все тело, остаюсь в так называемой четвертой танцевальной позиции, слегка наклонив голову, устремив глаза в землю и свободно опустив обе руки.

## ПОЛОЖЕНИЕ И ДВИЖЕНИЕ РУК

§ 44. Чтобы выработать свободное движение рук, актерам никогда не следует ходить с тростью.

§ 45. Им следует также совершенно отказаться от модной манеры держать руки в карманах длинных брюк,

§ 46. Совершенно недопустимо держать руки спокойно скрещенными на груди или на животе или же засовывать одну, а то и обе в проймы жилета.

§ 47. Сама же рука не должна сжиматься в кулак или, как у солдата, всей своей поверхностью плотно прилегать к бедру. Пальцы нужно держать полусогнутыми или выпрямленными, но без всякого напряжения.

§ 48. Два средних пальца никогда не должны расходиться, указательный же, большой и мизинец должны слегка изгибаться, тогда рука будет находиться в надлежащем положении и в пригодной для всех движений форме.

§ 49. Верхняя половина рук, должна всегда прилегать к туловищу и двигаться гораздо меньше, чем нижняя, в которой должна быть сосредоточена особая подвижность. Ведь если, говоря о чем-то маловажном, я лишь слегка приподымаю руку, то насколько значительнее будет эффект, когда я подниму ее всю. Если я не стану умерять свою игру в относительно безразличных местах моей речи, у меня не хватит сил для более значительных, а от этого пропадут все градации эффекта.

§ 50. Руки из действенного состояния никогда не должны возвращаться в спокойное, прежде чем я не закончу свою речь, по даже и здесь это должно делаться постепенно, с тою плавностью, с какой заканчивается монолог.

§ 51. Движение руки должно быть расчленено. Сперва нужно поднять или привести в движение кисть, затем локоть и, наконец, всю руку. Никогда не следует поднимать ее сразу, не считаясь с упомянутой последовательностью, ибо в таком случае движение окажется напряженным и некрасивым.

§ 52. Для начинающего актера очень полезно, по мере возможности, стараться прижимать локти к туловищу, чтобы таким образом подчинить себе руки и двигать ими согласно только что приведенному правилу. А потом ему следует в этом упражняться и в обыденной жизни, всегда держа руки слегка согнутыми назад, а если он находится один, то даже и связывать их на спине. При ходьбе и в другие бездейственные моменты он должен свободно опускать руки, никогда не сжимать их и постоянно двигать пальцами.

§ 53. Иллюстрирующие движения рук можно позволять себе лишь в редких случаях, но вовсе пренебрегать ими не следует.

§ 54. Если подобное движение относится к собственному телу, то надо остерегаться указывать рукой именно на ту

часть его, о которой идет речь. Например, когда в «Мессинской невесте» дон Мануэль говорит, обращаясь к хору:

Найдите плащ из яркотканого,  
Багрянцем отливающего шелка,  
Пусть над плечом скрепит его золотая  
Застежка,—

актер совершил бы грубую ошибку, при последних словах до- тронувшись рукою до своего плеча.

§ 55. «Иллюстрировать» надо так, чтобы это не выглядело нарочитым. В отдельных случаях существуют и здесь исключения, но как основное правило можно и должно принять вышеизложенное.

§ 56. К иллюстрирующему жесту рукой по направлению к груди для обозначения своего собственного «я» следует прибегать как можно реже и лишь тогда, когда этого безусловно требует смысл. Например, в таком месте «Мессинской невесты», как:

Я не принес сюда своей вражды,  
Почти забыл, что нас на бой толкало,—

начальное «я» можно иллюстрировать движением руки в направлении груди.

Для того чтобы сделать это движение красивым, пусть запомнят следующее: хотя локоть и нужно отделять от туловища, но прежде чем прижать руку к груди, не следует широким жестом заносить ее в сторону. При этом рука должна ложиться на грудь не всей своей поверхностью, а лишь прикоснуться к ней большим и четвертым пальцами. Три другие пальца не должны ложиться на нее, их следует держать изогнутыми над округлостью груди, как бы повторяя ее форму.

§ 57. Жестикулируя, надо, по мере возможности, остерегаться подносить руку к лицу или закрывать ею туловище.

§ 58. Если я должен подать руку, а по ситуации не требуется, чтобы это была непременно правая рука, то с одинаковым успехом можно подать и левую, ибо на сцене нет ни правого, ни левого, нужно только постоянно стараться не искажать воспроизводимый образ противоречащим ему положением. Если же я вынужден подать правую руку, а стою так, что подать ее могу только поперек своего тела, то я предпочту немного податься назад и подам ее так, чтобы фигура моя оставалась en face.

§ 59. Актер должен учитывать, на какой стороне сцены он стоит, и соответственно координировать свои движения.



§ 60. Стоящий на правой стороне должен жестикулировать левой рукой, стоящий на левой стороне — правой, для того чтобы как можно меньше закрывать грудь.

§ 61. Об этом правиле следует помнить и в моменты, изображающие страсть и волнение, когда жестикулируешь обеими руками.

§ 62. С этой же целью, а также для того, чтобы грудь была обращена к зрителю, актеру, стоящему на правой стороне, следует выдвигать левую ногу, а стоящему на левой — правую,

## ЖЕСТЫ

§ 63. Чтобы достичь надлежащего применения жестов и одновременно правильного суждения о них, надо запомнить следующие правила.

Нужно стать перед зеркалом и произносить то, что предстоит декламировать, но только тихо, а еще лучше вовсе не произносить, а просто мысленно представлять себе слова. Этим можно достигнуть того, что ты не увлечешься декламацией, заметишь любой жест, не выражающий слова, мысленно или тихо тобою произносимого, а это поможет тебе выбрать жест прекрасный и правильный и сообщить всей пантомиме аналогичный словесному смыслу отпечаток искусства.

§ 64. При этом нужно, однако, заметить, что актеру необходимо заранее усвоить характер и положение лица, им изображаемого, и переработать этот материал в своей фантазии. Ибо без подобной подготовки он будет не в состоянии правильно декламировать и действовать.

§ 65. Начинающему актеру для приобретения правильной жестикуляции и придания своим рукам большей подвижности и гибкости очень полезно попытаться изобразить перед кем-нибудь свою роль только пантомимически, не читая ее; ибо тогда он будет вынужден подбирать наиболее подходящие жесты.

## ПРАВИЛА, КОТОРЫЕ НАДО СОБЛЮДАТЬ НА РЕПЕТИЦИЯХ

§ 66. Чтобы выработать легкие и приятные движения ног, никогда не следует репетировать в сапогах.

§ 67. Актер, в особенности молодой, которому приходит-

ся играть любовников и другие требующие большой гибкости роли, должен иметь в театре туфли для репетиций, и вскоре он сумеет убедиться в хороших результатах соблюдения этого правила.

§ 68. На репетициях не следует позволять себе ничего такого, что не должно иметь места во время спектакля.

§ 69. Женщинам не следует держать в руках сумочек.

§ 70. Ни один актер не должен репетировать в плаще, руки его должны быть так же свободны, как на спектакле, ибо плащ не только помешает ему делать надлежащие движения, но приучит его к неправильным, которые он затем невольно станет повторять и во время спектакля.

§ 71. На репетиции актер не должен делать движений, не обусловленных ролью.

§ 72. Тот, кто, репетируя трагическую роль, будет держать руку за пазухой, подвергает себя опасности и во время спектакля искать отверстия в панцире.

#### ДУРНЫЕ ПРИВЫЧКИ, КОТОРЫХ СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ

§ 73. К числу очень грубых ошибок, которых следует всячески избегать, принадлежит следующее: если сидящий актер, для того чтобы продвинуть свой стул вперед, хватается, просунув руку между ляжками, затем слегка приподымается и таким образом двигает его. При этом он грешит не только против изящества, но еще больше против благопристойности.

§ 74. На сцене актер не должен вытаскивать носового платка, а тем более сморкаться или плевать. Ужасно, если среди художественного произведения нам напоминают об этих естественных потребностях. Следует иметь при себе маленький платочек, теперь как раз вошедший в моду, для того чтобы в случае крайней нужды воспользоваться им.

#### КАК АКТЕР ДОЛЖЕН ДЕРЖАТЬ СЕБЯ В ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ

§ 75. Актер и в обыденной жизни должен помнить, что он будет публично выступать в художественном зрелище.

§ 76. Поэтому он должен остерегаться привычных движений, поз, положений рук и тела; ибо если дух его во вре-

мя игры сосредоточится на избегании этих привычек, то, разумеется, в значительной мере погибнет для главного.

§ 77. Для того чтобы во время спектакля актер мог думать только о своей роли и заниматься только принятым им обликом, ему необходимо быть свободным от каких бы то ни было привычек.

§ 78. В то же время для актера важно при всех своих действиях даже в обыденной жизни держаться и вести себя так, чтобы это служило для него постоянным упражнением. Такие упражнения принесут огромнейшую пользу для развития всех элементов, составляющих актерское искусство.

§ 79. Актер, избравший патетическую область, будет действовать своему совершенствованию, стараясь все, что ему приходится говорить, произносить правильно как в смысле тона, так и дикции, сохраняя при этом во всех своих движениях известную возвышенность манер. Правда, здесь не надо допускать преувеличений, ибо тогда он станет посмешищем для окружающих; в противном же случае они всегда будут видеть в нем только развивающего свое искусство художника. Это нисколько не нанесет урона его чести, напротив, они охотно будут мириться с его своеобразным поведением, если это даст им возможность на сцене восхищаться им как великим художником.

§ 80. Так как на сцене хочешь видеть все представленным не только правдиво, но и прекрасно, ибо глаз зрителя стремится получить удовольствие также и от группировок и поз, то актер должен заботиться о том, чтобы принимать их и в обыденной жизни. Он всегда должен воображать, будто находится перед зрительной залой.

§ 81. Затверживая свою роль, он должен постоянно обращаться к этой зале. Даже сидя за столом, один или со своими товарищами, он должен стараться формировать образ, брать и ставить все с известной грацией, так, как будто это происходит на сцене, всем своим движениям сообщая известную живописность.

## ПОЗЫ И ГРУППИРОВКА НА СЦЕНЕ

§ 82. Сцена и зрительная зала, актеры и зрители создают целое только в совокупности.

§ 83. Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами.

§ 84. Поэтому-то никогда не следует играть слишком близко к кулисам.

§ 85. Также не следует выдвигаться на просценнум. Это самое невыгодное положение для актера, ибо фигура выступает из того пространства, внутри которого она вместе с декорациями и партнерами составляет единое целое.

§ 86. Тот, кто в одиночестве стоит на сцене, должен учитывать, что он призван заполнять собой сцену, тем более что все внимание зрителей устремляется на него одного.

§ 87. Подобно тому как авгуры своим жезлом делили небо на разные пространства,— и актер должен мысленно делить сцену на несколько участков, которые на бумаге можно попробовать изобразить в виде ромбических плоскостей. Пол сцены превратится тогда в некое подобие шахматной доски, актер сможет заранее решить, на какую клетку ему ступить, и, нанеся эти клетки на бумагу, получить таким образом уверенность, что даже в страстные моменты не будет беспорядочно метаться по сцене, но к значительному присоединит прекрасное.

§ 88. Актер, выходящий из задней кулисы для произнесения монолога, поступит правильно, двигаясь по диагонали к противоположной стороне просцениума, ибо в движении по диагонали много прелести.

§ 89. Тот, кто выходит из-за последней кулисы и идет к стоящему уже на сцене актеру, должен идти не параллельно кулисам, а по направлению к суфлеру.

§ 90. Все эти технически-грамматические предписания следует усвоить сообразно их смыслу и постоянно упражняться в них, стараясь, чтобы они вошли в привычку. Напряженность должна исчезнуть, а правила превратиться в скрытую линию живого действия.

§ 91. При этом, само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры благородные и достойные. Но есть характеры, противоположные этим задачам, например характер крестьянина или чудака. Лучше всего изображать их, искусно и вполне сознательно воспроизводя противоположное благопристойному, однако не забывая и здесь, что это — только подражание, а не плоская действительность.



## «ЧУДЕСНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

*Старинные немецкие песни, собранные Ахимом фон Арнимом и  
Клеменсом Брейтано*

Критике, по нашему мнению, вовсе не следовало бы на первых порах заниматься этим собранием: издатели составили и обработали его с такой любовью, прилежанием, вкусом и чуткостью, что соотечественникам остается только поблагодарить их — с участием, благожелательностью и сочувствием — за эти любвеобильные старания. Книжечка эта по праву должна находиться в каждом доме, где обитают живые люди, — на окне или под зеркалом, словом в тех местах, куда обычно кладут псалтырь и поваренные книги, так, чтобы ее можно было раскрыть в любую минуту хорошего или дурного настроения, всегда находя в ней что-нибудь созвучное или волнующее, хотя бы для этого и понадобилось перелистать страницу, другую.

Но больше всего этой книге подходит лежать на рояле любителя или мастера музыки, для того чтобы содержащиеся в ней песни могли с полным правом снова слиться с издавна принятыми, хорошо знакомыми мотивами или же петься на другие подходящие мелодии, а если богу будет угодно, вызывать к жизни и новые замечательные напевы.

И если впоследствии эти песни с их оригинальным ладом и строем, переходя от уха к уху, из уст в уста, ожившие и обретшие новую прелесть, стали бы постепенно возвращаться к народу, из недр которого они до известной степени вышли, то мы могли бы сказать, что эта книжечка исполнила свое назначение, и теперь, как труд написанный и напечатанный, спокойно может снова исчезнуть, перейдя в плоть и кровь нации.

Но так как в новейшие времена, особенно в Германии, по-видимому, ничто не может существовать и оказывать влияние без того, чтобы о нем не писали и опять не писали, не судили и не рязили, то пусть же здесь и об этом собрании будет высказано несколько мыслей, которые если не увеличат и не расширят доставляемого им наслаждения, то, по крайней мере, не станут и умалять его.

Если есть за что воздавать честь и хвалу этому собранию, так это за то, что все его части в высшей степени разнообразны и характерны. В нем содержится больше двухсот стихотворений, возникших за три последних столетия, и все они настолько друг от друга разнятся по смыслу, по тону, по замыслу, по способу изложения, что не сыщешь здесь и двух песен, похожих одна на другую. Мы возьмем на себя благодарный труд охарактеризовать их все подряд, так, как они представились нам с первого взгляда.

«Чудесный рог» (стр. 13). Много чудесного, детского, добродушного.

«Дочка султана» (15). По-христиански мягко, очаровательно.

«Телль и его дитя» (18). Справедливо и честно.

«Бабушка-змееедка» (19). Глубоко, загадочно, драматически превосходно обработано.

«Видение Исайи» (20). Варварски-величаво.

«Заклинание огня» (21). Вполне по-разбойничьи, без всякой фальши.

«Бедный толстяк» (22). Капризно, весело, задорно.

«Смерть и девушка» (24). Подобно пляске смерти, как бы резцом по дереву, достойно всяческой похвалы.

«Ночные музыканты» (29). Чудаковато, безудержно, восхитительно.

«Упрямая невеста» (30). Юмористично, несколько причудливо.

И т. д.<sup>1</sup>

Этой слишком беглой характеристикой — но как возможно сделать ее другой? — мы не думаем предвосхищать чьего-либо мнения, меньше же всего мнения тех, кто сам умеет испытывать лирический восторг и с учащенно забившимся сердцем постигает стихотворения несравненно глубже, чем это возможно при лаконической характеристике, определяю-

<sup>1</sup> Далее следует несколько страниц столь же кратких характеристик, дающих оценку всем стихотворениям данного сборника, которые нами опущены.— *Прим. ред.*

щей большую или меньшую значительность произведения. А теперь да будет нам дозволено сказать еще несколько слов о достоинствах целого.

Подобные стихотворения мы с давних пор привыкли называть народными песнями, хотя они, в сущности, никогда не слагались народом или для народа, а лишь имеют в себе нечто почвенное и мощное, легко усваиваемое и культивируемое наиболее здоровой и сильной частью нации, способной к их восприятию. Эти стихотворения являются самой подлинной поэзией, какая только может существовать даже для нас, хотя мы и стоим на более высокой ступени развития. В них таится непреодолимое очарование, подобное тому, какое имеет для стариков образ юности и юношеские воспоминания. Здесь искусство в конфликте с природой, и кажется, что именно эта борьба, это становление, взаимодействие и этот порыв сообща устремились на поиски известной цели и уже обрели ее. Подлинно поэтический гений, в чем бы он ни проявлялся, закончен в себе; пусть на его пути возникают препятствия в виде несовершенства языка, слабой внешней техники и тому подобного, — он владеет высшей, *внутренней* формой, а ей в конце концов подчиняется все; даже в темной и мутной стихии он творит часто не менее совершенно, чем впоследствии в ясной. Живое поэтическое восприятие ограниченного состояния возвышает частное до, правда, имеющего известные пределы, но все же не ограниченного общего, так что нам кажется, будто здесь, на маленьком пространстве, воссоздан целый мир. Требования глубокого созерцания обуславливают лаконизм; то, что в прозе казалось бы безоговорочной чепухой, представляется подлинно поэтическому восприятию необходимостью и достоинством, и даже нелепость, коль скоро она взывает со всей серьезностью к нашим сокровенным силам, не может не побудить их к деятельности, полной неизъяснимых наслаждений.

Прибегнув к вышеприведенной характеристике отдельных вещей, мы счастливо ускользнули от их классификации, которая, быть может, удастся нам лучше в будущем, когда окажутся собранными воедино многие из этих подлинных и значительных, глубокопочвенных песен. Не скроем, однако, своего предпочтения к тем из них, в которых лирический, драматический и эпический элементы настолько переплетаются, что с первого взгляда эти песни кажутся загадкой, которая только позднее более или менее разрешается, чаще всего в эпиграмматической форме.

Известное: «Чьей кровию меч ты свой обагрил, Эдвард, Эдвард?» — является, особенно в оригинале, лучшим из всего, что мы знаем в этом жанре.

Нам остается только пожелать, чтобы издатели, ободренные успехом, вскоре составили еще один том из обширных запасов своего собрания и уже имеющегося печатного материала. При этом мы, разумеется, посоветуем им всячески остерегаться пустыньских напевов миннезингеров, плоскости и пошлости мейстерзингеров, а также всякого поповства и педантизма.

Если издателям удастся осуществить и вторую часть этого собрания, надо будет попросить их отыскать такого рода песни и у других наций (их больше всего у англичан, меньше у французов, у испанцев они носят несколько иной характер, у итальянцев же почти совсем не встречаются), чтобы затем опубликовать их в оригинале, а также в уже имеющихся или же ими самими сделанных переводах.

Если мы усомнились в самом начале в компетентности критики, даже в высшем смысле этого слова, судить об этой работе, то здесь мы тем более считаем неуместным детально исследовать, насколько все, что нам преподносится в этой книге, является подлинным или же только более или менее удачно реставрированным.

Издатели прониклись духом старины в той мере, в какой это доступно человеку более позднего времени; и мы должны с благодарностью принять даже то, что нам кажется реставрированным несколько странно или составленным из разнородных частей и даже искусственно притянутым. Кто не знает, что претерпевает песня, переходя из уст в уста в народе — и притом не только среди простолюдинов? Почему же тот, кто ей дает последнюю редакцию, должен быть лишен права ее обрабатывать? Ведь у нас не сохранилось от прежних времен ни одной поэтической или священной книги, кроме некоторых случайных записей писцов и переписчиков.

Но если мы и в этом смысле относимся к лежащему перед нами отпечатанному томику с величайшей благодарностью и терпимостью, то мы тем настоятельнее хотим внушить издателям сознание необходимости содержать свой поэтический архив в чистоте и в строжайшем порядке. Бесплодно печатать решительно все, но издатели окажут значительную услугу нации, способствуя составлению летописи нашей поэзии и поэтической культуры, сделанной столь основательно, непредвзято и талантливо.





## ЭПОХА ФОРСИРОВАННЫХ ТАЛАНТОВ

Порождена философской. Высокие теоретические воззрения сделались яснее и распространеннее. Необходимость определенного содержания, как бы мы его ни называли: идеей или понятием, — была признана всеми; поэтому рассудок мог вмешиваться в изобретательность и, если он умело развивал тему, считать, что и действительно занимается поэзией.

Первый теоретический толчок к этому дали «Эстетические письма» Шиллера, помещенные в «Орах», и его трактат «О наивной и сентиментальной поэзии», в критическом же, а стало быть, и в практическом плане — его рецензия о Бюргере во «Всеобщей литературной газете».

Братья Шлегели теоретизировали и критиковали в том же духе. Их учение и замыслы вышли из кантовской философии.

Таково изображение этой эпохи, поскольку речь идет о ее содержании.

Внешняя, завершающая форма выполнения была значительно облегчена благодаря усовершенствованной ритмике. Фосс, хотя его труды были вознаграждены лишь неблагодарностью, скорее соглашался разрушить эффект, который производили в силу внутренней обаятельности его вещи, чем отказаться от своих убеждений. Как бы то ни было, каждый со вниманием отнесся к его учению и примеру. Итак, эта новая эпоха большую выгоду для себя нашла в усовершенствованной ритмике,

Помимо этого, все с великой тщательностью и добросовестностью подражали итальянским и испанским стихотворным размерам, применяя в немецком языке форму октавы, терцины и сонета.

Так были даны начало и конец поэтическому искусству, определенное содержание — разуму, а техника — вкусу; и вот тут-то и возник тот удивительный феномен, когда каждый считал возможным заполнить это промежуточное пространство и, следовательно, быть поэтом.

Философы обратили в свою пользу это заблуждение: отводя искусству столь высокое место, что даже философия оказалась поставленной ниже его, они тем более не желали лично поступаться этим привилегированным положением и утверждали, что каждый, и уж во всяком случае философ, должен уметь быть поэтом, если только пожелает.

Эти максимы зажигали толпу, и стихотворцы появлялись в избытке.

Даже Шиллер, обладавший подлинно поэтической натурой, дух которого сильно склонялся к рефлексии и который многое, что должно бессознательно и свободно возникать у поэта, покорял мощью своих размышлений, — увлек за собой множество молодых людей, которые, в сущности, могли у него научиться только его языку.

Эту огромную пропасть между избранным объектом и завершающим техническим воплощением пытались заполнить множеством различных способов.

1. Путем религиозных убеждений:

- а) христианских —  
    пиетических и католических;
- б) языческих —  
    понятием рока;
- в) романтических —  
    применяющихся в пункте а).

2. Предметами искусства и убеждениями:

- а) языческими;
- б) христианскими.

Последние возобладали; поэзия и пластическое искусство взаимно портят друг друга.



## ШЕКСПИР, И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА!

О Шекспире сказано так много, что трудно к этому что-нибудь добавить. Но таково уж свойство духа: держать дух в беспрестанном напряжении. На этот раз я хочу рассмотреть Шекспира не только односторонне, а сначала как поэта вообще, затем в сравнении с другими поэтами, древними и новейшими, и, наконец, как собственно театрального поэта. Я попытаюсь пояснить, как влияло на нас подражание его манере и какое влияние эта манера вообще способна оказывать. Мое согласие с уже сказанным о нем раньше я дам понять разве тем, что повторю иные старые суждения, несогласие же выражу коротко и позитивно, не вдаваясь в лишние споры и словопрения. Здесь, следовательно, речь будет идти о первом из этих пунктов.

### ШЕКСПИР КАК ПОЭТ ВООБЩЕ

Наивысшее, чего может достичь человек, — это осознание своих собственных убеждений и мыслей, познание самого себя, которое ведет к истинному познанию духа и мыслей других.

Имеются люди с прирожденной склонностью ко всему этому, которые к тому же посредством опыта культивируют такую склонность для практических целей. Отсюда возникает способность извлекать из мира и житейских дел известную пользу — в высшем смысле этого слова. С подобной склон-

ностью рождается и порт, но он культивирует ее не для непосредственных земных целей, а для высшей, духовной и всеобщей цели. Если мы считаем Шекспира одним из величайших поэтов, мы тем самым признаем, что мало кто познал мир так, как он его познал, мало кто из высказавших свое внутреннее видение сумел в большей степени возвысить читателя до осознания мира. Мир становится для нас совершенно прозрачным, мы внезапно оказываемся поверенными добродетели и порока, величия, мелочности, благородства, низости — и все это благодаря простейшим средствам. Каковы же эти средства? Поначалу может показаться, что Шекспир работает для наших глаз. Но это не так. Произведения Шекспира не для телесных очей. Я попытаюсь пояснить свою мысль.

Пусть зрение считается яснейшим посредствующим чувством. Но внутреннее чувство все же яснее, и наиболее быстро и верно до него доходит слово, ибо только оно по-настоящему плодоносно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздействовать. Шекспир же, безусловно, зывает к нашему *внутреннему чувству*, а оно оживляет мир образов в нашем воображении. Так возникает *совершенное воздействие*, в котором мы не умеем отдать себе отчета, ибо здесь-то и кроется начало иллюзии, будто бы все происходит у нас на глазах. Но если точнее разобраться в произведениях Шекспира, то окажется, что в них одушевленное слово преобладает над чувственным действием.

В его пьесах происходит то, что легко себе вообразить, более того, что легче вообразить, чем увидеть. Дух отца в «Гамлете», макбетовские ведьмы, многие жестокие видения приобретают силу лишь благодаря нашей фантазии, а разнообразные мелкие промежуточные сцены только на нее и рассчитаны. Все это в чтении легко и естественно проходит мимо нас, тогда как на сцене кажется тягостным, ненужным, даже отталкивающим.

Шекспир воздействует живым словом, а оно лучше всего передается в чтении; слушатель не отвлекается удачным или неудачным изображением. Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира. Так лучше всего следить за суровыми нитями, из которых он тклет события. Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же

можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставлять нас в неизвестности или в сомнении. В сговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Все, что веет в воздухе, когда свершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, здесь выходит на свет свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни, сами не ведая, каким образом.

Шекспир приобщается к мировому духу: как и тот, он проникает мир; от обоих ничего не скрыто. Но если удел мирового духа — хранить тайну *до*, а иногда и *после* свершения, то назначение поэта — разбалтывать ее до срока или в крайнем случае делать нас ее поверенными *во время* деяния. Порочный властелин, человек благомыслящий и ограниченный, увлеченный страстями или холодный наблюдатель, — все они как на ладони преподносят нам свое сердце, часто даже вопреки правдоподобию; каждый словоохотлив и красноречив. Довольно! Тайна должна быть раскрыта, хотя бы камням пришлось возвестить о ней. Даже неодушевленное здесь поспешает на помощь, даже второстепенное соучаствует: стихии, земные, морские и небесные явления, гром и молния, дикие звери поднимают свой голос, порой, казалось бы, аллегорически, но всегда как прямые соучастники.

К тому же и цивилизованному миру приходится здесь поступаться своими сокровищами; искусства и науки, ремесла и промыслы — все приносит свои дары. Шекспировские пьесы — огромная, оживленная ярмарка, и этим богатством он обязан своему отечеству.

Повсюду у него мы видим Англию, омытую морями, затянутую облаками и туманом, несущую свою деятельность во все концы света. Поэт живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно породило и во что подчас вырождалось. И, быть может, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи. Никто не относился к материальному костюму с большим пренебрежением, чем он; но ему была отлично знакома внутренняя одежда человека, а перед нею все равны. Говорят, он превосходно изображал римлян, я этого не пахожу: все они чистокровные англичане, но, конечно, они люди, люди до мозга костей,

а таким под стать и римская тога. Если перенестись на эту точку зрения, то его анахронизмы покажутся достойными всяческих похвал; ибо, пожалуй, как раз погрешности против внешнего костюма и делают его произведения столь жизненными.

Так ограничимся же этими немногими словами, которыми отнюдь не исчерпываются заслуги Шекспира. Его друзья и почитатели сумеют добавить к сему еще многое. Мы же позволим себе здесь еще одно замечание: трудно найти поэта, в каждом отдельном произведении которого заложена своя, через все проходящая идея, как мы это видим в вещах Шекспира.

Так через всего «Кориолана» проходит идея гнева на то, что народные массы не признают преимущества лучших. Так в «Цезаре» все сводится к мысли, что и лучшие люди не хотят допустить, чтобы верховная власть находилась в руках одного человека, ибо ошибочно полагают, что могут действовать сообща. Так «Антоний и Клеопатра» тысячью языков говорят о том, что наслаждение и дело несовместны. И в этом смысле, при дальнейших исследованиях Шекспира, нам пришлось бы все чаще ему удивляться.

### ШЕКСПИР В СРАВНЕНИИ С ПОЭТАМИ ДРЕВНИМИ И НОВЕЙШИМИ

То, что прежде всего неизменно владеет великим духом Шекспира, это реальный мир; ибо если пророчества и безумие, сны, предчувствия, чудесные знамения, феи и гномы, призраки, чудовища, волшебники и составляют магический элемент, в нужную минуту появляющийся в его пьесах, то эти призрачные образы все же в них отнюдь не главенствуют. Нет, великой основой его произведений является правда и сама жизнь; потому-то все им написанное и кажется таким подлинным и сильным. Ведь уже признано, что он принадлежит не столько к поэтам нового мира, которых мы зовем романтиками, сколько к поэтам наивным, ибо его достоинство в том и заключается, что он исходит из современных ему представлений, с романтической же тоской соприкасается чуть заметно, одним только краем своего существа. Тем не менее при ближайшем рассмотрении он все же поэт нового времени, отделенный громадной пропастью от древних, и притом не в силу внешней формы, о которой здесь нет и ре-

чи, а по всему сокровенному, глубочайшему смыслу своих творений.

Прежде всего я хочу заметить, что отнюдь не намерен пользоваться приводимой ниже терминологией как чем-то исчерпывающим и окончательным; скорее тут налицо попытка, не добавляя к уже известным антитезам новой, тем не менее указать, что она неотъемлемо содержится в них.

Антитезы же эти следующие:

античное — новейшее,  
наивное — сентиментальное,  
языческое — христианское,  
героическое — романтическое,  
реальное — идеальное,  
необходимость — свобода,  
долг — воля.

Величайшие и в то же время обыкновенные муки, которые испытывает человек, проистекают из свойственного каждому разлада между долгом и волей, и далее — между долгом и свершением, волей и свершением; этот разлад часто приводит человека в замешательство на его жизненном пути.

Ничтожное замешательство, вызываемое пустым заблуждением, которое может быть разрешено неожиданно и безболезненно, дает повод к смехотворным ситуациям. И, напротив, высшая степень замешательства, неразрешенного или неразрешимого, создает трагические моменты.

В древних произведениях преобладает конфликт между долгом и выполнением такового, в новейших — между волей и осуществлением. Попробуем временно поставить это разительное отличие в ряд с другими антитезами и посмотрим, что из этого выйдет. В обе упомянутые нами эпохи преобладает, как я сказал выше, то одна, то другая сторона. Но так как долг и воля не могут быть радикально отделены друг от друга в человеке, то мы находим оба эти элемента и в том и в другом случае, даже если один преобладает, а другой занимает лишь второстепенное место.

Долг возложен на человека; этот орешек нелегко разгрызть: волю же человек сам возложил на себя, и она — его царство небесное. Постоянное выполнение долга обременительно, невозможность его выполнить ужасна, воля радостна, твердая, свободная воля дарует утешение даже при невозможности ее осуществления.

Попробуем взглянуть на карточную игру как на своего рода поэтическое творчество. И она состоит из обоих этих

элементов. Форма игры в соединении со случаем заступает здесь место долга как раз в том смысле, в каком древние понимали рок; воля в соединении со способностями игрока ему противодействует. Поэтому игру в вист я назвал бы античной. Форма этой игры ограничивает случайность и даже волю. Имея дело с определенными партнерами и противниками, а также с картами, которые мне попались, я должен управлять целым рядом случайностей, не имея возможности их избежать. В ломбере и тому подобных играх происходит как раз противоположное. Здесь для воли и отваги открыто немало дверей, я могу ренонсировать, по-разному пользоваться доставшимися мне картами, могу наполовину или совсем снести ненужные, могу извлечь наибольшую выгоду из самых скверных карт. Поэтому такого рода игры сходствуют с образом мыслей и поэзией новейшего времени.

Древняя трагедия построена на неизбежном долженствовании, которое только ускоряется и обостряется противодействующей ему волей. Здесь — средоточие всех ужасов оракула; и в этой сфере непревзойденно царит «Эдип». Несколько мягче выражено долженствование как обязанность в «Антигоне» — и сколь различные формы оно здесь принимает! Но всякое долженствование деспотично: исходит ли оно от разума — в качестве закона нравственного или гражданского или от природы — в качестве законов становления, роста и увядания, жизни и смерти. Все это заставляет нас содрогаться, и мы забываем о том, что оно направлено на благо целого. Воля же, напротив, свободна и спешествует отдельным личностям. Поэтому воля льстива, и она не могла не овладеть людьми, как только они об этом догадались. Она — божество новейшего времени; преданные ему, мы страшимся всего, что ему противостоит. И здесь причина того, что наше искусство и наш образ мыслей навеки останутся далекими от античного. Долженствование делает трагедию великой и мощной, воля — слабой и мелкой.

Этот последний путь привел к возникновению так называемой драмы, в которой гигантское долженствование растворяется в воле. Но так как это идет на помощь нашей слабости, то мы чувствуем известную растроганность, когда, после мучительного ожидания, под конец получаем жалкое утешение.

Когда после всех этих предварительных высказываний я вновь обращаюсь к Шекспиру, у меня невольно зарождается желание, чтобы читатель сам занялся сравнениями и сопостав-



лениями. Шекспир в этом смысле выступает как совершенно особое явление, мощно связующее старое и новое. В его вещах долг и воля всегда и во что бы то ни стало стремятся к равновесию; они яро схватываются, но всегда так, что воля остается внакладе.

Никто, пожалуй, великолепнее его не изобразил первое великое воссоединение долга и воли в характере отдельного человека. Каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, долженствует, она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рассматриваемая как личность человека, изъявляет волю, не ограничена, взывает ко всеобщему. Здесь уже возникает внутренний конфликт, и его-то и ставит на первое место Шекспир.

Но вот к нему присоединяется внешний, который часто обостряется еще тем, что несостоятельная воля возвышается обстоятельствами до неизбежного долженствования. Эту максиму я уже раньше доказывал на примере Гамлета, но она встречается у Шекспира повторно. Так, Гамлет, по вине духа отца, Макбет — по вине ведьм, Гекаты и верховной ведьмы — своей жены, Брут по вине друзей попадают в переплет событий, которые сильнее их; даже в «Кориолане» можно найти нечто подобное. Впрочем, хватит об этом: воля, превосходящая силы индивидуума, — порождение нового времени. Но благодаря тому, что эта воля возникает у Шекспира не изнутри, а порождается внешними обстоятельствами, она сходствует с долженствованием и приближается к античному. Ибо все герои древней поэзии хотят только возможного, и таким образом устанавливается прекрасное равновесие между волей, долгом и свершением. Однако их долг выявляется слишком резко и лишен для нас притягательной силы, хотя мы и восхищаемся им. Необходимость, исключаящая — частично или окончательно — свободу воли, несовместима с нашими убеждениями; и к этому приблизился Шекспир на своем пути, ибо, делая необходимость нравственной, он тем самым воссоединяет — нам на радость и изумление — мир древний и новый.

Если возможно что-нибудь перенять от Шекспира, то нам следовало бы изучать в его школе именно этот пункт. Вместо того чтобы превозносить выше меры нашу романтику, которую, впрочем, нельзя ни хулить, ни отрицать, вместо того чтобы односторонне придерживаться ее, тем самым искажая и уродуя ее сильную, здоровую и мощную сторону, нам следовало бы попытаться примирить это кажущееся не-

примиримым противоречие. Тем более что великий и единственный мастер, которого мы так высоко ценим и так часто восхваляем, сами не зная почему, уже совершил это чудо. Правда, у него было то преимущество, что он пришел в самый момент жатвы, что он имел возможность действовать в ожившей, протестантской стране, где на время смолкло ханжеское безумие и где человек, подобный Шекспиру, подлинно верующий. в благость природы, мог свободно развить свою чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-либо определенной религией.

Предыдущее было написано летом 1813 года. Не будем заниматься ни обсуждением, ни критикой, а только напомним о том, что было сказано выше: настоящая статья является как бы попыткой показать, как отдельные поэты, каждый на свой лад, стремились согласовать и разрешить это огромное, принимающее столь различные образы противоречие. Много говорить об этом было бы тем более излишне, что за истекшее время этот вопрос привлекал к себе всеобщее внимание и теперь существует целый ряд превосходных его толкований. Прежде всего я здесь имею в виду весьма ценное исследование Блюмнера «Об идее рока в трагедиях Эсхила» и прекрасную рецензию на этот труд в приложениях к «Йенской литературной газете». Посему я немедленно перейду к третьему пункту, непосредственно относящемуся к немецкому театру и к тому решению, которое принял Шиллер, желая предначертать его грядущие пути,

### ШЕКСПИР КАК ДРАМАТУРГ

Когда друзья и любители искусства хотят радостно насладиться каким-нибудь произведением, они принимают его целиком и проникаются тем единством, которое сообщил ему его создатель. Но тот, кто хочет теоретически обсуждать подобные творения и высказываться о них, а следовательно, учить и поучать, тому вменяется в обязанность подвергать их расчлениению. Нам кажется, что мы выполнили эту обязанность, рассмотрев Шекспира сначала как поэта вообще, а затем сравнив его с древними и новейшими поэтами. Теперь мы думаем завершить нашу задачу, рассмотрев его еще и как драматурга.

Имя и заслуги Шекспира принадлежат истории поэтического искусства, и было бы несправедливо по отношению ко

всем драматургам старого и нового времени видеть всю его заслугу только в деятельности на поприще театра.

Общепризнанный талант может использовать свои способности и в достаточной мере проблематично. Не все, что делает превосходный мастер, сделано превосходно. Так, Шекспир, неотъемлемо принадлежащий истории поэзии, в истории театра участвует только случайно. Если на первом поприще ему можно, безусловно, воздать все почести, то на втором нужно принять во внимание те условия, к которым он применялся, и отнюдь не расценивать их в качестве добродетелей или образцов для подражания.

Мы различаем родственные виды поэзии, которые, однако, часто сливаются при живой обработке материала: эпос, диалог, драма, театральная пьеса друг от друга отличны. Эпос должен изустно передаваться толпе кем-нибудь одним; диалог — это разговор в замкнутом кругу лиц, который разве только доходит до слуха толпы; драма — разговор, связанный с действием даже тогда, когда она разыгрывается лишь перед воображением; театральная пьеса объединяет все эти три вида, поскольку они обращаются к зрению и воспринимаются при наличии определенных условий, места действия, действующих лиц.

Произведения Шекспира в этом смысле принадлежат к наиболее драматичным; своей манерой выворачивать наружу внутреннюю жизнь он как никто захватывает читателя; требования сцены кажутся ему не стоящими внимания, он приспособливает их к себе, и вместе с ним (разумеется, в духовном смысле) приспособливает их к себе и читатель. Вместе с ним мы перескакиваем из одной местности в другую; наше воображение восполняет все промежуточные действия, которые он выпускает, и мы даже благодарны ему за то, что он возбуждает столь благородными средствами наши духовные силы. Тем, что он преподносит нам все в театральной форме, он облегчает работу воображения, ибо мы лучше знакомы с «подмостками, изображающими мир», чем с самим миром. Даже о самом необычайном из того, что мы читаем или слышим, мы думаем, что оно все же когда-нибудь сможет там, на подмостках, развернуться перед нашими глазами; отсюда — часто, правда, почти всегда неудачные — переработки излюбленных романов в пьесы.

Но, по существу, театрально лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное. Что Шекспир

достиг и этой вершины, явствует из такой сцены, как та, в которой сын и наследник забирает у смертельно больного, задремавшего короля лежащую рядом с ним корону, надевает ее и величаво удаляется. Но это только отдельные моменты, отдельные рассыпанные драгоценности, перемежающиеся множеством нетеатральных положений. Весь образ действия Шекспира противоречит самой сущности сцены. Его великий талант — талант *эпитоматора*. А так как поэт всегда является *эпитоматором природы*, то нам и здесь приходится признать великую заслугу Шекспира; мы только отрицаем, и это к его чести, что сцена была достойным прищипом для его гения. В то же время узость сцены призывает его к известному самоограничению. При этом он не выбирает, подобно другим поэтам, особых сюжетов для каждой отдельной работы, а ставит в центр пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю Вселенную.

Вокруг одной идеи стягивает он старую и новую историю и с радостью пользуется любой хроникой, часто придерживаясь ее почти дословно. Не так добросовестно поступает он с новеллами, о чем свидетельствует «Гамлет». «Ромео и Юлия» ближе к первоисточнику; но в ней он почти совершенно разрушает трагическое содержание новеллы, вводя две комические фигуры, Меркуцио и кормилицу, которых, по всей вероятности, играли два излюбленных актера, причем мужчиной исполнялась, по-видимому, и роль кормилицы. Ближе всмотревшись в скупое построение пьесы, мы видим, что эти два образа и все, что с ними соприкасается, выступают в качестве фигур шутовской интермедии, которая нам теперь при нашей любви к последовательности и единству показалась бы невыносимой.

Но всего более удивительным кажется Шекспир, когда он редактирует и перекраивает уже существующие пьесы. Мы можем себе это уяснить на примере «Короля Джона» и «Лира», ибо старейшие варианты обеих пьес еще сохранились. Однако и в этих случаях он опять-таки больше *поэт вообще*, чем *поэт театральный*.

Но да будет нам дозволено подойти теперь к разрешению этой загадки. Несовершенство английских театральных подмостков обрисовали нам многие весьма сведущие люди. Там нет и следа тех требований натуральности, с которыми мы постепенно срослись благодаря нашей усовершенствованной театральной технике, а также искусству перспективы и костюма и с которой нам трудно порвать, чтобы, вернувшись

к детской поре первых начинаний, вновь очутиться перед подмостками, на которых мало что можно увидеть, где все только «означает», где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покой короля и не удивляется, что трубач всегда трубит на одном и том же месте. Кто в настоящее время согласится на что-либо подобное? При таких условиях пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, только рассказанными несколькими лицами, которые для того, чтобы произвести большее впечатление, характерно замаскировывались и по мере надобности двигались взад и вперед, приходили и удалялись, всецело представляя воображению зрителя переносить на пустую сцену то рай, то королевский замок.

И разве великая заслуга Шредера, как постановщика Шекспира, не заключается как раз в том, что он сделался эпитоматором эпитоматора? Шредер придерживался только наиболее впечатляющего, попросту отбрасывая все остальное, притом иногда и существеннейшее, если ему казалось, что оно разобьет впечатление перед лицом его нации и его времени. Мы можем только согласиться с теми, которые говорят, что, опустив первую сцену «Короля Лира», Шредер тем самым зачеркнул весь характер пьесы, и все же прав он и здесь, ибо король Лир ведет себя в этой сцене до того нелепо, что уже невозможно в дальнейшем всецело осудить его дочерей. Старик вызывает сожаление, но не сочувствие, а Шредер хочет возбудить именно сочувствие к нему и вместе с тем отвращение к его, правда, недостойным, но все же не безусловно виновным дочерям.

В старой пьесе, которую редактировал Шекспир, эта сцена в дальнейшем ходе действия вызывает ряд очаровательных впечатлений. Лир спасается бегством во Францию, переодетые дочь и зять, следуя романтической прихоти, предпринимают нечто вроде увеселительной поездки к морю и там встречают старика, который не узнает их. Здесь становится сладостным все то, что великий трагический гений Шекспира сделал для нас столь горьким. Сравнить эти две вещи не перестанет доставлять удовольствие вдумчивому любителю искусства.

Но вот уже много лет, как в Германию прокралось предвзвешенное мнение, что Шекспира следует ставить на немецкой сцене слово в слово, хотя бы от этого задыхались и актеры и зрители. Поводом здесь послужил превосходный и тонкий перевод Шекспира; и все же эти опыты везде по-

терпели неудачу. Неоднократные и добросовестнейшие усилия Веймарского театра являются лучшим доказательством моей мысли. Кто хочет увидеть на сцене пьесу Шекспира, должен вновь обратиться к переделкам Шредера. Но как ни бессмысленны разговоры о том, что при постановке шекспировских пьес нельзя опускать ни одной буквы, нам вновь и вновь приходится их слышать. И если поборники этого мнения одержат верх, то через несколько лет Шекспир окажется вытесненным с немецкой сцены, что, впрочем, не будет большой бедой, так как каждый читающий его про себя или в обществе тем сильнее почувствует чистое наслаждение.

Делая, со своей стороны, попытку поставить Шекспира в духе, изложенном нами выше, мы приспособили для Веймарского театра «Ромео и Юлию». Принципы, по которым это было сделано, мы разъясним в ближайшее время, и тогда, быть может, станет ясным, почему и эта редакция, осуществление которой не представляет никаких трудностей и рассчитано только на точность исполнения в соответствии с требованиями искусства, все же не привилась на немецкой сцене. Другой опыт в том же роде уже находится накануне завершения, и здесь, быть может, подготавливается нечто ценное для будущего, ибо не всегда же повторные усилия расчитаны на сегодняшний день.



ИЗВЕЩЕНИЕ ГЕТЕ О ПЕЧАТАНИИ  
«ЗАПАДНО-ВОСТОЧНОГО ДИВАНА»  
В «МОРГЕНБЛАТТ» 1816 г.

*«Западно-восточный диван, или Собрание немецких  
стихотворений, проникнутых духом Востока».*

Первое стихотворение, озаглавленное «Гиджра», сразу же вводит нас в смысл и намерения целого. Вот первая строфа:

Север, Запад, Юг в развале,  
Пали троны, царства пали.  
На Восток отираясь дальный  
Воздух пить патриархальный,  
В край вина, любви и песни,—  
К новой жизни там воскресни.

Поэт смотрит на себя как на путешественника. Он уже прибыл на Восток. Его радуют тамошние обычаи, достопримечательности, религиозные убеждения и взгляды на жизнь, он даже не станет опровергать подозрение, что и сам он мусульманин. Во все это вплетаются его собственные поэтические впечатления; стихотворения такого рода и составляют первую книгу, названную им «Моганни-наме», Книгой Певца. За нею следует «Гафиз-наме», Книга Гафиза; в ней дана характеристика, оценка и выражено почитание этого необыкновенного человека. Здесь немец говорит о том, что он чувствует по отношению к персу,— это страстная приверженность и сознание, что даже приблизиться к нему невозможно, ибо он недосягаем.

Книга Любви повествует о жаркой страсти к чему-то скрытому и неведомому. Многие ее стихотворения не от-

рицают чувственного начала, но в согласии с восточным обыкновением могут быть истолкованы и в смысле чисто духовном.

Книга Дружбы содержит в себе радостные слова любви и нежной склонности. С золотыми цветами на полях, она, при случае, по персидскому обычаю, будет преподнесена тем, кого любит и чтит поэт, на что, впрочем, намекают и стихи, в ней помещенные. Книга Размышлений посвящена практической морали и житейской мудрости, в выражениях, принятых на Востоке. В Книге Недовольства содержатся стихи, манера и тон которых отнюдь не чужды Востоку. Ибо восточные поэты в пышных славословиях воспевающие своих благодетелей и покровителей, утрачивают всякое чувство меры, убедившись, что ими пренебрегли или недостаточно их вознаградили. Далее, они вечно пребывают в раздорах с монахами, лицемерами и т. п., а также без устали воюют с миром — выражение, под коим они разумеют путаный ход вещей на земле, от бога почти независимый. Так же, собственно, поступает и немецкий поэт, яростно отрицая все то, что неприятно его затрагивает. Некоторые из этих стихотворений смогут увидеть свет лишь годы спустя. «Тимур-наме», Книга Тимура, как в зеркале показывает грандиозные мировые события, в которых мы, на утеху или на горе себе, видим отражение собственных судеб. Больше радости читателю, вероятно, доставит Книга Изречений. Она состоит из маленьких стихотворений — поводом для большинства из них послужила восточная премудрость. Книга Притчей содержит наглядные изображения, применительные к человеческим судьбам. Книга Зулейки со стихами, исполненными страсти, разнится от Книги Любви тем, что в ней названа возлюбленная и ей придан вполне определенный облик, более того — она сама выступает как поэтесса и, сияя юностью, как бы состязается в жгучей страсти со стариком-поэтом, вовсе не отрицающим свою старость. Место действия этой дуодрамы носит характер вполне персидский. Здесь тоже временами прорывается духовное начало и покров земной любви как бы накинута на отношения более высокие. «Сакинаме», Книга Чашника. Поэт, перебросившись несколькими словами с мужиковатым кравчим, выбирает себе в чашники красивого мальчика, и тот обслуживает его так мило, что от этого наслаждение вином еще возрастает. Мальчик становится его учеником, доверенным, которому поэт старается привить высокие воззрения. Взаимная благородная симпа-



тия проходит через всю книгу. Книга Парса. Здесь, с возможной полнотой, воссоздана религия огнепоклонников, и это тем необходимее, что без ясного понимания сей ранней эпохи все позднейшие преобразования Востока так и останутся темными и непонятными. В Книге Рая говорится о своеобразности магометанского рая, равно как и о высоких чертах благочестивого мышления, предрекающих уже описанные блаженства будущей жизни. Есть в ней и легенда о семерых сонливцах, впитавшая в себя восточные предания, есть и другие легенды, в свой черед повествующие о счастливом обмене земных радостей на небесные. Заканчивается книга прощанием автора со своим народом — Диван завершен.

Мы сочли необходимым предпослать это уведомление, так как «Дамский календарь» за 1817 год представит немецкой публике ряд стихотворений из нашего собрания,



## НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Иные юные поклонники искусств, прочитавши первую статью второй тетради и обнаружив, что в ней не самым лучшим образом говорится о древнем христианском искусстве, не могли удержаться от вопроса: какого направления мысли придерживались веймарские поклонники искусств в 1797 году, когда вышел в свет «Монах», осуждали ли они тогда новое направление в немецком искусстве? На этот вопрос нельзя ответить иначе как утвердительно.

Прямодушные молодые умы восприняли это откровение отнюдь не равнодушно, сочли делом чести вмешаться и осудить тот факт, что рачительных художников, особенно тех, с кем они были более тесно связаны, не предостерегли вовремя от подкрадывавшегося зла. На это можно многое возразить. Бесполезно, если не опасно, тут отрицать, удерживать, противодействовать, ибо, когда юные, горячие умы следуют за всеобщим направлением времени и начинают небезуспешно творить согласно своей натуре, их очень трудно, а порой и невозможно убедить в том, что на этом пути их, как и многих других, ожидают опасности и потери. Поэтому мы молча присматривались к этому направлению, — к тому, как оно мало-помалу развивалось. Но мы не вполне бездействовали; мы пытались наглядно подтвердить нашу точку зрения. Неопровержимое свидетельство тому — семилетняя продолжительность веймарских художественных выставок, на которых мы считали своим долгом показывать лишь то, что было нам известно из греческой поэзии или, по

крайней мере, ей близко, и это, возможно, на несколько лет замедлило развитие нового болезненного направления, хоть под конец в пору стало опасаться, как бы и нас не затянуло его течение. И так как все эти проблемы занимали умы, на повестку дня встал вопрос о немецком языке — стали задумываться над тем, все ли тут обстоит благополучно, хотя прямо о том высказаться ни у кого не стало ни охоты, ни полномочий. Продолжившаяся дискуссия вызвала известное брожение умов, и, для того чтобы через двадцать лет, пусть и на том свете, избежать упреков, мы решились высказаться о немецком языке, о том хорошем и плохом, что он ныне претерпевает. К счастью, нам в руки попала статья, которую мы рекомендуем всем нашим читателям, дабы чужими устами было высказано то, что думаем мы сами.

«О становлении немецкого языка со вниманием к новейшим исследованиям» — так называется статья в третьем выпуске восьмого тома «Немезиды». Мы премного обязаны автору, освободившему нас от обязанности высказать собственные мысли на этот предмет. Он предостерегает (и мы сами поступили бы точно так же) от непоправимого вреда, который можно нанести нации, исходя даже из самых лучших и добрых намерений, если повести ее по ложному пути, а именно таково нынешнее положение с нашим языком. Так как мы готовы подписаться под всеми его высказываниями, то мы и воздерживаемся от дальнейших объяснений, заметим только, что он истинный немец, честный и порядочный, каким только и хочется видеть молодого человека. Это покажет и докажет короткое о нем сообщение.

Карл Рукштуль родился в кантоне Люцерн в семье знатных родителей и первые уроки получил на своей родине. Юношей он поступил в Гейдельбергский университет и, в убеждении, что источник подлинных знаний можно найти только у древних, посвятил себя главным образом филологическим изысканиям.

Пожелав принести пользу отечеству на поприще воспитательском, он, чтобы подготовиться к тому, на некоторое время заступил должность преподавателя древних языков в кантональной школе в Арау.

Но когда весной 1815 года спокойствие нашей части света было вновь нарушено, он последовал благородному порыву и принял личное участие в борьбе на правой стороне добровольцем, отправившись на службу в прусскую армию; с которой и дошел победоносно до Парижа. Но и с оружием в

руках он не забывал о своей науке и, будучи ли в Париже, воротившись ли в Германию, он повсюду встречался с учеными. Ныне он живет в Берлине, стремясь еще больше совершенствовать свое образование. Здесь-то он и написал рекомендуемую нами статью.

Желаем ему, чтобы он и впредь продолжал передавать свои взгляды публике. Он создает много хорошего, тем более что не выступает противником достойнейших мужей, творящих в этой области, но, по его же собственным словам, идет с ними рядом, делая им порой дружеские замечания.

Так как эту статью должны прочесть и одобрить многие немцы, мы желали бы, чтобы в скором времени воследовал отдельный ее оттиск, от которого мы ждем многого.

Свободный взгляд на мир, который немцы постепенно утрачивают, весьма бы упрочился, когда бы молодой ученый задался целью оценить по достоинству подвиг поистине поэтический, который в течение трех столетий вершат немецкие поэты, создавая поэзию на латинском языке. Тогда ясно стало бы, что немец остается верен себе, даже говоря на чужом языке; достаточно вспомнить об Иоганнесе Секундусе и о Бальде.

Этот почетный труд мог бы взять на себя господин Пасов — переводчик Секундуса. Одновременно он бы мог привлечь внимание и на то, как другие культурные народы той эпохи, когда латинский язык был языком мировым, писали на нем и общались между собой способом, который ныне уходит в прошлое.

К несчастью, мы забываем, что и на родном языке часто пишут так, словно он — иностранный. Это, однако же, тоже можно понять: когда на протяжении целой эпохи много пишут на каком-то языке и выдающиеся таланты его средствами преподносят нам целый мир живых чувств и судеб, тогда содержание эпохи, да и сам язык полностью себя исчерпывают и любая посредственность может легко воспользоваться наличествующими средствами и превращает их в ходячие фразы.

Всю историю литературы, как и мировую историю, нередко пронизывают на первый взгляд незначительные усилия, которые, однако, благодаря их настойчивости и постоянству оказывают на литературу значительное воздействие. Поэтому очень ко времени явилась бы коротенькая статья, которая бы нам наглядно показала, как в течение сорока лет умные и музыкально одаренные люди снабжали француз-

ские и итальянские оперы немецкими текстами, и в том их значительная, хоть и незаметная заслуга. Наш лирический театр достиг невероятных высот, мы видели на наших сценах превосходнейшие образцы французской лирической драмы, не прошли мимо нас и итальянские оперы, а немецкие оперы, созданные немецкими мастерами, услаждают ум и в течение долгих лет волнуют сердца. Благодаря этому вкус и понимание проникли в среду публики, а лирическая поэзия с каждым годом приобретала то неопределимое преимущество, что становилась все более напевной, притом не утрачивая глубины. Со всех сторон звучали религиозные, патристические, застольные и любовные песни, а у нашей серьезной музыки была тысяча возможностей для применения ее неисчерпаемых средств. Но кто бы мог подумать, что первый толчок ко всему этому дал ныне совершенно позабытый театральным директором Маршан, перенеся к нам из Франции лукавую молочницу и неповоротливых охотников, а затем красавицу с добродушным чудовищем, оживив наш театр приятной музыкой Гретри и оказав ему неопределимое благодеяние; ибо с тех пор началась непрерывная история развития немецкой оперы. Возможно, кто-нибудь из сотрудников «Музыкальной газеты», который помнит те времена как их живой свидетель, будет в силах дать нам сжатый их обзор, из которого бы явствовало, что нет для немца ничего более нелепого, как вообразить, будто он пользуется лишь своими собственными запасами, и забывать о том, как много он за последние пятьдесят лет задолжал чужим народам, перед коими и до сих пор он в неоплатном долгу.

Но лучше бы теперь об этом помолчать. Придет время, и немец спросит, каким это путем удалось его предкам довести язык до столь высокой степени самобытности, которой сейчас он может гордиться.

Мы охотно соглашаемся с тем, что любой немец может добиваться самой высокой образованности, пользуясь лишь средствами своего родного языка и без всякой чужеземной помощи. Этим мы обязаны многосторонним усилиям прошлого столетия, принесшим пользу всему нашему народу, но особенно среднему сословию в лучшем смысле этого слова.

К этому сословию относятся жители маленьких городов, красиво расположенных и зажиточных, которых Германия насчитывает столь много, разные служащие и торговцы, фабриканты, а особенно жены их и дочери, деревенские священники, поскольку они — воспитатели. Все эти лица, живу-

щие хотя и в скромных, но все же вполне удовлетворительных условиях, способствующих развитию нравственности,— все они в жизненных заботах и заботах воспитания обходятся средствами родного языка.

Однако ни для кого, кто мало-мальски знает свет, не остается в тайне, что жизнь в сферах высших требует более совершенного владения языком.

Очищать и вместе обогащать родной язык — дело выдающихся умов. Очищение без обогащения — занятие для бездарных.

Ведь ничего нет удобней, как, забыв о содержании, следить за способом выражения. Мыслящий человек лепит словесный материал, не заботясь о том, из каких он состоит элементов, бездарному же легко говорить чисто, поскольку ему сказать нечего. Как же ему почувствовать, какой жалкий суррогат он употребляет вместо слова значительного — ведь это слово никогда не было для него живым, ибо он над ним не задумывался. Существует много способов очищения и обогащения, которые должны сочетаться, чтобы язык развивался, как живой организм. Поэзия и страстная речь — единственные источники живой жизни языка, и если силой своего стремления они и увлекают за собой мусор, то в конце концов он осядет и поверх него потечет чистая волна,



## ОБ ИНДИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Мы были бы в высшей степени неблагодарными, если бы не отдали должного творениям индийской поэзии, и именно тем из них, которые потому уже удивления достойны, что, поднявшись в своей счастливейшей естественности над конфликтом самой запутанной философии, с одной стороны, и самой чудовищной религии, с другой, берут из обеих лишь то, что способствует внутренней углубленности и совершенству формы.

Прежде всего здесь необходимо назвать *«Сакунталу»*, перед которой мы вот уже многие годы все испытываем чувство восхищения. Женственная чистота, невинная покорность, непостоянство мужа, материнская самоуглубленность, отец и мать, которых вновь соединила любовь к сыну; самые естественные состояния человеческой жизни, здесь, однако, поэтически вознесенные в сферу чуда, которое парит между небом и землей, как напоенные влагой облака; и в то же время обычная драма природы, где все роли исполняют боги и дети богов.

То же самое можно сказать и о *«Гита-говинде»*; также и тут самые важные события во внешнем мире могут быть представлены, только если в действе участвуют боги и полубоги. Нас, людей западного мира, почтенный переводчик ознакомил лишь с первой половиной поэмы, в которой изображена беспредельная ревность некоей полубогини, брошенной своим любовником или же полагающей себя бро-

шенной. Обстоятельность этой живописи чувств трогает нас до мельчайшей детали; каковы же будут наши переживания при чтении второй части поэмы, где изображается возвращение бога к своей возлюбленной, ее безмерная радость и безграничное наслаждение любящих, и все это, надо думать, с такой силой, чтобы вознаграждена была недавняя боль разлуки с любимым.

Несравненный Джонс знал своих западных островитян достаточно хорошо, чтобы и в этом случае, как во всех остальных, держаться в рамках европейской благопристойности; и все же он решился на такие намеки, что один из его немецких переводчиков почел необходимым их опустить.

Далее, мы не можем обойти молчанием ставшую недавно известной поэму *«Мегадута»*. И она тоже, как обе предыдущие, берет за главное свое содержание человеческие отношения. Один придворный, изгнанный из Северной Индии в Южную, видя, как огромная вереница облаков, набухших влагой и вечно меняющих свой облик, неудержимо тянется с южных вершин полуострова к северным хребтам, обещая пору дождей, поручает одному из этих грандиозных воздушных явлений передать привет своей супруге, оставшейся на севере, и утешить ее тем, что срок его изгнания подходит к концу, по дороге же навестить города и земли, где живут его друзья, и благословить их, благодаря чему мы получаем представление о пространстве, отделяющем изгнанника от его возлюбленной, и одновременно подробную картину богатейшего ландшафта.

Все эти творения поэзии дошли до нас благодаря переводам, которые в большей или меньшей степени отличаются от оригинала, и таким образом мы имеем о нем лишь самое общее представление, вместо того чтобы познать его в четко очерченном неповторимом своеобразии. Разница здесь, надо сказать, очень велика, что можно ясно увидеть по переводу некоторых стихов прямо с санскрита, которым я обязан господину профессору Розегартену.

Мы не можем возвратиться с этого далекого Востока, не упомянув ставшую не так давно известной китайскую драму. В ней трогательнейшим образом изображены истинные чувства старейшего человека, который уходит из жизни, не оставив на земле мужского потомства; и тем выразительнее они проступают в сцене прекраснейшей церемонии, установленной национальным обычаем, чтобы оказать покидающему этот мир последние почести; ибо ста-



рец, не решаясь лишиться церемонии, вынужден поручить ее исполнение равнодушным и нерадивым родственникам.

Это очень своеобразный семейный портрет, смысл которого не в отдельных частностях, а в обобщении. Он немало напоминает нам одиноких холостяков Иффланда с той лишь разницей, что немец исходит из состояния духа своего героя и невежества его домашнего и бюргерского окружения, а у китайца, кроме этих же самых мотивов, играют роль еще религиозные и полицейские церемонии, которые были бы благом для счастливого отца семейства, но нашему почтенному старцу доставляют бесконечно мучительные минуты, обрекая его на безграничное отчаяние, пока, наконец, благодаря неожиданному, хотя и подготовлявшемуся втайне повороту событий, все не заканчивается радостью.



## «MANFRED»

*A dramatic poem by Lord Byron. 1817*<sup>1</sup>

Удивительное, живо меня тронувшее явление — трагедия Байрона «Манфред». Этот своеобразный талантливый поэт воспринял моего «Фауста» и, в состоянии ипохондрии, извлек из него особенную пищу. Он использовал мотивы моей трагедии, отвечающие его целям, своеобразно преобразив каждый из них; и именно поэтому я не могу достаточно надивиться его таланту. Переработка эта отличается такой цельностью, что можно было бы прочесть ряд в высшей степени интересных лекций о связи ее с прообразом, о ее сходстве с ним и отличительных особенностях, но при этом я не стану отрицать, что мы в конце концов начинаем тяготиться мрачным пылом бесконечно глубокого разочарования. Однако наша досада всюду сочетается с восхищением и уважением.

Итак, мы находим в этой трагедии подлинную квинтэссенцию страстей и мыслей этого удивительнейшего, рожденного себе на муку таланта. Жизнь и творчество лорда Байрона почти не допускают справедливой и беспристрастной оценки. Он достаточно часто говорил о том, что его терзает; не раз изображал свои муки, и все же вряд ли кто-нибудь отнесется сочувственно к его бесконечной скорби, с которой он, постоянно в ней копясь, так долго носится.

В сущности — это две женщины, призраки которых его постоянно преследуют. Они играют большую роль и в данном сочинении: одна — под именем Астарты, другая же, бесплотная, пребывающая вне времени, — только голос.

<sup>1</sup> «Манфред». Драматическая поэма лорда Байрона. 1817 (англ.).

Об ужасном приключении, которое он пережил с первой, рассказывают следующее: будучи смелым, в высшей степени привлекательным молодым человеком, Байрон пользовался благосклонным вниманием одной флорентинской дамы; это стало известным супругу и побудило его убить свою жену. Но в ту же ночь нашли на улице труп убийцы. Хотя подозрения тогда не пали решительно ни на кого, лорд Байрон все же оставил Флоренцию и вот влачит за собою всю свою жизнь эти страшные призраки.

Это сказочное происшествие приобретает полную правдоподобность благодаря бесчисленным намекам, которые мы находим в его стихотворениях. Так, например, с величайшей жестокостью раскрывая свои душевные муки, он применяет к себе историю одного спартанского царя, которая сводится примерно к следующему: лакедемонский полководец Павзаний был увенчан славой за одержанную им крупную победу при Платее, но уже вскоре лишился любви греков из-за надменного упрямства, грубости и жестокости своего поведения, а затем утратил и доверие своих соотечественников за тайные сношения с врагом. Но этого мало, он взваливает на себя еще и тяжкую, кровавую вину, которая его преследует вплоть до позорной смерти. Командуя в Черном море союзным греческим флотом, он воспламеняется бешеной страстью к прекрасной византийской девушке. После долгой борьбы ему наконец удается насильственно отнять ее у родителей; она должна прийти к нему ночью. Девушка стыдливо просит слуг погасить свет; они повинуются, и она, ощупью пробираясь в темноте, опрокидывает светильник. Павзаний просыпается. Коварный и подозрительный, он думает, что к нему забрался убийца, хватается за меч и убивает возлюбленную.

Ужасное воспоминание об этой сцене не покидает его никогда, призрак убитой преследует его повсюду, и тщетно он обращается за помощью к богам и жрецам — заклинателям духов.

Каким истерзанным сердцем должен обладать поэт, который отыскивает такое сказание в глубинах веков, усваивает его и им отягчает свой собственный трагический образ. Воспроизведенный ниже монолог, проникнутый разочарованием и негодованием, становится понятным лишь после сделанных нами разъяснений; мы рекомендуем его для замечательных упражнений всем любителям декламационного искусства. Это монолог Гамлета, значительно усиленный. Надо

обладать немалым искусством, чтобы подчеркнуть все заключающееся в нем и в то же время сохранить ясность и последовательность связного целого. Впрочем, нетрудно будет заметить и то, что для выражения этой внутренней силы поэта требуется известная пылкость, даже эксцентричность исполнения.

Манфред  
(один)

Игрушка Времени и Страха мы:  
Приходят дни, уходят; мы живем,  
Кляня здесь жизнь и умереть боясь.  
Среди всех дней, когда влачим ярмо.—  
Под игом роковым больное сердце  
То в скорби падает, то бьется в муке.  
Иль в радости, где агония — цель,—  
Среди всех дней, и прошлых и грядущих  
(Нет в жизни настоящих), мало есть —  
И меньше меры малой — дней, когда  
Душа не жаждет смерти... и дрожит  
Пред ней, как пред водой студеной,— пусть  
Та дрожь — на миг. Мне по моей науке  
Осталось вызвать мертвых, их спросить.

В чем то, чем мы боимся быть,— ответ  
Суровейший: Могила,— так ничтожен.  
А если не ответят... Но ответ  
Волшебнице Ендора дал Пророк  
Умерший: и Спартанскому царю  
В ответ дух бдящий Византийской девы  
Судьбу предрек... он ту убил, не зная,  
Кого любил, и умер непощенный,  
Хотя взывал он к Фриксию-Зевесу,  
И даже Психагогов аркадийских  
В Фигалии заставил умолять  
Тень грозную, чтобы смягчила гнев  
Иль месть определила... Был ответ  
Невнятен, но пророчество сбылось.

О, не живи я, та, кого люблю,  
Теперь жила бы; не люби я, та,  
Кого люблю, была б теперь прекрасна,  
Была бы счастлива... дарила счастье...  
Что с нею... за мои грехи страдает...  
Иль то, о чем не смею мыслить... иль —  
Ничто.— Час близок, явится на зов...  
Но здесь, сейчас страшусь дерзавья...  
Я не боялся духов созерцать,  
Ни злых, ни добрых... а теперь дрожу,  
И странный холод — в сердце. Но свершу  
И то, что ужасает,— поборов  
Страх человеческий.— Скоро ночь наступит,



## «DON JUAN»<sup>1</sup> БАЙРОНА

Герой мне нужен. Странная нужда.  
Коль, что ни год, то новый из тумана,  
Пока, насытив гласность без стыда,  
Не низлагается, как самозванный.  
С такими мне не знаться никогда.  
Я им предпочитаю Дон Жуана.  
Мы все его видали в пантомиме,  
Где он до срока гибнет в адском дыме.

Вернон, Гау, Ульф, Гок, Камберленд-мясник,  
Принц Фернанд, Гренби, Бергойн, Кеппель, мода  
Была на всех, о всех был поднят крик,  
И всем, как ныне Вельсли, пели оды.  
Но каждый пожран модой, чуть возник.  
Все «девять поросят» ее приплода.  
«Курьер» французский может к их семье  
Причислить Бонапарта с Дюмурье.

Барнав, Бриссо, Петьон и Кондорсе,  
Клод, Мирабо, Дантон с Маратом были  
Французами, но нам известны все.  
Да мало ли забытых есть фамилий?  
Жубер, Гош, Ланн, Моро, Марсо, Дессэ,  
Таких имен военных изобилье.  
Любой отмечен временем своим,  
Но все ж для рифм моих неприменим.

Наш бог войны был Нельсон по сю пору,  
И был бы им, когда б не новый дух.

---

<sup>1</sup> «Дон Жуан» (англ.).

Про Трафальгар умолкли разговоры,  
Луч этой славы вместе с ним потух.  
Теперь в фаворе армия, и скоро  
О морях замрет в народе слух.  
Принц отдал пальму первенства пехоте,  
И Денкан, Нельсон, Джервис не в почете

И до Агамемнона были люди,  
И после отличался человек.  
Но кто певцом не избран был в орудье,  
Забыв, как неизвестный имярек.  
Я никому не набиваюсь в судьи,  
Но вглядываясь в настоящий век,  
Как я сказал и повторять устану,  
Достойным нахожу лишь Дон Жуана.

Если мы до этого не решились привести цитату из вполне, как думается, поддающегося переводу «Графа Карманьола», а вот сейчас делаем дерзкую попытку перевести непере译имого «Дон Жуана», то в этом легко можно усмотреть известную непоследовательность; поэтому-то мы и считаем своим долгом указать на имеющуюся здесь разницу. Господин Мандзони у нас еще очень мало известен, а потому надо сперва ознакомиться с его достоинствами во всей их полноте, что возможно сделать, лишь обратившись к оригиналу; и только после этого будет вполне уместно появление перевода его произведений, сделанного одним из наших молодых друзей. Талант лорда Байрона нам достаточно известен; и наш перевод не принесет ему ни вреда, ни пользы: ведь оригинал находится в руках всех образованных людей.

Нам же подобная попытка, хотя бы это предприятие было само по себе безнадежным, все же принесет некоторую пользу. Если неправильное отражение в зеркале и не передаст черты оригинала, то тем более привлечет к себе внимание само зеркало и его более или менее существенные недостатки.

«Дон Жуан» — бесконечно гениальное произведение, насыщенное человеконенавистничеством, доходящим до грубой жестокости, и человеколюбием, коренящимся в глубинах преданной нежности. Мы знаем и глубоко ценим его автора и не хотим видеть его иным, чем он есть, а потому с благодарностью воспринимаем все то, что он преподносит нам с неслыханной свободой, даже дерзостью.

Причудливому, дикому, беспощадному содержанию соответствует и техника стиха; поэт так же мало церемонится

с языком, как с людьми; и при более близком рассмотрении мы убеждаемся, что английская поэзия теперь обладает уже вполне выработавшимся сатирическим языком, которым совсем еще не владеют немцы.

Немецкий комизм приходится искать главным образом в содержании и лишь в значительно меньшей степени — в форме. Удивляются разносторонности Лихтенберга; в его распоряжении был целый мир знаний и житейских наблюдений, которые он тасовал, как колоду карт, чтобы потом с лукавой миной разыгрывать любую масть. Даже у Блюмауэра, стих и рифмы которого легко вмещают комическое содержание, нас, в сущности, смешит только резкий контраст между старым и новым, благородным и пошлым, высоким и низменным. Вглядываясь внимательнее, мы замечаем, что немцы, желая быть забавными, отходят на несколько веков назад и лишь с помощью старинных виршей удачно достигают должной наивности и прелести.

При переводе «Дон Жуана» мы могли бы научиться у англичанина весьма многому. Только одного его комического приема мы не сумеем передать: это те его остроты, где нередко вся соль заключается в причудливом, двусмысленном произношении слов, имеющих совершенно различное начертание. Пусть знатоки английского языка судят о том, насколько и здесь поэт переступил границы дозволенного.

Помещенный выше перевод был сделан случайно, и мы здесь печатаем его отнюдь не в назидание, а только как призыв к соревнованию. Пусть на этом попробуют свои силы все наши талантливые поэты и переводчики, перелагая хотя бы отдельные отрывки. Тут надо будет позволить себе ассонансы, неточные рифмы и бог весть что еще; для передачи этого богатого содержанием и яркими доводами поэтического дерзновения надо будет выработать особый лаконизм. Более подробно об этом можно будет говорить, только осуществив что-нибудь.

Нас могут упрекнуть в том, что, призывая к переводу такого сочинения в Германии, мы берем на себя тяжелую ответственность, знакомя прямодушную, спокойную, благоденствующую нацию с величайшей безнравственностью, когда-либо воплощавшейся в поэтической форме. На это мы ответим только то, что вовсе не настаиваем, чтобы эти опыты наших переводчиков попадали в печать; они прежде всего должны служить упражнением для талантливых и остроум-

ных людей, которые смогут потом самым скромным образом использовать на благо своих соотечественников достигнутое ими таким путем совершенство. Но, строго говоря, едва ли надо опасаться, что напечатание этой вещи принесет значительный нравственный вред; уж очень странно должны себя повести наши поэты и писатели, чтобы нанести больший урон нравственности, чем это делают современные газеты.





## БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ К «ГОДАМ СТРАНСТВИЙ» ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

Так как и для меня настало время откровенных признаний, то пусть здесь будет высказано нижеследующее.

В более поздние годы я отдавал свои сочинения в печать охотнее, чем в средние, ибо в то время нацию вводили в заблуждение люди, с которыми я не желал вступать в препирательства. Они становились на уровне толпы, дабы господствовать над нею; они поощряли все пошрое, присущее и им самим, и нападали на все высокое, как на безумную дерзость. Тогда то и дело слышались предостережения относительно тиранических замыслов, будто бы лелеемых в определенных литературных кругах, но это не мешало им самим, под личиной либерализма, проявлять свою исключительную тиранию. Пройдет еще немного времени, и эта эпоха будет свободно изображена благородными знатоками.

Но вот теперь я могу с радостной благодарностью указать на неоднократно проявлявшееся благожелательное отношение к «Годам странствий». Я здесь имею в виду три отзыва. Глубокомыслящий и чувствующий человек, Варнгаген фон Энзе, уже давно внимательно следящий за ходом моей жизни и уже в течение многих лет сообщающий мне немало поучительного относительно меня самого, изложил в «Собеседнике», в форме переписки, ряд разнообразных суждений об этой вещи; эпистолярная форма выбрана в данном случае очень удачно, так как ею можно лучше всего выразить отношение различных людей к какому-либо сочи-

нению и весьма разнообразно и привлекательно изложить свои собственные переживания.

Весьма дружелюбно отнесся ко мне неизвестный рецензент из «Литературной беседы», относительно статьи и суждений которого хочется заметить, что доброжелательный человек, способный видеть достаточно ясно и определенно, охотно признавая все, сделанное другими, не довольствуется этим и прибавляет к фактически достигнутому еще нечто от своего собственного душевного богатства и тем самым сообщает понятому им произведению еще более высокое значение и более мощную силу воздействия.

Профессор Кайслер из Бреславля в программной статье сопоставляет «Педагогику Платона и Гете» серьезно и основательно, как это и причествует настоящему педагогу. Он не вполне доволен моими воззрениями, и я никоим образом не ставлю ему это в вину, — на его глубокомысленной брошюре мною был тут же начертан следующий эпиграф:

Il y a une fibre adorative dans le coeur humain<sup>1</sup>.

Подобным признанием мне хотелось выразить свое полное согласие со столь достойным человеком.

Этим дорогим друзьям я могу сказать в настоящий момент только следующее: меня глубоко тронуло столь ясное и чистое разрешение — перед лицом всей нации — моей жизненной проблемы, в которой я сам так много заблуждался; к тому же я услышал от них немало поучительного, разъяснившего мне иные сомнения, и почувствовал облегчение от многих забот, до этого беспокоивших меня. Подобный случай является редкостным в литературе любого народа, и я сочту моим долгом в свое время, вновь возвратившись к их ценным рассуждениям, еще раз выразить свое удивление по поводу пронизательности, обнаруженной этими серьезными людьми и друзьями. Они так внимательно отнеслись к моей личности, что сумели лучше, чем я сам, разобраться в особенностях моего дарования, и в то же время проявили столько любви и доброжелательства к моей индивидуальности, что, признав за мною мое право на известную ограниченность, не потребовали от меня чего-либо несовместимого с нею.

Я чувствую непреодолимое желание закончить все это стихотворением, которым я всегда дорожил со времени его

---

<sup>1</sup> В человеческом сердце есть жилка обожания (*франц.*).

неожиданного, полуночного, возникновения; теперь же, когда мой верный товарищ в делах и помыслах, Цельтер, положил его на музыку, оно сделалось одним из любимейших моих произведений.

В полночный час, кой-как неся свой жребий,  
Я, мальчик малый, шел через погост  
Домой, к отцу, священнику, а в небе  
Так много искрилось красивых звезд  
В полночный час.

Когда, поздней, изведав даль скитаний,  
Я к милой шел, не в силах не идти,  
Под распрей звезд и северных сияний,  
Я пил блаженство — каждый шаг пути  
В полночный час.

И, наконец, так четко и так ясно  
Врезалась в сумрак полная луна,  
И мысль была легко, свободно, властно  
С прошедшим и грядущим сплетена  
В полночный час.



## «НЕМЕЦКИЙ ЖИЛЬ БЛАЗ»

Мы получили рукопись, содержащую дневник человека, с детских лет гонимого по свету. Назвать ее так, как это сделано здесь, можно лишь в случае, если сразу же пояснить, что французский «Жиль Блаз» — произведение искусства, немецкий — рассказ о повседневных событиях человеческой жизни. В этом смысле их разделяет бездонная пропасть; однако по своему содержанию они вполне допускают сравнение, — ведь и герой немецкой книги от природы добр, снисходителен, как и подобает человеку подчиненному, с детства приученному к покорности. Тот, кто нуждается в людях, зависит от них, судит их не более строго, чем они того желают. Отсюда и широта нашего героя; он приемлет все вплоть до интриг, до сводничества. Но, упорно сохраняя верность бюргерским правовым представлениям, стремясь следовать строгим нравственным правилам и велению долга, он постоянно действует себе во вред.

Поскольку все это происходит в полном соответствии с обстоятельствами и естественным ходом вещей, притом совершенно свободно от изощренной иронии, скрытой насмешки над читателем, нас подкупает доброжелательный, спокойный тон этого рассказа о событиях, значительных для человеческой жизни, хотя, по существу, и не столь важных. Впрочем, биография героя интересна и по своим внешним обстоятельствам, — ведь этот гонимый по свету, мятущийся человек становится свидетелем ряда событий мирового значения,

Само собой разумеется, и это вполне естественно, что автор хотел бы видеть свое произведение в печати. Он вправе придавать известное значение своим трудам; к тому же ему, как и любому другому автору, весьма желателен заслуженный гонорар.

Однако, готовя эту книгу к печати, надо полностью отказаться от какого бы то ни было редактирования. Сделать из нее подлинное произведение искусства, рассчитанное на тонкий вкус, все равно не удастся. К тому же для образа жизни, о котором здесь повествуется, характерно именно такое пространное изложение событий, следующих день за днем, сменяя друг друга и повторяясь. Ведь в газетах мы ежедневно читаем сообщения о вполне обыденных событиях; почему бы нам не проследить жизненный путь этого бедного парня?

Следует устранить лишь несколько мест, где благопристойность принесена в жертву правдивости, и тогда эту работу вполне можно печатать такой, как она есть; ведь, в сущности, она действительно хорошо написана.

В библиотеках и обществах для чтения всегда большой спрос на книги такого рода, их мгновенно расхватывают. Полагаю, что данная книга принесет владельцам библиотек известный доход. Ее можно, пожалуй, назвать Библией слуг и подмастерьев, так как едва ли найдется человек низшего сословия, который не увидел бы в ней известного подобия своей судьбе. Среднее сословие также обнаружит здесь приятные и назидательные картины бюргерского быта. Особенно отрадно читать о добром отношении женщин к этим привилегированным молодым бродягам, причем в разных странах оно выражается по-разному. В Северной Германии и Голландии странствующим парням весьма благоприятствует то, что они напоминают женщинам о мужьях и сыновьях, плавающих в море и путешествующих в заморских краях. Такую же доброжелательность мы встречаем и далее к югу, а уж читая о поведении французской крестьянки, просто невозможно удержаться от улыбки. Наш искатель приключений возвращается после неудачного похода слугой эмигранта. Обедневшие господа увольняют своих слуг, и те вынуждены воровать, если не хотят умереть с голоду. Наш герой пытался унести курицу с крестьянского двора, но был схвачен хозяином, который с громким криком втащил его в дом. Жена крестьянина, взиравшая на все это с полным спокойствием, сказала: «Да оставь ты его, это просто бедный

немецкий слуга, которому захотелось хоть раз отведать французской курицы».

Мы полагаем, что представители высших сословий также прочтут эту книжку не без пользы для себя, особенно если они поразмыслят о том, как выглядели бы откровенные признания их собственных слуг. Мы, во всяком случае, готовы признать, что чтение этого довольно увесистого тома настраило нас на благочестивый лад. Создается впечатление, будто в мире действует некое нравственное начало, которому ведомы пути и средства, чтобы здесь, на земле, дать определенное занятие человеку — по существу доброму, способному, деятельному, впрочем, весьма беспокойному, — испытать его, прокормить и поддержать, а в завершение всего, воспитывая, умиротворить и вознаградить скромным достатком за многострадальную жизнь.

Все изложенное выше настраивает нас на благочестивые размышления, которые найдут здесь, как мы надеемся, скромное пристанище, хотя, строго говоря, они в данной связи и не вполне уместны. Они направлены против того, что люди охотно считают вмешательством высшего разума в свою судьбу.

Не все разъезжают на перекладных, сопутствуемые рекомендациями и ценными векселями; многие вынуждены плестись пешком и рекомендовать себя сами; это им наилучшим образом удастся, если они способны казаться полезными и приятными. В этих случаях провидение часто использует в качестве своего орудия равнодушных, пребывающих в довольстве людей, не ведающих того, что они способствуют достижению высших целей.

Мне такого рода примером служило всю жизнь одно удивительное событие давних времен: некий добропорядочный, честный земледелец, отец семейства, нес своим жнецам желанное питье, чтобы утолить их жажду. Однако вместо этого вынужден был, покорный воле ангела, напоить пророка во львином рву. За долгую жизнь можно сделать множество подобных наблюдений.

Настоящим нищим, дряхлым старикам я никогда не подавал охотно; мне всегда казалось, что они пребывают в определенном состоянии, свыклись с ним, и попытка смягчить или умерить их нужду представлялась мне дерзостным самоуправством. Напротив, человеку деятельному, испытывающему нужду в данный момент, я никогда не отказывал в помощи. В первую очередь мое внимание привлекали

ремесленники; в прежние времена я часто странствовал вместе с ними, а впоследствии всегда наиболее охотно помогал тому, кто был одет лучше всех.

Если мы обратимся к далекому прошлому, то увидим, что благочестивые пилигримы никогда не отказывались от предложенного угощения. Позже, в XVI веке, толпы необузданных студентов, растекаясь по дорогам в своих странствиях, предъявляли требования более решительно, на рыцарский манер. Ремесленники заимствовали у них этот способ и уже не видели ничего постыдного в том, что путник просит скромного вспомоществования, переходя из дома в дом.

Со временем я стал замечать, особенно во время путешествий, что встречающиеся на моем пути ремесленники проходят мимо, не кланяясь и не прося скромного подаяния,— потому ли, что в ряде случаев нуждающиеся люди сумели, как и все прочие, стать независимыми, или потому, что они боятся полиции?

Мы могли бы привести ряд примеров, свидетельствующих о том, что на нашем жизненном пути нами движет некая сила; но мы расскажем об этом только в том случае, если нам заранее снисходительно простят известный налет суеверия, всегда сопутствующий подобным историям.

Однажды в сумрачный день я пересекал поле близ Теплица. Мрачное небо, покрытое тучами, грозило дождем, но что-то заставляло меня продолжать путь к возвышавшемуся передо мной Шлосбергу. Дождь шел полосами, надо мной и впереди меня; когда я наконец достиг вершины и оказался среди хаоса древних руин, где не было ни света, ни тени, ни красок, я почувствовал себя прескверно.

Мое поведение было для меня самого загадкой; но вскоре загадка получила самое приятное разрешение.

В поисках укрытия я вступил под один из сводов и с удивлением обнаружил там прелестного мальчика, который вместе со старцем, его сопровождавшим, также спасался от дождя. Оба они были опрятно одеты и походили скорее на небогатых горожан, чем на зажиточных крестьян. При моем появлении они встали и ответили на мой поклон. Мое предположение подтвердилось. Это были жители маленького города, которые вели достаточно скудное, хотя и не убогое существование. В настоящее время они уповали на то, что посещением дальних родственников улучшат свое положение, и с этой целью пустились в путь. Увидев Шлосберг, мальчик со свойственной юности порывистостью

устремился ввысь и уговорил отца подняться на вершину горы; и пока я шел по одному склону, они одолели противоположный. Встреча с очаровательным ребенком в этих мрачных руинах невольно вызвала у меня улыбку. Я возблагодарил гения, затащившего меня сюда, и отдал мальчику на путевые расходы все содержимое моих карманов, сопроводив этот дар наилучшими пожеланиями. Впоследствии я всегда вспоминал с удовольствием об этом невинном приключении. Однако, даже предполагая, что подобные случайности происходят по некоей недоступной нашему пониманию воле, и любуясь своей проницательностью, надо всячески избегать попыток искусственно создавать подобные ситуации.

Однажды, отправляясь в путь и испытывая удовольствие от какого-то приятного для меня события, я, уже сидя в открытой коляске, принял следующее решение: разложив на ладони монеты, содержащиеся в моих карманах, от самой мелкой до самой крупной, я вознамерился останавливаться при встрече с ремесленниками и, одаривая каждого, постепенно раздать таким образом мои деньги. Я уже заранее радовался тому, что на этот раз игра случая будет до некоторой степени предопределена. Однако дерзостная попытка видеть в себе орудие провидения, обратить в шутку столь важное предназначение понесла, к моему удивлению, наказание, справедливость которого я признал: за трехчасовую поездку по оживленной, переполненной экипажами и пешеходами дороге я не встретил ни среди тех, кто шел мне навстречу, ни среди тех, кто обгонял меня, ни одного человека, которому мог бы хоть что-нибудь предложить. Пристыженный, я вынужден был ссыпать в карман всю приготовленную мной небольшую сумму и в дальнейшем представлять такого рода решения высшей воле.

Могу рассказать и о том, как порой даже недоброжелательство служит орудием для оказания помощи нуждающемуся.

Однажды моя коляска миновала бодро шагающего мальчика лет десяти — двенадцати; увидя в нем подмастерья, я хотел одарить его чем-нибудь. Однако кучер не расслышал моих слов, и мальчик остался позади. Через два часа я велел остановиться на пригорке у города. В это мгновение играющие на улице мальчишки злорадно воскликнули: «Сзади кто-то сидит». Одновременно со мной у коляски оказался спрыгнувший на землю мальчик, очень испуганный тем, что коляску остановили из-за него и теперь ему грозит расправа.



Это оказался тот самый мальчик, ученик пекаря, которого я встретил в пути. Щадя ушибленную ногу, он поступил вполне разумно, примостившись сзади, и если бы не остановка у города и не завистливые крики мальчишек, он бы тихонько сошел и незаметно удалился. Получив же предназначенный ему дар, он испытал двойное удовольствие.

Поскольку можно привести десятки таких примеров, следует со всей серьезностью заметить, что отделить веру от суеверия практически невозможно и поэтому благоразумнее всего не пребывать слишком долго в этих преисполненных опасностей сферах и рассматривать подобные происшествия как символическое указание, нравственное подобие или пробуждение доброго начала. Ведь одинаково опасно как полностью отворачиваться от непознаваемого, так и дерзостно стремиться к слишком тесному общению с ним.

В заключение я не могу удержаться от того, чтобы не провести сравнение между католическими и протестантскими нищими и вообще просящими о помощи людьми того и другого вероисповедания. Нищий-протестант совершенно спокойно желает: «Да воздаст вам бог за ваш дар», — не пытаясь принять какое-либо участие в этом акте, и вы навеки прощаетесь с ним; нищий-католик говорит, что он будет молиться за вас, осаждать просьбами господа бога и святых его до тех пор, пока они не осыплют вас наилучшими материальными и духовными дарами. В минуты, когда душа открыта живому участию, трогательно видеть, как тот, кто, при всей своей близости к высшему существу, не способен вымолить себе сносное существование, полагает, что может благодетельствовать своими молитвами другого, представ перед господом богом в сопровождении многочисленной клиентуры.

Подобные нравственные черты религий, указывающие на глубокую основу религиозной потребности людей, всегда радостны, ибо часто открывают самые различные перспективы.

Прочитанные на досуге книги позволяют нам сделать следующее добавление: когда *Йоганн Каспар Штойбе*, сапожник из Готы, рассказывает о своих беспокойных блужданиях, а *Плутарх*, ученый мудрец из Херонеи, повествует о деяниях великих героев, оба они в равной мере находят объяснение — один событиям своей жизни, другой свершениям мировой истории, — только допуская присутствие некоего

господствующего над миром высшего непостижимого существа.

Только что один прославленный друг воззвал к нам в словах, отражающих ту же мысль: «Если в мелочах присутствует случай, мир не может быть благим, не может существовать. Если же мелочи проистекают из вечных законов, подобно тому как столетие состоит из бесконечного числа дней, то именно провидение, действующее в мельчайших частях, делает целое благим» (Гаманн).

1821—1822



## ЕЩЕ РАЗ О РАСПРОСТРАНЕНИИ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

Мое прежнее пристрастие к оригинальным *народным песням* не ослабело и впоследствии; скорее оно даже возросло благодаря обильному материалу, поступающему ко мне со всех сторон.

В особенно большом количестве получал я такие, разрозненные или достаточно полно подобранные, песни различных народностей с Востока; эти песни простираются от Олимпа до Балтийского моря, а от этой черты все дальше, внутрь страны, по направлению к северо-востоку.

То, что я до сих пор не решался приступить к их опубликованию, объясняется отчасти тем, что меня отвлекали разнообразнейшие интересы; но главным образом виновато в этом следующее обстоятельство.

Все подлинно национальные стихотворения вращаются в небольшом кругу тем, в замкнутых пределах которого они неизменно пребывают; поэтому они в большом количестве звучат монотонно, так как выражают одно и то же ограниченное состояние.

Взглянем на помещенные выше шесть новогреческих стихотворений; нельзя не восхищаться ярким контрастом между прекрасным чувством свободы, сохранным греческим народом и в одичании, и хотя и упорядоченной, все же несостоятельной варварской насильственной властью. Однако в одной или полутора дюжине этих стихотворений его непокорный характер уже вполне обрисовывается для нас, и мы уже начинаем сталкиваться с повторениями. Как и в наших

родных народных песнях, мне здесь часто приходилось встречаться с более или менее удачными вариациями на ту же тему или со сплавленными в одно целое разнородными фрагментами и тому подобным.

Достойным удивления, однако, остается то, как сильно отличаются друг от друга в своих песнях отдельные народности; но об этом характерном явлении мы лучше не будем говорить обобщая, а покажем все это на примерах.

Мы будем очень благодарны за все сообщения, имеющие отношение к нашему предприятию, которые могут быть к нам направлены с разных сторон. Одновременно нам хочется снести с одним молодым другом, который нам показал еще летом 1815 года в Висбадене ряд новогреческих песен в подлиннике и удачных переводах. Он тогда же обещал издать их отдельной книгой, которая, однако, до сих пор нам на глаза не попадалась. К нему мы и обратимся с просьбой помочь нам выполнить высказанное похвальное намерение.

## «ТРАГИЧЕСКИЕ ТЕТРАЛОГИИ ГРЕКОВ»

*Программная статья кавалера Германа. 1819*

И эта статья, судя по высказанным в ней мыслям и по их изложению, свидетельствует, что ее автором является искусный знаток, умеющий обновлять старое и воскрешать умершее.

Нельзя отрицать, что мы обычно представляем себе древние тетралогии как развитое в трехкратном нарастании единое содержание; причем в первой пьесе, как правило, заключается экспозиция, предварительные условия действий, центральный исходный эпизод всей вещи, во второй — разрастаются до ужасающих размеров роковые последствия завязки, в третьей же, при продолжающемся нарастании, так или иначе все же намечается и известное примирение, а это делает вполне возможным добавить к ним еще и четвертую, веселую пьесу, для того чтобы отпустить домой зрителей — мирных граждан, нуждающихся в домашнем уюте и спокойствии, — в хорошем расположении духа.

Так, если, к примеру, в первой пьесе гибнет Агамемнон, а во второй Клитемнестра и Эгист, то в третьей преследуемый фуриями матереубийца все же получает оправдание в афинском верховном судилище, и в честь этого решения в городе на вечные времена учреждается ежегодный праздник. Тут, как нам кажется, гений мог удачно закончить все это какой-нибудь легкой шуткой.

Мы, безусловно, признаем, что греческая мифология очень богата коллизиями и последовательностью событий, в чем может без труда убедиться каждый вдумчивый поэт, видящий, как на любой ветви этого гигантского дерева всходит по несколько трилогий; и все же нас отнюдь не удивляет от-

сутствие достаточно ясной последовательности во многих греческих тетралогиях и даже кажется нам неизбежным при постоянном стремлении к небывалым новшествам.

Как было не понять поэту, что народу нет дела до строгой последовательности? Как было не обернуть ему в свою пользу то, что он имеет дело с легкомысленной толпой? Он скорее был готов отказаться от внутреннего убеждения, чем никому не угодить и быть всеми покинутым.

Вот почему мы находим вполне естественным и правдоподобным утверждение настоящей программной статьи, что трилогия и тетралогия отнюдь не нуждались в смысловой связности, что здесь имело место не нарастание сюжета, а нарастание внешних форм, опирающихся на многостороннее содержание, пригодное к тому, чтобы произвести необходимое впечатление на зрителя.

Для этого первая пьеса должна была быть величавой, захватывающей всего человека, вторая — *подкупать* и улаживать умы, слух и чувства красотой хоров и песнопений, третья — приводить в восторг и восхищение внешней обстановкой, ее великолепием и бурным подъемом действия; в то время как последняя, предназначавшаяся для радостного прощания со зрителем, могла быть сколько угодно исполненной веселья, бодрости и смелости.

Теперь постараемся найти для этого соответствующий образ и подобие в современности. Немецкий театр располагает примером первой формы построения в «Валленштейне» Шиллера, хотя наш поэт отнюдь не стремился подражать древним. Материал был необозрим и, столкнувшись с действительным, творческим духом, со временем, даже помимо его воли, распался на несколько частей. Согласно мироощущениям новейшего времени, он предпослал всей вещи веселую, беспечную сатирическую драму «Лагерь Валленштейна». В «Пикколомини» мы следим за постепенным развитием действия; оно несколько замедляется косностью, заблуждениями, необузданной страстью, а также нежной, небесно-чистой любовью, которая стремится смягчить грубое, сдерживать дикое, умиловить строгое. В третьей пьесе все попытки посредничества кончаются неудачей, ее можно назвать высокотрагической в наиболее глубоком значении этого слова. И кто не согласится, что за ней ничего не может последовать, что было бы достойно занять наши умы и чувства?

Для того же, чтобы отыскать подходящий пример смелого и удачного сочетания совершенно не связанных между

собою частей, как о том говорится в программной статье господина Германа, мы должны переправиться через Альпы и представить себе итальянский народ, умеющий вполне отдаваться впечатлениям минуты.

Так мы однажды видели вполне серьезную оперу в трех актах, которая, трактуя единый сюжет, не отклонялась от его развития. Но в промежутках между тремя актами были исполнены два балета, по своему характеру не имевшие ничего общего ни друг с другом, ни тем более с оперой; первый из них — героический, второй носил комедийный характер и давал возможность прыгунам и гимнастам показать свою ловкость и уменье. Как только промелькнула эта интермедия, начался третий акт оперы, так чинно и размеренно, как будто перед этим мы не видали никакого фарса. Seriously, торжественно, великолепно окончился спектакль. Здесь, стало быть, мы имели дело с пенталогией, которая по-своему вполне удовлетворяла вкусам толпы.

Приведем еще один пример. Нам приходилось не раз видеть в несколько более скромной обстановке представления трехактных пьес Гольдони, где между действиями блистательно проходили вполне законченные двухактные комические оперы. Между операми и комедией не было ничего общего ни по содержанию, ни по форме, и тем не менее мы все с величайшим наслаждением внимали, сейчас же после первого акта комедии, знакомым любимым звукам оперной увертюры. Не меньший успех после блестяще законченного вокального представления имел и второй акт прозаической пьесы. А когда вслед за этим второй музыкальный антракт возвел нас на новую ступень восторга, мы с неослабной жадностью стали дожидаться третьего акта комедии, который так же производил вполне удовлетворительное впечатление, ибо актер, уязвленный успехом своих сладкогласных противников, пускал в ход все, чем располагал его талант, и, вполне уверенный в веселом настроении зрителей, сам заражался весельем и тем достигал отраднейших результатов. Громом аплодисментов заканчивалась и эта пенталогия, последняя часть которой достигала той же цели, что и четвертая часть тетралогии,— она спроваживала нас домой удовлетворенными, повеселевшими и в то же время вполне уравновешенными.



---

## «ИСПАНСКИЕ РОМАНСЫ» В ПЕРЕВОДЕ БОРЕГАРА ПАНДЭНА

Они сделались мне известными благодаря ноябрьскому выпуску «Собеседника» за 1822 год. Все напечатанные там романсы носят юмористический характер, а их удачный перевод доставил мне тем большее наслаждение, что под несколько странно звучащим именем я узнал, как полагаю, некогда близкого мне соседа. Тотчас, при их рассмотрении, во мне зародились нижеследующие мысли, которые я тут же и записал.

Весьма часто говорят о народных песнях, не отдавая себе, в сущности, ясного отчета в том, что под этим надо подразумевать. Обыкновенно под ними понимают стихотворения, создавшиеся если и не среди дикого, то, во всяком случае, не просвещенного народа: так как поэтический талант проникает в глубь всей человеческой природы, то он может проявляться где угодно, хотя бы даже на самой низшей ступени развития. Об этом так часто говорилось, что мне кажется излишним распространяться подробнее.

Мне хотелось бы, однако, с помощью ничтожного изменения в терминологии обозначить нечто существенно отличное, — я хочу говорить о песнях народа, то есть песнях, которые обрисовывают своеобразие того или иного народа и отображают если не весь его характер в целом, то хотя бы его главные и основные черты.

Да извинят меня за то, что я по немецкому и северному обычаю сделаю здесь передышку и выскажу следующее.



Идея, воплотившаяся в явление, всегда возбуждает опасение, своего рода боязнь, стеснение и чувство недовольства — человек невольно становится в оборонительную позу. И я не знаю ни одной нации, которая бы воплощала так непосредственно известную идею в своей повседневной обыденнейшей жизни, как испанская, тем самым давая нам возможность делать превосходные выводы касательно вышесказанного.

Идея, проявляющаяся непосредственно в жизни, в действительности, поскольку она не действует с суровой трагичностью, неизменно кажется чем-то фантастическим и, блуждая под этой личиной, погибает, не имея возможности сохранить свою возвышенную чистоту; даже оболочка, в которой проявлялась данная идея, бесславно гибнет, и притом как раз благодаря стремлению сохранить эту неземную чистоту. Но оставим в стороне сотни побочных мыслей и обратимся снова к нашему предмету.

Идея, приобретая фантастический характер, утрачивает всякую ценность, а посему и фантастика, погибая при столкновении с действительностью, не вызывает сочувствия, а скорее смешит, так как дает повод для комических положений, которые весьма по вкусу веселому людскому зложелательству. Я с трудом могу припомнить нечто подобное и столь же удачное в немецкой литературе, о неудачах же каждый рассудительный читатель вспомнит и сам. Замечательнейшим достижением в этой области является «Дон Кихот» Сервантеса. А за то, что может быть в нем осуждено высшим судом, пусть отвечает сам испанец.

Но как раз предлагаемые романы испанского народа, в которых чувствуется высокая поэтическая одаренность, живут и витают всегда между двумя элементами, постоянно стремящимися к слиянию и вечно отталкивающими друг друга, — между возвышенным и пошлым, так что и действующие в них лица всегда чувствуют себя как бы между двумя жерновами. Однако это злословие отнюдь не трагично, отнюдь не погубительно, напротив, над ним нельзя не посмеяться, и только хочется обладать таким же юмором, чтобы и самим петь или хотя бы слышать у себя подобные песни.

Вскоре по написании этого я получил тетрадь, содержащую еще большее количество подобных вещей, которые я хотел бы назвать юмористическими балладами; девять из

них, вполне подтверждающие все сказанное выше, являлись драгоценнейшими образцами этого литературного рода.

Однако сборник не исчерпывается юмористическим жанром; краткости ради мы скажем, что в нем содержатся юмористические, трагические и трагикомические пьесы. Все они свидетельствуют о величии, глубоком, разумном и возвышенном взгляде на жизнь. Трагические романсы вызывают трепет и трогают, не впадая в сентиментальность; комические отличаются шутливостью без дерзости и доводят забавное до нелепости, не забывая о возвышенном его происхождении. Здесь высокий взгляд на жизнь выражается в иронии; здесь замечается, наряду с величием — лукавство и даже самое обычное не превращается в пошлость. Трагикомические романсы серьезны и вращаются в опасных сферах страстей; но опасность предотвращается чьим-либо вмешательством, а где это невозможно — самоотречением, монастырем или могилой. Все они говорят нам о нации, которая обладала и обладает разнообразной действительностью, и, в ее пределах, богатой духовной жизнью.

1823



## «ДОЧЬ ВОЗДУХА» КАЛЬДЕРОНА

De nugis hominum seria veritas  
Uno volvitur asserere<sup>1</sup>.

И, несомненно, если высочайшее проявление человеческой глупости в высоком стиле должно было когда-либо вывести на театральные подмостки, то наибольшей хвалы здесь заслуживает названная драма.

Правда, иной раз мы судим о произведении искусства весьма предвзято, плененные его достоинствами, принимаем и восхваляем последний шедевр как непревзойденный; но беды никакой в том нет, ибо мы рассматриваем сие творение тем любовнее и тем пристальнее, а значит, стараемся раскрыть все его преимущества, чтобы оправдать наше мнение. Посему я беру на себя смелость утверждать, что «Дочь воздуха» более, чем какая-либо другая из драм Кальдерона, заставила меня восхищаться его великим талантом, высотой его духа и ясностью ума. Да и нельзя не признать, что драма эта превосходит все другие его пьесы, хотя бы уж тем, что развитие ее фабулы обусловлено чисто человеческими мотивами, и демоническое начало присуще ей не в большей мере, чем то надобно, дабы необычное, из ряда вон выходящее в самом человеческом бытии тем смелее расправило крылья. Лишь начало и конец полны здесь чудес, в остальном действие движется самым естественным путем.

Все то, что надлежит сказать об этой драме, относится и к другим творениям нашего поэта. Он отнюдь не следует по пятам за самой природой; напротив того, он в высшей

---

<sup>1</sup> Во всякой глупости человеческой есть доля суровой правды (лат.).

степени театрален, сценичен; того, что зовем мы обычно иллюзией, особенно же такой, которая пробуждает умиление, здесь нет и следа; план драмы предельно ясен; сцена следует за сценой с полной необходимостью и словно бы балетным шагом, вызывая отрадное впечатление художественной цельности и напоминая о приемах нашей новейшей комической оперы; скрытые мотивы действия всегда одни и те же: борьба долга, страстей, условностей, исходя из противоположности характеров и заданных обстоятельств.

Основное действие проходит величественной поступью свой поэтический путь; интермедии, напоминающие в своем развитии изящные фигуры менуэта, риторичны, диалектичны, софистичны. Все элементы человеческой природы присутствуют здесь, не забыт и дурак, чей доморощенный ум, стоит только иллюзии заявить притязание на сочувствие и расположение, тут же, если еще не заранее, грозитя ее разрушить.

По размышлении приходится, однако, признать, что состояния и чувства человека, перипетии его бытия не могли бы быть перенесены прямо на сцену в своей первоизданной естественности, они должны быть уже обработаны, приготовлены, сублимированы; именно в таком виде и предстают они здесь перед нами. Поэт находится в преддверии сверхкультуры, он дает нам квинтэссенцию человеческой природы.

Шекспир, в противоположность тому, дарит нас крупным, спелым виноградом прямо с лозы; мы можем по собственному желанию наслаждаться, вкушая ягоду за ягодой, или, выжав из него сок, пить молодое или же хорошо выдержанное вино, лишь отведать его или тянуть медленными глотками; так ли, иначе — мы в упоении. Кальдерон же, напротив того, не оставляет зрителю ни свободы выбора, ни свободы воли; нам преподносят уже очищенный от всех примесей рафинированный напиток, вкус которого утончен многими острыми приправами и смягчен пряными; нам остается лишь выпить его таким, каков он есть, как вкусное усладительное возбуждающее средство, или же вовсе от него отказаться.

Мы и ранее уже дали понять, почему мы склонны столь высоко оценивать «Дочь воздуха», — сам предмет этой драмы превосходен и благодатен. Ибо — как это ни жаль! — во многих творениях Кальдерона мы видим человека высокого духа и свободного образа мыслей, вынужденного пребывать в рабстве у мракобесия и искусственно присваивать глупости разум; и тут мы нередко попадаем в тяжелый разлад

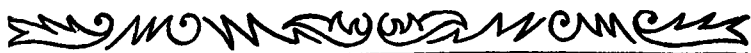
с самим автором, ибо тема нас унижает, а воплощение ее восхищает; примером тому вполне могли бы служить и «Поклонение кресту», и «Аврора из Копакованны».

Пользуемся случаем во всеуслышание заявить о том, в чем не раз уже признавались втайне самим себе: надо почитать за величайшее преимущество для Шекспира, что по рождению и воспитанию он был протестант. Во всем он показывает себя как человек, коему не чуждо ничто человеческое; он стоит выше всех предрассудков и химер, он лишь играет ими; сверхъестественные силы он заставляет служить исполнению своих замыслов, трагические тени и забавных кобольдов призывает для достижения цели, которая в конце концов все очищает; при этом сам он не испытывает ни малейшего смущения, даже если вынужден иной раз обожествлять абсурд,— печальнейшее положение, в каком только может оказаться человек, сознающий свою разумность.

Вернемся же к «Дочери воздуха» и добавим ко всему уже сказанному еще и следующее. Если мы сумели перенестись в столь отдаленные от нас обстоятельства, не зная ни местных условий, ни языка, если смогли заглянуть с пониманием в литературу чужой нам страны без предварительных исторических изысканий, если нам удалось почувствовать на этом примере вкус другого времени и дух другого народа, то кому же мы всем этим обязаны? Без сомнения, переводчику, который с прилежным старанием, употребив весь свой талант, трудился для нас всю жизнь. И на сей раз мы выражаем глубокую благодарность господину доктору Гризу: он подносит нам дар бесценный, ни с чем не сравнимый, ибо дар этот в равной мере привлекает нас своей ясностью, чарует своим изяществом и убеждает полной гармонией всех частей своих в том, что все это должно и могло быть лишь так и никак иначе.

Подобные достоинства могут быть в полной мере оценены только с возрастом, когда мы хотим насладиться преподнесенным нам прекрасным даром со всей приятностью и удобством; юность же, напротив того, в своем вечном соперничестве и сотрудничестве, в своей вечной устремленности вперед далеко не всегда признает те заслуги, коих надеется достичь сама.

Итак, хвала переводчику, который, положивши все силы ради одной-единственной цели, шел, не сбиваясь с пути, для того чтобы мы могли наслаждаться столь многогранно.



## ЮСТУС МЁЗЕР

С удовольствием вспоминаю об этом превосходном человеке, который, хотя я никогда и не знал его лично, сочинениями своими и перепиской, которую я вел с его дочерью и в которой я находил мнения отца о моих манерах и характере, изложенные толково и умно, оказал очень большое влияние на мое образование. Он был воплощением доброго человеческого рассудка, достойным быть современником Лессингу, этому представителю критического духа. А что я его упоминаю, так к этому меня побудило известие: в будущем году нам будет подарен изрядный том с продолжением «Оснабрюкской истории», взятый из бумаг покойного Мёзера. И будь это лишь фрагменты — все едино они заслуживают, чтобы их сохранили, поскольку высказывания такого ума и характера, подобно крупицам и пылинкам золота, ценятся так же, как и золотые слитки, и даже выше, нежели отчеканенные в монетах.

Вот лишь одно дуновение этого божественного ума, который побуждает нас привести здесь подобные мысли и взгляды.

«О суеверии наших предков. Так много рассказывается о суеверии наших предков, а отсюда делается порой вывод не в пользу их умственных способностей, что я не могу не сказать чего-нибудь если не в оправдание их, то по меньшей мере во извинение. По моему мнению, предки наши при всех своих так называемых суеверных мыслях не имели иного намерения, кроме как отметить некоторые истины знаком

(что еще теперь имеет в просторечии свое название: отмети-на), причем вспоминали о нем так же, как привязывали к ключу деревянную палочку, чтобы не потерять оный или скорее отыскать. К примеру, они говорили дитяти, положившему нож лезвием кверху или так, что кто-то мог бы легко пораниться: святые ангелы поранят себе ножки, когда будут прохаживаться по столу; не оттого говорили так, что верили, но лишь затем, чтобы помочь дитяти запомнить. Они поучали, что всяк будет ждать у врат рая столько же часов, сколько он в жизни просыпал без проку крупиц соли, чтобы дать детям или челяди памятку и остеречь их от обычного небрежения мелочами, кои, взятые купно, могут стать значительными. Они говорили тщеславной девице, которая даже и ввечеру не могла пройти мимо зеркала, украдкою не взглянув в него, что у той, что по вечерам глядится в зеркало, из-за плеча выглядывает бес, и добавляли многое подобное, чем старались дать и внушить доброе наставление. Короче говоря, они извлекали из мира духов, как мы из мира животных, поучительные басни, которые должны были крепко-накрепко внушить дитяти некую истину».

Весьма удачно сопоставляет Мёзер басню душеспасительную с плутовскою. Последняя хочет научить уму-разуму, указывая на ущерб и выгоду, а первая имеет своею целью воспитание нравственное и призывает на помощь религиозные представления. В плутовской важную роль играет Рейнеке-Лис, который решительно понимает свою выгоду и без околичностей идет прямо к цели; в басне же душеспасительной действуют почти лишь одни ангелы да черти.

Оригена говорит, что современники его считали теплые источники за горячие слезы падших ангелов.

Суеверие — это поэзия жизни; как первое, так и последняя измышляют воображаемые существа, а между явным, осязательным чувят они наистраннейшие связи; тут и там владычат симпатия и антипатия.

Поэзия освобождается весьма скоро от тех уз, какие всегда произвольно налагает на себя. Суеверие же, напротив того, мирится с волшебными путями, которые затягиваются тем сильнее, чем больше им противятся. И самое светлое время небезопасно от суеверия, а коль скоро оно придется на век темный, тогда омраченный ум несчастного человека тотчас же устремляется к невозможному, к воздействию на мир духов, в даль, в будущее; образуется удивительно богатый мир, обведенный чадным кругом. Такие туманы подав-

ляют целые века и становятся все гуще и гуще; сила воображения размышляет над распутной чувственностью, разум словно вернулся, подобно Астрее, к своему божественному началу; рассудок пребывает в отчаянии, ибо ему не удастся осуществить свое право.

Поэту суеверие не вредит, ибо из полубреда своего, которому он придает лишь духовную значимость, он может извлечь многообразную пользу.





## ПАМЯТИ БАЙРОНА

Самыми разными людьми были высказаны пожелания получить некоторые сведения об отношениях, существовавших между безвременно почившим лордом Нортум Байроном и господином фон Гете; кратко об этом можно сказать следующее:

Немецкий поэт до глубокой старости прилагал усилия тщательно и беспристрастно оценивать заслуги людей былых времен, равно как и своих современников, считая это вернейшим средством собственного совершенствования, и, конечно же, не мог не обратить внимания на великий талант лорда вскоре после первого же его проявления, да и далее неотступно следил за непрекращающейся деятельностью поэта и за его выдающимися творениями.

Нетрудно было заметить, что всеобщее признание поэтических заслуг Байрона росло и ширилось по мере увеличения количества и все большему совершенству его быстро следовавших одно за другим произведений. Это радостное участие было бы еще полнее, если бы гениальный поэт своею жизнью, исполненной темных страстей и внутреннего недовольства, до известной степени не омрачил себе столь богатого духом и безграничного творческого порыва, а друзьям своим — прекрасного наслаждения его возвышенным дарованием.

Однако немецкий почитатель, не позволяя сбить себя с толку, продолжал внимательно наблюдать эту столь ред-

костную жизнь и творчество во всей их эксцентричности, тем более поразительной, что прошедшие столетия ничего подобного не знали, и, следовательно, мы даже не имели критерия для суждения о путях этого великого поэта.

Старания немца не остались неведомы англичанину, что он нередко доказывал в своих стихах, а также никогда не упускал случая передавать через путешественников дружеский привет и поклон.

Затем, совершенно неожиданно и тоже с оказией, пришла рукопись посвящения к «Сарданапалу», написанная в почтительнейших выражениях, она сопровождалась запросом, будет ли ему дозволено предпослать таковое задуманной трагедии.

Немецкий поэт, в преклонном возрасте достаточно узнавший как самого себя, так и свои творения, мог лишь скромно и с благодарностью отнестись к этому посвящению, видя в нем прежде всего превосходный, возвышенно чувствующий, неисчерпаемый и вполне самостоятельно творящий дух, и даже не подсадовал, когда после долгих промедлений «Сарданапал» был напечатан без этого предисловия. Он почитал себя счастливым уже тем, что является обладателем такой в высшей степени ценной памятки, как литографское факсимиле данного посвящения.

Но благородный лорд не оставил намерения высказать дружеские чувства своему немецкому сотоварищу по времени и по духу; драгоценный знак его внимания запечатлен на титульном листе трагедии «Вернер».

После всего сказанного каждый поверит престарелому немецкому поэту, что он, нечаянно узнав о столь глубоком и добром, не часто встречающемся на пути человека, намерении со стороны прославленного мужа, в свою очередь, готовился убедительно и ясно высказать, как он чтит своего непревзойденного современника, какой восторженный интерес к нему его воодушевляет. Но задача эта была велика и по мере приближения к ней все ширилась и ширилась; ибо что прикажете сказать о смертном, достоинства которого невозможно исчерпать ни словами, ни рассуждениями?

Когда же некий господин Стерлинг, молодой человек приятной наружности и чистой души, весной 1823 года прибыл из Генуи в Веймар и в качестве рекомендательного письма привез с собой маленький листок, на котором великий человек собственноручно набросал несколько слов, а вскоре пронесся слух, что лорд решил свой великий ум, свои много-

образные силы поставить на службу высоким и опасным целям в морских краях, медлить более стало невозможным, и так возникло следующее стихотворение:

За словом слово дружбы к нам доходит,  
Дарит нас с юга радости часами  
И к благородным странствиям уводит:  
Мы скованы не духом, а ногами!

Мой дух давно его сопровождает,  
И что как друг ему отправлю в дали?  
Он сам себя в душе опровергает,  
Назвать приученный миры печали,

Себя почувствовать ему довлеет,  
Назвать себя счастливым пусть дерзает,  
Раз сила муз страданье одолеет.  
Как познан мной, пусть сам себя познает.

Стихотворение достигло Генуи, но великий друг уже отплыл и, казалось, был далеко ото всех нас; однако, задержанный штормами, он сошел на берег в Ливорно, где от всего сердца написанные строки еще застали его, и он успел, в самый день отъезда — 22 июля 1823 года — ответить на них. Этот аккуратно исписанный листок — достойное свидетельство искренних и благородных отношений, ныне бережно хранится его обладателем среди наиболее ценных документов.

И как он должен был бы нас радовать, трогать и возбуждать прекраснейшие надежды, так, увы, иное, совсем особое и трагическое значение суждено ему было приобрести теперь, когда не стало нашего великого корреспондента. Обладанье им ныне только обостряет печаль, которую вместе с нами испытывает весь мыслящий и творческий мир, оплакивая невозвратимую утрату. После всех наших усилий мы теперь могли бы надеяться лично приветствовать этого великого духом, счастливо обретенного друга и вместе с тем человечнейшего из всех победителей.

Теперь же поддержкой нам служит только уверенность, что его нация вдруг протрезвится от уже забродившего кое-где порицающего, хулящего опьянения и поймет, что вся скорлупа и весь шлак времени и личности, из которых принужден высвободиться даже наилучший, были только минутными, тленными и преходящими, в то время как изум-

ления достойная слава, которой поэт на веки веков возвеличил свою родину, останется незыблемой в своем великолепии и неисчислимой в своих последствиях.

Нет сомнения, что нация, гордящаяся многими великими именами, его оправдает и причислит к тем, кто даровал ей право вечно почитать себя.



## «CAIN»

*A Mystery by Lord Byron*<sup>1</sup>

После того как я почти год выслушивал самые поразительные отзывы об этом произведении, я взялся за него наконец сам. Оно изумило и восхитило меня,— ведь таково воздействие добра, красоты и величия на открытый чистому восприятию дух. Я охотно делился своими впечатлениями в дружеском кругу и намеревался высказать некоторые из них публично. Однако чем глубже проникаешь в творение великого гения, тем отчетливее ощущаешь, как трудно воссоздать его замысел не только для других, но даже для самого себя. Быть может, я промолчал бы и на сей раз, как неоднократно делал это прежде, знакомясь со многими выдающимися произведениями, если бы не одно внешнее обстоятельство.

Фабр д'Оливе перевел упомянутую мистерию нерифмованными стихами на французский язык и, сопроводив свой перевод рядом критических замечаний философского характера, решил, что опроверг Байрона. Правда, эта работа не попала мне на глаза, но газета «Moniteur» от 30 октября 1823 года подняла голос в защиту поэта и высказала относительно отдельных частей и сцен «Каина» мнение, полностью совпавшее с нашим; тем самым она вновь пробудила наши мысли; уловив наконец в беспорядочном хоре равнодушных голосов родственные нам звучания, мы охотно откликаемся на них.

<sup>1</sup> «Каин». Мистерия лорда Байрона (англ.).

Обратимся, однако, к автору статьи и приведем его собственные слова:

«Сцена, напряжение которой достигает кульминации в момент, когда Ева проклинает Каина, свидетельствует, по нашему мнению, о силе и глубине байроновских идей; Каин предстает перед нами достойным сыном своей матери.

Переводчик спрашивает, где поэт нашел прообраз своего героя? Лорд Байрон мог бы ему ответить: в мире природы, в созерцании ее, там, где *Корнель* пашел свою *Клеопатру*, где античные трагики нашли свою *Медю*; да и в самой истории мы обнаруживаем множество характеров, находящихся во власти беспредельных страстей.

Каждый, кто глубоко изучил человеческое сердце и постиг, сколь сильно может оно заблуждаться, обуреваемое различными чувствами,— это особенно часто наблюдается у женщин, не ведающих меры ни в добре, ни в зле,— не станет упрекать лорда Байрона в том, что он погрешил против истины или исказил ее, пусть даже речь идет о первых днях сотворения мира и о первой семье на земле. Байрон показывает нам природу человека в ее испорченности,— природу, красоту и изначальную чистоту которой такими свежими, яркими красками запечатлел *Мильтон*.

Ева, изрыгающая страшные проклятья,— что вызвало нарекания в адрес поэта,— уже не воплощение совершенства и невинности; в ней идет брожение яда, которым искушитель навеки погубил прекрасные задатки и чувства, предназначенные создателем для неизмеримо более высоких целей; чистая, сладостная самоудовлетворенность уже превратилась в тщеславие, а пробужденное врагом рода человеческого любопытство повлекло за собой злосчастное неповиновение, обмануло надежды творца и исказило его творение.

В своей пристрастной любви к Авелю, в своих яростных проклятьях его убийце Каину Ева вполне последовательна — такой она стала теперь. Слабый, но ни в чем не повинный Абель, воплощение Адама после грехопадения, тем милее матери, что не ранит ее болезненным воспоминанием об унизительном проступке. Напротив, Каин, в значительной мере унаследовавший гордость Евы и сохранивший силу, утраченную Адамом, мгновенно пробуждает в ней все горькие воспоминания, заставляет вновь ощутить все удары ее самолюбия.

Смертельная рана, нанесенная ее материнской любви, делает горе Евы безысходным, заставляет забыть, что и убийца

ей сын. Могучему гению лорда Байрона надлежало нарисовать эту картину во всей ее страшной правде, изобразить эти события именно так, или вообще не касаться их».

Мы можем без всяких колебаний продолжить эту мысль автора статьи и распространить то, что было сказано об особенном, на общее: если лорд Байрон хотел написать «Каина», он должен был видеть его именно таким или вообще отказаться от своего намерения.

Теперь это произведение в оригинале и переводах получило широкое распространение и не нуждается ни в нашей рекомендации, ни в наших похвалах. Однако кое-что мы считаем нужным заметить.

Поэт, проникая огненным духовным взором в неизмеримые глубины прошлого и настоящего, а вслед за тем и грядущего, открыл новые сферы своему безграничному таланту; предвосхитить, что он совершит в них, никому не дано, однако в некоторой степени определить его творчество мы уже можем.

Байрон следует букве библейского предания, рисует, как первые люди утратили свою первозданную чистоту и невинность, совершив вызванное таинственной причиной преступление, которое навлекло кару на все последующие поколения. Это страшное бремя он возлагает на плечи Каина — в нем воплощен образ сумрачного рода человеческого, свергнутого без какой-либо вины в пучину бед. Каина, первого сына на земле, согбенного под неимоверной тяжестью, преследует мысль о смерти, которой он еще не видел; быть может, он и желал бы покончить с мукой настоящего, но заменить его иным, совершенно неведомым состоянием представляется ему еще более отталкивающим. Уже из этого явствует, что вся тяжесть поясняющей, опосредствующей и внутренне противоречивой догматики, которая занимает нас и поныне, обременяет мрачного сына первых людей.

Эти отнюдь не чуждые человеческой природе страдания, как вздымающиеся волны, колеблют душу Каина, и он не находит успокоения ни в богобоязненном смирении отца и брата, ни в любви и участии сестры-жены. Сомнения Каина беспрестанно обостряются и становятся совершенно нестерпимыми с появлением Люцифера, могучего духа-искусителя, который начинает с того, что ставит под сомнение нравственные устои Каина, а затем чудесным образом проносит его над мирами, открывая его взору безмерное величие прошло-

го, ничтожество настоящего и безнадежность смутно ощущаемого грядущего.

Взбудораженный всем виденным, Каин возвращается в свою семью; он не стал хуже, но дома, где за время его отсутствия ничто не изменилось, назойливость Авеля, уговаривающего его совершить жертвоприношение, стала ему невыносима. Дальнейшие слова излишни. Скажем только, что сцена гибели Авеля необычайно тонко мотивирована; все последующее отличается таким же неоценимым величием. Вот лежит Абель! Это и есть *смерть*, о которой столько было сказано, но и теперь люди знают о ней не более, чем прежде.

Однако не следует забывать, что сквозь всю мистерию проходит своего рода предвидение Спасителя, что поэт и в этом, как и во всем остальном, приближается к нашим понятиям, истолкованиям и доктринам.

О сцене, в которой Ева проклинает безмолвного Каина, сцене, столь благожелательно охарактеризованной нашим западным единомышленником, мы ничего больше сказать не можем; нам остается только, благоговей и восхищаясь, следовать за автором, приближаясь к концу повествования.

Одна тонкая ценительница Байрона, близкая нам своим отношением к поэту, высказала такую мысль: все, что может быть сказано в мире о религии и нравственности, содержится в трех последних словах мистерии,





## О ПАРОДИИ У ДРЕВНИХ

Как трудно нам освободиться от привычных представлений, в особенности когда надо перенестись в мир более высокий и для нас недоступный, ясно можно себе представить лишь после многочисленных попыток, иногда тщетных, иногда же и увенчивающихся успехом.

Я с юных лет старался освоиться с духом греческой мысли, и достойные люди говорят, будто это в известной степени мне и удалось. Здесь я хочу напомнить только о еврипидовском образе Геркулеса, который я однажды противопоставил новейшему и притом вовсе не плохому его изображению.

В этом своем стремлении вот уже в течение пятидесяти лет я продвигаюсь вперед и никогда, в дороге, не выпускаю из своих рук путеводной нити. Но за это время я не раз сталкивался с множеством препятствий и лишь с трудом пересиливал свою северную натуру и свойственное мне как немцу убеждение, будто все, выходящее из рук греческого поэта, является чистой монетой, тогда как в иных случаях мы имеем дело лишь с выкупом и платежом до срока.

Так, в частности, мне было весьма досадно читать и слышать, что у древних, вслед за великолепными и непомерно волнующими драмами, тут же в заключение давался еще и шутовской фарс.

И вот мне хочется поведать, каким образом я примирился с подобным положением вещей и как мне удалось разгадать ранее непонятную для меня загадку. Быть может, это послужит кому-нибудь на пользу.

Греки, будучи народом общительным, охотно говорили сами и в качестве республиканцев не менее охотно слушали других. В конце концов они настолько привыкли к публичным речам, что бессознательно усвоили ораторское искусство, сделавшееся для них чем-то вроде потребности. Этот элемент был в высшей степени благоприятен для драматурга, желающего изобразить на сцене высшие человеческие интересы и достаточно точно и веско выразить различные мнения партий с помощью реплик и контрреплик. Если он успешно пользовался этим средством уже в своих трагедиях, с полной, хотя бы и воображаемой, серьезностью соперничая в них с заправскими ораторами, то, быть может, еще большее значение оно имело для комедии, ибо, обращаясь с подлинным художественным умением к изображению низменных предметов, поэт создавал произведения высокого стиля, нечто непонятное и вызывающее в нас удивление.

От всего низменного и безнравственного человек образованный отходит с отвращением. Но он приходит в тем большее изумление, когда низменный предмет преподносится ему так, что от него нельзя оторваться, более того, — что он оказывается вынужденным принять его, и притом с чувством удовлетворения. Все это вполне подтверждается на примере Аристофана. Но мы можем показать это и на «Циклопе» Еврипида, стоит только вспомнить об искусной речи Улисса, все же совершающего ошибку, забывая, что он имеет дело с грубейшим из существ. Циклоп, напротив, аргументирует вполне искренне и правдиво и, решительно опровергая своего противника, сам остается непроверяемым. Мы поражаемся здесь величию искусства — ибо непристойное перестает быть таковым и только заставляет нас убеждаться в достоинствах искусного поэта.

Вот почему мы не должны представлять себе эти заключительные комические пьесы древних в виде фарсов или карикатурных водевилей нашего времени, ни тем более в виде пародий и травести, как мы ошибочно могли заключить, судя по некоторым стихам Горация.

Нет, у греков все сделано из одного куска, все выдержано в высоком стиле. Тот же мрамор, та же бронза шли на изготовление и Зевса и Фавна, и единый дух сообщал всему подобающее величие.

У древних мы никогда не встречаемся с пародийностью, которая бы снижала и опошляла все высокое и благородное, величественное, доброе и нежное, и если народ находит

в этом удовольствие — это верный симптом того, что он на пути к нравственному упадку. Напротив, все грубое, дикое, низменное, словом все, что составляет противоположность божественному началу, здесь, благодаря мощи искусства, возвышается до той степени, когда мы начинаем с сочувствием относиться к нему как к чему-то причастному высшему проявлению духа.

Комические маски древних, дошедшие до нашего времени, по своему художественному значению не уступают трагическим маскам. У меня самого находится в личном владении маленькая комическая маска из бронзы, которую я не променяю на слиток золота, ибо она ежедневно, нагляднейшим образом напоминает мне о высоком духе, оживлявшем все творения греков.

Подобного рода примеры можно отыскать не только у драматургов, но и в изобразительных искусствах.

Могучий орел времен Мирона или Лизиппа только что опустился на скалу, держа в своих когтях двух змей; его крылья еще распростерты, его дух тревожен, — ведь эта живая, борющаяся добыча для него опасна. Змеи обвили его ноги, и их извивающиеся жала напоминают о смертоносных зубах.

А тут же рядом, на заборе, сложив свои крылья, уселся сыч с крепкими когтистыми лапками; он поймал несколько мышей — и те, бессильно обвив своими хвостиками его лапки, еле слышным писком оповещают о не прекратившейся в них жизни.

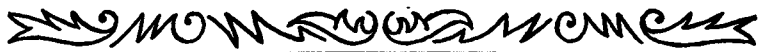
Теперь представьте себе эти два создания искусства поставленными рядом. Тут нет ни пародии, ни травести — один и тот же великий художник, в одном и том же возвышенном стиле изобразил высокое и тут же низменное порождения природы. Это — параллелизм противоположностей, который нас радует, когда мы имеем дело с отдельными творениями, и заставляет нас изумляться при их сопоставлении. Это отличная задача для молодого скульптора.

К подобным же результатам мы приходим, сравнивая «Илиаду» с «Троилом и Крессидой». Тут также нет ни пародии, ни травести. Как упомянутые выше сыч и орел являются двумя противоположными явлениями природы, так здесь

мы имеем дело с двумя различными видениями минувшего. Греческая поэма написана в высоком стиле — а поэтому покинтся в себе, ограничивается при описаниях и сравнениях от всяких прикрас, основываясь исключительно на возвышенных мифологических преданиях. Напротив, мастерское английское произведение надо рассматривать как удачную переделку и пересказ великого произведения в романтическо-драматическом роде.

При этом мы отнюдь не должны забывать, что эта вещь во многом обязана своим существованием позднейшим преданиям, уже спустившимся до прозы, до полупоэзии.

Но в таком виде она настолько оригинальна, что невольно забываешь о существовании античного прототипа. Надо было воистину обладать основательной серьезностью и выдающимся талантом великого старца, чтобы отображать со столь замечательной легкостью таких людей и такие характеры, тем самым открывая позднейшим поколениям новые стороны человеческой природы.



## «ЗАМЕТКИ ДРАМАТУРГА» ЛЮДВИГА ТИКА

К весьма разнообразным наблюдениям побудила меня эта замечательная книжечка.

Автор — драматург и вдумчивый знаток театра, в далеких путешествиях непосредственно ознакомившийся с иностранной сценой, благодаря усидчивым занятиям сумевший стать историком как своего, так и прошедшего времени, критикует отечественный театр, занимая при этом весьма благожелательную позицию по отношению к немецкой публике, характер которой превосходно выявлен в этих заметках. Его отзывы базируются на наслаждении искусством, наслаждение же — на знании; и все, что при этом обычно поднимается у нас в душе, здесь соединяется в единое и счастливое целое.

Его пиетет к Клейсту заслуживает всяческих похвал. Во мне этот поэт, несмотря на самые чистые намерения искренне сочувствовать ему, всегда вызывал содрогание и отвращение, как некое хорошо задуманное природой, но охваченное неизлечимым недугом тело. Тик оборачивает это по-иному; он рассматривает то прекрасное, что еще сохранилось от природы, искажения же ее оставляет в стороне, он стремится больше оправдывать, чем порицать, ибо этот талантливый человек, в сущности, заслуживает только сожаления, и в этом мы оба в конце концов сходимся.

Я также охотно соглашаюсь с ним, когда он выступает в качестве ревнителя единства, неделимости и неприкосновенности Шекспира и высказывает пожелание видеть его перенесенным на сцену без какой бы то ни было редакции или модификации.

Если десять лет тому назад я придерживался противоположного мнения и *неоднократно* пытался выбрать из шекспировских пьес только подлинно воздействующие, отбросив все мешающее и случайное, то в качестве руководителя театра я был прав; ибо долгие месяцы я мучился сам и мучил актеров, а в результате всего-навсего добился спектакля, который занимал и удивлял публику, но в силу лишь *однократно* выполненного условия не смог удержаться в репертуаре. Теперь же мне только приятно, что там и сям делаются аналогичные попытки, — ведь неудачи обычно вреда не приносят.

Так как человек в конце концов все же не может, да и не должен отделаться от тоски, то всегда желательно, чтобы она была направлена на определенный объект и стремилась спокойно и серьезно воссоздавать в настоящем великое прошлое. Тут уже актерам, равно как поэтам и читателям, предоставляется случай глубже заглянуть в Шекспира и в стремлении к недостижимому раскрыть свои собственные внутренние, самой природой заложенные в них способности.

Если в предыдущем я вполне соглашался с в высшей степени ценными трудами моего давнишнего коллеги, то теперь мне еще остается заявить, что в некоторых высказываниях, вроде того, что «леди Макбет — это нежная, любвеобильная душа и такой и должна быть изображаема», я расхожусь со своим другом. Я считаю это не действительным мнением автора, а разве что парадоксом, который, будучи высказан столь значительным лицом, как то, от которого он в данном случае исходит, может оказать вреднейшее влияние.

Это в природе вещей, — и Тик приводит тому превосходные примеры, — что актер, который знает себя и знает, что его натура не находится в полном соответствии с требуемой от него ролью, с умом ломает ее и приспособливает к себе так, что этот суррогат кажется нам новым и блестящим образом, компенсирующим нас за эту непонятную фикцию, неожиданно приводящую к приятнейшим результатам.

Все это, разумеется, остается в силе, но мы не можем согласиться с тем, чтобы теоретики давали актеру указания, которые его сбивают и заставляют, вопреки явному намерению драматурга, сообщать роли чуждый ей вид и образ действий.

Подобные начинания сомнительны в различных отношениях: публика считается с авторитетами и, безусловно, в этом права. Разве мы сами не делаем того же, в радости и в горе советуясь с людьми, знающими жизнь и искусство?

И поэтому тот, кто является признанным авторитетом в какой-либо области, обязан, постоянно ратуя за правду, стараться сохранить ее как нерушимую святыню. Тиковское истолкование «Пикколомини» и «Валленштейна» — весьма значительное исследование. Я был непосредственным свидетелем работы над этой трилогией от начала до конца и поэтому еще больше дивлюсь, что он сумел до такой степени проникнуть в это произведение, являющееся одним из лучших не только на немецком театре, но и на всех других подмостках и все же неровным, а потому местами не удовлетворяющим критика, тогда как толпа, которая не обращает особого внимания на частности, не может здесь не восхищаться всем ходом действия.

Мне кажется, что почти все те места, в которых Тик находит недостатки, следует считать патологическими. Не страдай Шиллер от медленно убивающего его недуга, все это выглядело бы по-иному.

Наша переписка, яснее всего рисующая обстоятельства, при которых создавался «Валленштейн», заставит каждого истинно мыслящего человека сделать благороднейшие выводы и еще теснее сочетать нашу эстетику с физиологией, патологией и физикой, для того чтоб познать условия, которым одинаково подчиняется как отдельный человек, так и целые нации, всеобщие мировые эпохи, так же как сегодняшней день.



## «OEUVRES DRAMATIQUES DE GOETHE»

*Traduites de l'allemand, précédés d'une notice  
biographique et littéraire. 4 volumes. 8°<sup>1</sup>*

В момент, когда решается вопрос, насколько благосклонно отнесутся немцы к собранию многолетних литературных трудов Гете, нам было особенно приятно узнать, как относится к его работам соседняя нация, с давних пор имевшая лишь общее представление о немецкой культуре, знавшая о ней весьма немного и еще меньше в ней понимавшая.

Мы не станем, разумеется, отрицать, что эта косность французов заставила и нас, немцев, относиться к ним с определенной неприязнью, мало заботиться об их мнении о нас и, со своей стороны, давать о них неблагоприятные отзывы. Тем примечательнее нам кажется, когда в новейшее время французы начинают в нас ценить именно то, что мы сами считаем у себя наиболее ценным, причем эта оценка уже не является мнением отдельных расположенных к нам лиц, а, напротив, захватывает все более и более широкие круги.

Причина, по которой это происходит, заслуживает особого разбора и рассмотрения; искать ее прежде всего придется в том, что французы решительно убедились в честной серьезности немцев, в нашей воле к неустанному труду, в нашей основательности и настойчивой энергии. А из этих наблюдений не могло не сложиться вполне правильное и ясное убеждение, что каждую нацию, равно как и значительные труды любого ее представителя, можно понять, лишь

---

<sup>1</sup> «Драматические произведения Гете». Переводы с немецкого с литературно-биографическим очерком, (франц.).



исходя из них и от них, и что тем более судить о таковых можно, только считаясь с присущими им особенностями. Вот почему мы вправе радоваться как новому успеху, одержанному всемирным гражданством, что народ, прошедший через столько исторических испытаний и очищенный ими, начинает озираться вокруг себя в поисках новых источников для подкрепления, освежения и восстановления своих духовных сил, а потому более чем когда-либо чувствует себя привлеченным к чужой стране, к соседнему народу, правда еще не пользующемуся всемирным признанием, но все же полному жизненных сил и находящемуся в поисках и борьбе.

Они дарят, однако, своим вниманием не только немцев, но и англичан и итальянцев; и если у них сейчас идет одновременно в трех театрах — в переведенном и переработанном виде — «Коварство и любовь» Шиллера, если ими переводятся сказки Музеуса, то столь же знакомы им и лорд Байрон, Вальтер Скотт и Купер, также по достоинству ценится ими и Мандзони.

И если внимательно присмотреться к пути, которым теперь идут французы, то кажется, что уже не за горами то время, когда они начнут обгонять нас и в области основательной и свободомыслящей критики. Пусть это знают все, кому надлежит. Мы, по крайней мере, тщательно следим за всеми благоприятными и отрицательными суждениями, которые они высказывают о нас и о других соседних нациях — с той вышки культурного развития, на которую они не так давно забрались. Вышесказанного будет достаточно для предварительного пояснения рецензии о французском переводе Гете, которую мы здесь хотим воспроизвести в сокращенном виде. Рецензия эта была напечатана в «Le Globe» (№№ 55—64 за 1826 г.).

Сначала критик говорит о влиянии, которое во Франции оказывал ранее и еще продолжает оказывать «Вертер», и тут же отмечает и разъясняет причины, почему в течение столь многих лет не были известны во Франции другие мои сочинения.

«В этом, чрезвычайно медленном распространении у нас влияния Гете повинно прежде всего замечательнейшее свойство его духовного дара — оригинальность. Все, что действительно оригинально, то есть несет в себе ярко отмеченный характер определенной личности и народа, едва ли может сразу прийтись по вкусу, а оригинальность и является наиболее бросающейся в глаза заслугой этого поэта. Можно

даже сказать, что он в своей независимости доводит это свойство, без которого, впрочем, не может существовать ни один талант, до известной чрезмерности. Поэтому мы всегда должны производить над собой некоторое усилие, чтобы избавиться от свойственных нам привычек и оценить прекрасное в тех новых формах, в которых оно перед нами предстает. Гете не взять с одного разбега; перед каждым новым произведением надо возобновить его, ибо все они написаны по-разному. Переходя от одного произведения к другому, мы каждый раз вступаем в новый мир. Такая разнообразная плодovitость может испугать людей с вялым воображением и рассердить ограниченных школьных педагогов. Но это разнообразие его таланта тем более очарует умы, способные его понять и наделенные достаточной силой, чтобы не отставать от него.

Встречаются люди, резко выраженный характер которых нас на первых порах изумляет и даже отталкивает. Но, ознакомившись с ними и с их сутью поближе, невольно хочется с ними сдружиться, и притом как раз ради тех качеств, которые первоначально нас от них отвращали. Таковы произведения нашего поэта; они покоряют, только когда их узнаешь досконально, а для того, чтобы с ними ознакомиться, необходимо их тщательно изучить, ибо очень часто оригинальность формы скрывает глубокий смысл вложенной в нее идеи. Иначе — все другие поэты имеют *одну* определенную манеру, которую мы можем легко понять и усвоить, Гете же никогда не походит ни на других, ни на самого себя; часто мы никак не можем угадать, к чему он, собственно, клонит. Он сбивает критиков и даже почитателей с обычного пути, для правильного суждения о нем нужно быть столь же свободным от литературных предрассудков, как свободен от них наш поэт, а сыскать читателя, обладающего этой свободой, быть может, столь же трудно, как и поэта, который, подобно Гете, попирает бы ногами все эти предубеждения.

Поэтому нечего удивляться, что он еще не завоевал популярности во Франции, где так боятся всяких усилий и усидчивости, где каждый готов осмеять то, чего он не понимает, из боязни, чтобы его не опередил в этом кто-нибудь другой, где публика решается на преклонение лишь в самых крайних случаях. И все же под конец мы нападаем на мысль, что гораздо легче отвергнуть непонимаемое нами сочинение, чем выяснить, почему его находят прекрасным другие. Мы начинаем понимать, что для правильной оценки литературы дру-

гого народа требуется куда больше остроумия, чем для того, чтобы провозгласить ее чуждой и называть недостатками все то, что ее отличает от нашей. Мы убеждаемся, что сами обделяем себя, отказывая воображению в новых наслаждениях ради печального удовольствия посредственности: не наслаждаться по неспособности, не понимать из тщеславия и не желать понимать из гордости.

Когда Гете начинал свою деятельность, литература в Германии была приблизительно в том положении, в каком она сейчас находится во Франции. Всем надоело старое, но никто не знал, чем, собственно, оно должно быть заменено; писатели подражали поочередно французам, англичанам и древним; теории сменялись теориями в ожидании появления шедевров. Создатели этих систем восхваляли грядущие результаты своих положений и оспаривали надежды, питаемые приверженцами враждебных им доктрин, с такой пылкостью, что невольно напоминали нам гнев двух братьев из «Тысячи и одной ночи», которые однажды начали спорить о достоинствах своих еще не родившихся детей.

Гете, которого этот спор на короткое время отвлек от поэзии, вскоре снова последовал ее властному призыву; и тут же он решил искать материал для своих произведений в себе самом, в своих собственных чувствах и размышлениях. Отныне он хотел изображать только то, что видел и чувствовал сам. Так у него сложилось обыкновение, которого он затем держался в течение всей своей жизни: воплощать в образ или драматическое действие все свои радости, печали и заботы. Этим он думал сообщить определенность своей манере созерцать внешний мир и укрощать свои душевные тревоги. Об этом говорит он и сам, и в этих замечательных строках охарактеризована вся его литературная деятельность. Когда его читаешь, всегда надо помнить, что все его сочинения находятся в прямой связи с определенным состоянием его души или интеллекта; в них надо искать историю чувств и событий, заполнявших собой его жизнь. С этой точки зрения они для нас представляют двойной интерес, причем интерес к личности поэта едва ли уступает интересу к его произведениям. И действительно, что может быть интереснее человека, одаренного мощной силой воображения, способностью чисто чувствовать, глубокой рассудительностью, свободно пользующегося всеми этими высокими качествами и умеющего благодаря мощи своего духа прибегать к каждому из них, вне зависимости от определенных литературных форм, на все

накладывая печать своей души? Какое зрелище — видеть смелый дух, опирающийся только на самого себя, повинующийся лишь собственному вдохновению! Есть ли на свете что-нибудь более поучительное, чем его стремления, успехи и ошибки? С этой точки зрения надо расценивать нашего поэта и рассматривать его сочинения, сожалея, что тема удерживает нас в рамках разбора его драматических произведений и что краткость журнальной статьи позволяет нам дать лишь поверхностный набросок его биографии».

Далее благожелательный критик говорит о физических и нравственных бедствиях, пережитых юношей, и возникшей отсюда ипохондрии, которая жестко и грубо сказалась в «Совиновниках», благороднее и свободнее в «Вертере», но с подлинной глубиной, значительностью и широтой только в «Фаусте».

«Невзгоды, последовавшие за первой влюбленностью, свергли поэта в мрачную подавленность, увеличившуюся еще и вследствие эпидемической меланхолии, распространившейся тогда среди немецкой молодежи, причиной которой послужило увлечение Шекспиром. К такому мрачному настроению присоединился еще и тяжкий недуг, быть может, явившийся его последствием. Юноша провел несколько лет в тех страданиях, которые несут с собой первые жизненные заблуждения, колебания и поиски души для людей с пламенным воображением, еще не нашедших определенной цели для своей деятельности. Он приходил то в возбуждение, то в отчаяние, кидался от мистицизма к сомнениям, менял предмет своих занятий, разрушал сам то, к чему стремился, раздражался в обществе, тяготился одиночеством, не ощущая в себе сил ни для жизни, ни для смерти; так впал он в черную тоску, в болезненное состояние, из которого освободился, только написав «Вертера», и которое ему внушило первую мысль о «Фаусте».

Но в то время как его давила своею тяжестью действительность, созданная и обусловленная современным устройством общества, его воображение тем охотнее уносилось в эпоху свободной деятельности, когда смысл бытия был ясен, а жизнь проста и полна неземной силы. Меланхоличному, разочарованному юноше казалось, что ему лучше пристали бы боевые доспехи, что он был бы счастливее в крепком рыцарском замке, он мечтал о древней Германии, с ее железными воинами, с ее грубой, свободной и полной приключениями жизнью. Вид готических зданий, особенно же Страсбург-

ского собора, живо воскрешал перед ним времена, о которых он тосковал. История, собственноручно написанная господином фон Берлихингеном, явилась для него желанным прообразом и послужила основой для его произведения. Так зародилось в его голове сочинение, которое было с восторгом принято Германией, увидавшей в нем картину своей минувшей жизни.

«Гец фон Берлихинген» — картина, или, вернее, широко задуманный набросок жизни и нравов XVI столетия; ибо поэт, первоначально желавший подвергнуть драму дальнейшей обработке и переложить ее в стихи, впоследствии решил выпустить ее в свет в том виде, в каком мы ее знаем теперь. Но все черты в этой драме так определены и строги, все набросано с такой уверенностью и смелостью, что кажется, будто видишь перед собой один из скульптурных эскизов Микеланджело, где нескольких ударов резца достаточно для художника, чтобы выразить все свои мысли. Ибо, приглядываясь внимательно, убеждаешься, что в «Геце» нет ни одного слова, бьющего мимо цели; все устремлено к основному воздействию, все способствует показу величественного образа умирающего средневековья. И можно с полным правом сказать, что средневековье и является, в сущности, героем этой чудесной драмы, живет и движется в ней, возбуждает к себе интерес. Да, все средневековье дышит в этом Геце с железной рукой, — здесь перед нами сила, честность и независимость этой эпохи, она говорит устами Геца, борется его руками, падает и умирает вместе с ним».

Высказавшись отрицательно о «Клавиго», критик с возможной любезностью произносит свой жестокий приговор «Стелле» и переходит затем к той эпохе, когда поэт, вступая в мир, отдался практической деятельности и в течение некоторого времени ничего не создавал, пребывая в своего рода переходном состоянии, уже утративши в общении с окружающими юношескую мрачность характера и бессознательно подготавливаясь к новому творческому подходу, который характеризуется благосклонным рецензентом все так же подробно и с тем же доброжелательством.

«Путешествие в Италию не могло остаться безразличным событием в жизни поэта. Из мрачной и тяжелой, давящей на него атмосферы провинциального немецкого общества он попал под благодатное небо Рима, Неаполя и Палермо и снова ощутил в себе всю поэтическую мощь своей ранней юности. Бежав от бурь, смущавших его душу, ускользнув из круга,

ограничившего ее порывы, он впервые почувствовал себя властелином всех своих способностей, и с тех пор ему уже нечего было стремиться к большей широте творческих замыслов и жизнерадостности. С этого момента он уже занимался не только набросками, и если, быть может, и нельзя назвать одинаково удачными все его концепции, то, во всяком случае, выполнение его вещей, по которому легче всего судить о масштабе художника, как в поэзии, так и в живописи, всегда отличается высоким совершенством.

По мнению всех немцев, эти достоинства выразились особенно ярко в двух драмах, относящихся непосредственно к той эпохе его жизни, а именно: в «Тассо» и «Ифигении». Обе пьесы являются результатом соединения, с одной стороны, чувства телесной красоты, которую мы встречаем в полуденной природе и в памятниках древности, а с другой — нежнейших и утонченнейших переживаний, которые могли возникнуть в душе немецкого поэта. Так, в «Тассо» применяется форма остроумного диалога, в котором, по примеру Платона и Еврипида, развивается во всем богатстве оттенков целый ряд идей и мыслей, быть может, принадлежащих исключительно нашему поэту. Судя по характеру действующих лиц, их типам и идеальным отношениям, мы чувствуем, что автор не мог найти всего этого в одной только истории Феррары; тут видны его личные воспоминания, вывезенные с родины и обретшие новую красоту в поэтическом средневековье, под ясным небом Италии. Роль Тассо кажется мне замечательным олицетворением заблуждения мощной фантазии, которая, сама себя истощая, воспламеняется от единого слова, разочаровывается, впадает в отчаяние, не может изжить воспоминаний, увлекается мечтой, создает целое событие из любого преходящего волнения, муку из малейшей тревоги; короче говоря, она страдает, наслаждается, живет в неведомом, призрачном мире, в котором, однако, имеются свои бури, радости и печали. Таков в своих мечтаниях и Жан-Жак, в этом круге долго вращался и наш поэт; мне кажется, что он сам говорит устами Тассо, — сквозь эту гармоническую поэзию до нас долетают звуки «Вертера».

«Ифигения» — родная сестра «Тассо». Обоих связует фамильное сходство, которое можно легко понять, вспомнив, что обе пьесы были созданы в одно и то же время и притом под воздействием итальянского неба. Но так как в «Ифигении» поэт вместо бурь малого итальянского двора изображает величественное преданье семьи Тантала, а вместо мук

и безумия воображения — рок и фурий, то он, естественно, поднимается здесь до большей высоты. В этом сочинении, которое немцы и сам автор считают совершеннейшим из всех его драматических произведений, в древнеклассических формах скрыты без всяких противоречий чувства христианской нежности и вполне современного развития, причем кажется невозможным представить себе более гармоничного слияния столь различных элементов. Тут не только с величайшим искусством воссозданы внешние формы античной трагедии; самый дух античного искусства всюду одинаково оживляет и сопровождает своей спокойной красотой образы, созданные поэтом. Концепция принадлежит ему, а не Софоклу — с этим я согласен; однако не нахожу возможным серьезно порицать его за то, что он остался верен самому себе. А что же делали Фенелон и Расин? Да, античный характер в достаточной степени сообщен и их сочинениям; но разве мог найти у древних один ревность Федры, а другой — евангельскую мораль, проникающую целиком всего «Телемака»? — Наш поэт поступил, как они: ему было глубоко несвойственно полностью забыть о себе, подражая избранному образу. Он нашел у античной музыки характерные акценты для своих созданий, но для того, чтобы внушить ему сокровенный смысл этих песен, было необходимо присутствие двух живых муз: его души и его времени.

«Эгмонт» кажется мне вершиной театральной карьеры нашего поэта; это не историческая драма, подобно «Гецу», не античная трагедия, подобно «Ифигении», — это подлинно новая трагедия, изображение жизненных сцен, в которых правдивость «Гецца» сочеталась с величественной простотой «Ифигении». В этом произведении, написанном в расцвете лет и таланта, поэт более определенно, чем где-либо, изобразил идеал человеческой жизни, каким он хотел его видеть. Счастливый, жизнерадостный, влюбленный без страстного увлечения, благородно наслаждающийся сладостью бытия, мужественно идущий навстречу смерти — таков Эгмонт, герой поэта.

Однако существует еще одно произведение нашего поэта, не только не сравнимое с произведениями древних, но и стоящее совершенно особняком среди его собственных творений. Это «Фауст» — необычное, глубокомысленное творение, диковинная драма, в которой действуют существа всех рангов: от творца до бестелесных созданий, подобно шекспировскому Калибану, обязанных своим ужасным существованием одной

лишь фантазии поэта, от грубого фарса и до самой возвышенной лирики — изображение всех человеческих чувств, от самых отталкивающих до наиболее нежных, от мрачайших до самых сладостных. Об этом своеобразном произведении можно было бы сказать весьма много. Но, не желая расставаться с исторической точкой зрения, которой я намерен ограничиться, отыскивая отражения личности поэта в его произведениях, я удовольствуюсь рассмотрением «Фауста» как наиболее полного изображения поэтом самого себя. Да, «Фауст», который ему открылся в юные годы и которого он осуществил уже в зрелом возрасте, чей образ он пронес через все тревожения жизни, подобно Камознсу, провезшему свою поэму по вспененному морю, — этот «Фауст» содержит его целиком. Разве страстная тяга к познанию и муки сомнений не омрачили его юные годы? Отсюда возникает у него мысль бежать в царство сверхъестественного, призывать на помощь незримые силы, которые его на краткий срок погрузили в мечты иллюминатов и даже понудили изобретать новую религию. Эта ирония Мефистофеля, ведущего столь дерзкую игру с людскими слабостями и вожделениями, разве в ней не сказалась презрительная сторона ума поэта, его склонность к сплину, которую можно проследить, восходя к самым ранним годам его жизни, — та горькая закваска, которая была навеки заложена в его мощную душу преждевременным пресыщением? А личность Фауста, этого человека, пламенное и неутомимое сердце которого не может обходиться без счастья, но не может и наслаждаться им, человека, всецело отдающегося своим порывам и тут же недоверчиво наблюдающего за собой, соединяющего в себе восторги страсти и малодушие отчаяния, — разве это не красноречивое откровение потайной и наиболее возбудимой части души поэта? А чтобы завершить картину своей внутренней жизни, он поставил тут же рядом прелестный образ Маргариты, возвышенное воспоминание о молодой девушке, которой, как ему кажется, он был любим в четырнадцать лет, чья тень над ним неотступно витала, сообщая всем его героиням некоторые свои черты. Эта небесно-чистая самоотверженность наивного, верующего и нежного сердца составляет чудеснейший контраст с чувственной, мрачной напряженностью ее возлюбленного, которого преследуют и среди любовных грез воображение и пресыщенность мысли, со страданиями его раздавленной, но не угасшей души, которую мучает неутолимая



жажда счастья и горькое сознание, сколь трудно принимать и дарить его.

Так как поэт не писал ничего, чему бы нельзя было сыскать основания в одной из глав его жизни, то мы всюду встречаем следы недавних событий или воспоминания. В Палермо он заинтересовывается таинственной судьбой Калиостро, и воображение поэта, возбужденное живым любопытством, не могло расстаться с этим странным человеком до тех пор, пока он не воплотил его в драматический образ, создавая тем самым более ясное представление о нем для самого себя. Так возник «Великий Кофта», в основу которого легло известное приключение с ожерельем. При чтении этой, впрочем, весьма занимательной комедии мы вспоминаем, что поэт в течение некоторого времени сам увлекался подобными нелепостями; мы видим перед собой разочаровавшегося адепта, изображающего доверчивую экзальтацию учеников и умелое шарлатанство учителя, человека, когда-то разделявшего эти увлечения и близко знакомого с ними. Надо было прежде верить, чтобы потом так метко насмеяться над тем, во что он некогда верил.

В маленьких комедиях, написанных по случаю французской революции, мы не находим широкого, достойного изображения великих событий,— эти комедии скорее являются документами, свидетельствующими о том, какие резко отрицательные воплощения принимали мимолетные впечатления от этих событий, попадая в поле зрения поэта. Подобные впечатления он отразил с большой веселостью в «Гражданине генерале».

«Джери и Бетели» — прелестный набросок альпийского пейзажа,— является воспоминанием о путешествии по Швейцарии.

«Триумф чувствительности» нам представляется фарсом в манере Аристофана,— это выпад поэта против литературного жанра, который он сам когда-то сделал популярным. Эта пьеса принадлежит к числу произведений Гете, давших повод к весьма преувеличенному, как мы думаем, заключению госпожи де Сталь, этой замечательной женщины, которая в остальном написала ряд достойных удивления и остроумнейших страниц о нашем поэте и сделала его впервые известным во Франции своими вольными, но полными жизни и движения переводами. Госпожа де Сталь видит в нем волшебника, которому доставляет удовольствие разрушать созданные им же самим фантомы, словом, мистифицирующего писателя,

создающего определенную систему, но, как только он получает признание, внезапно от нее отрекающегося, чтобы тем самым сбить с толку поклонение публики и тем вернее испытать ее благоволение. Я же, со своей стороны, не верю в возможность создавать подобные произведения, руководствуясь столь легкомысленной и лукавой задней мыслью. Подобные причуды могут разве что привести к легкой игре ума и талантливым наброскам. Но я был бы крайне удивлен, если бы из такого источника возникло нечто остро продуманное или глубоко прочувствованное. Такое шутовство не к лицу гению. Напротив, я думаю, мне удалось показать, что поэт во всех своих творениях следовал внутреннему порыву и всюду изображал только то, что он видел или ощущал. Одаренный чрезвычайно разнообразными способностями, он должен был воспринять в течение своей долгой жизни самые противоположные впечатления, чтобы затем выразить их в, разумеется, совершенно непохожих друг на друга произведениях.

Я также готов признать, что Гете, написав «Триумф чувствительности» после «Вертера» и «Ифигению» после «Гецца», мог мысленно усмехнуться, думая о том уроне, который он наносил узким теориям, и о замешательстве, в которое он ввергнет чудаков, которых можно найти в Германии в большем количестве, чем где-либо, — людей, всегда имеющих наготове теорию, которую они привешивают ко всем великим художественным произведениям. Но я еще раз повторяю — такое чувство могло только сопровождать его труд, но отнюдь его не обуславливать; ибо источник этого чувства находится в самом поэте, а формы, которые оно принимало, — следствие обстоятельств и времени.

Для того чтобы завершить рассмотрение драматического творчества нашего поэта, мы должны еще упомянуть о «Евгении — внебрачной дочери», которая нам известна только по первой опубликованной части. В ней действующие лица не принадлежат никакой стране, никакому народу — они называются королем, герцогом, дочерью, гофмейстериной. Ее язык превосходит все, что было создано поэтом в данной области. Однако, когда читаешь «Внебрачную дочь», кажется, что поэт не чувствует больше потребности высказаться и, в сознании, что все уже сказано, не хочет больше изображать свои личные переживания, всецело отдается вымыслу, и тогда представляется, что поэт, устав наблюдать за человеческой жизнью, пожелал уйти в воображаемый мир, где не су-

шествует ограничивающей его действительности и где он может все перекрыть по своему произволу.

Итак, оглядываясь назад, мы видим, что поэт начинает свою драматическую литературную деятельность подражанием действительности — в «Геце фон Берлихингене», затем проходит, не долго в них задерживаясь, через увлечения неправильным поэтическим жанром, — мы говорим здесь о мещанской драме, в которой без должной возвышенности изображается обыденное, — и вот в «Ифигении» и «Эгмонте» возвышается до трагедии, которая уже более идеалистична, чем его ранние вещи, но все же коренится в земле, — однако он и ее теряет из виду и переносится в мир фантазии. Поучительно следить за силой его воображения, сначала столь живо интересующегося зрелищем земных дел, а затем постепенно от него удаляющегося. Нам кажется, что с течением времени упоение искусством восторжествовало в писателе даже над чувством поэтического воссоздания, что поэт в конце концов начал интересоваться больше совершенством формы, чем богатством живого воображения. Внимательно присматриваясь, мы убеждаемся, что форма еще недостаточно развита в «Геце», что она уже преобладает в «Ифигении», а в «Побочной дочери» составляет решительно все.

Такова история театра нашего поэта; исследуя его дух в других литературных жанрах, в которых он себя проявлял, мы, конечно, смогли бы легко напасть на самые различные линии, отдельные точки которых соприкасались бы с отмеченными нами здесь, — так, мы можем усмотреть общность «Вертера» с «Гецем», «Германа и Доротеи» с «Ифигенией», а «Избирательное сродство» явится великолепной параллелью к «Побочной дочери».

Если с нами согласятся, если пожелают смотреть на литературное развитие Гете как на отражение его внутренней, нравственной жизни, — тогда станет ясным, что для понимания его необходимо полное собрание всех его сценических произведений, а не перевод отдельных пьес; тогда почувствуют, какой свет так сильно проливается на эту область его стремлений, а также и на остальные его сочинения. Господин Стайфер превосходно достиг этой цели; в своей талантливой и обширной статье он искусно и подробно изложил и сгруппировал главнейшие события из жизни нашего поэта, удачно вклинив отдельные отрывки из его мемуаров и переводы ряда мелких лирических стихотворений, которые взаимно освещают и дополняют друг друга. В это собрание включены

и переводы «Гецца», «Эгмонта» и «Фауста», трех произведений поэта, которые с наибольшим трудом поддаются переводу на наш язык; однако господин Стайфер показал себя и здесь достаточно талантливым: поставленный перед неизбежностью казаться несколько чуждым и перед опасностью впасть в известную неточность, он мужественно предпочел первое. Подобный недостаток, если только его можно назвать таковым, обеспечивает, по крайней мере, необходимую точность, которая должна успокоить всех, требующих от переводчика главным образом передачи характерных особенностей автора. Остальные переводы сделаны по тому же принципу; в наших библиотеках этот труд должен стать рядом с Шекспиром в переводе господина Гизо и Шиллером в переводе господина Баранта».

1826



## ДАНТЕ

При оценке выдающихся качеств души и духовной одаренности Данте мы тем справедливее воздадим ему должное, когда не будем терять из виду, что в его время жил также и Джотто и что тогда же проявилось во всей своей природной мощи изобразительное искусство. Этот могучий, обращенный к чувственно-пластическому видению гений владел и нашим великим поэтом. Он так ясно охватывал предметы оком своего воображения, что свободно мог их потом воссоздавать, заключая их в четкие контуры; вот почему все, даже самое странное и дикое, кажется нам у него списанным с природы. Данте никогда не стесняет третья рифма — напротив, она помогает ему в достижении намеченной цели, способствуя созданию завершенных образов. Переводчик обычно следовал за ним и в этом направлении. Он представлял себе все, созданное поэтом, и затем старался воссоздать это на своем родном языке своими рифмами. И если я все же чувствую известную неудовлетворенность, то в этом виновен сам Данте.

Все пространственное построение Дантова ада имеет в себе нечто микромегическое, а потому смущающее наши чувства. Мы должны представить себе ряд уменьшающихся кругов, идущих сверху вниз, до самой пропасти; это сразу заставляет нас вспомнить об амфитеатре, который, при всей его грандиозности, должен казаться нашему воображению все же чем-то художественно-ограниченным, так как, созерцая его сверху, вполне возможно увидеть его целиком, вплоть до самой арены. Стоит только взглянуть на картины Орканьи — и нам покажется, будто перед нами перевернутая

картина Кебеса, — воронка вместо конуса. Этот образ более риторичен, чем поэтичен, воображение им возбуждено, но не удовлетворено.

Однако, не желая безусловно превозносить целого, мы тем более поражаемся удивительному разнообразию частных, которые смущают нас и требуют почитания. Здесь мы можем отозваться с одинаковой похвалой и о строгих, отчетливо выписанных сценических перспективах, которые шаг за шагом заступают дорогу нашему глазу, и о пластических пропорциях и сочетаниях, и о действующих лицах, их наказаниях и муках.

В качестве примера мы приведем здесь следующее место из двенадцатой песни:

Вкруг нас обломки диких скал теснились,  
Нас хаос страшный тьмою вдруг объял,  
Ты помнишь — горы мрачные валились

В долину, где Адиджи светлый вал  
Струился вдаль, — землетрясение ль было,  
Подземный взрыв, — никто нам не сказал.

Обломков гряда дикий склон покрыла;  
Кругом лишь камни; робко я глядел  
На взрог скалы, лишь на нее ступила  
Нога моя, и страх мной овладел...

Так шли мы дальше — всюду, всюду скалы,  
Все колебались камни подо мной,  
Я еле шел, от трепета усталый,

И он сказал: «Откуда ужас твой?  
Весь этот хаос ныне крепко скован  
Безумной силой, вечный пленник мой...

Услышь меня! Когда я, зачарован  
Извечной тьмой, во адский мрак сходил,  
Был этот мир навеки злобой скован,

Когда ж с небес победно тот вступил,  
Что восхотел великий круг мучений  
Себе отторгнуть, огонь его палил,

Ужасный гул великих сотрясений  
Раздался тут — казалось мне, что вновь  
Родится мир и что в огне молений

Расплавит зло предвечная любовь.  
Тогда все скалы рухнули — в осколки,  
В минувший хаос обратятся вновь».

Прежде всего я здесь должен объяснить следующее. Хотя в моем оригинальном издании Данте (Венеция, 1739) место (от «e guel go schivo») разъясняется как намек на Мино-

тавра, я тем не менее отношу его только к изображению местности. Она была гориста, загромождена скалами (alpestro), но всех этих слов еще недостаточно для поэта: ее своеобразие (per quel ch'iv'er anco) было столь ужасным, что одинаково смущало и зрение и сердце. Поэтому, желая дать хотя бы некоторое удовлетворение себе и другим, Данте здесь упоминает,— не ради сравнения, а для зрительного примера,— о грозном обвале, который, как надо думать, преграждал в пору его жизни путь из Триента в Верону. Там в те времена еще лежали громадные каменные плиты и угловатые осколки недавнего обвала. Еще не выветрившиеся временем, не слившиеся в общую массу, перевитую легкими побегими; они громоздились друг на друга, словно чудовищные рычаги, и легко начинали дрожать от любого прикосновения ноги человеческой. Но поэт хочет бесконечно превзойти это явление природы. Он нуждается в сошествии Христа в преисподнюю, чтобы сыскать должное объяснение не только этому обвалу, но и многому другому в сатанинском царстве.

Странники подходят к дугообразному кровавому рву, по плоскому, столь же изогнутому берегу которого рыщут тысячи кентавров, неся свою дикую сторожевую службу. Вергилий, вышедший на равнину, уже достаточно близко подошел к Харону, тогда как Данте неверными шагами все еще пробирается между скал. Но мы еще раз должны взглянуть в эту бездну, ибо Кентавр говорит своему сотоварищу:

Взгляни, как тот, что сзади там идет,  
Колеблет все, к чему ни прикоснется.  
И тенью не скользит, как мертвых род.

Спросим свое воображение, разве не ожил в нашей душе этот чудовищный горный обвал?

Но и в остальных песнях, на фоне других декораций, можно найти и указать на такую же устойчивость образов и четкость письма при соблюдении тех же условий.

Такие параллели знакомят нас лучше всего с характерными особенностями творчества Данте. Различие между живым Данте и умершим бросается в глаза и в других местах. Так, например, духи, обитающие в Чистилище (Purgatorio), приходят в ужас при встрече с Данте, ибо он отбрасывает от себя тень, по которой они распознают его телесность.



## «ADELCHI»

*Tragedia di Alessandro Manzoni. Milano, 1822*<sup>1</sup>

Эта трагедия, предлагаемая в оригинале немецким читателям, будет впоследствии подробно рассмотрена и оценена знатоками и любителями итальянской литературы; вот почему мы не излагаем здесь ее плана, как это было сделано нами несколько лет тому назад в отношении к «Графу Карманьола», а останавливаемся только на критическом разборе данной пьесы, предпосланном господином Фориелем сделанному им переводу ее на французский язык. Этот разбор произведет чрезвычайно приятное впечатление на всех любителей рассудительной, содействующей развитию, побуждающей к мыслям критики. Заодно мы пользуемся случаем заметить, сколь основательно укрепляет в нас эта трагедия уже ранее нами высказанное благожелательное суждение о господине Мандзони, давая нам новый повод к более широкому рассмотрению его достоинств.

Алессандро Мандзони завоевал почетное положение среди новейших поэтов; его прекрасный, истинно поэтический талант покоится на чистоте и гуманности чувств и помыслов. Сохраняя при изображении душевных переживаний своих героев полнейшую правдивость и согласие с самим собою, он в то же время считает необходимым соблюдать безусловную точность в передаче исторических явлений, руководствуясь при этом только бесспорными, документально проверенными данными. Его стараниями создается полнейшая

---

<sup>1</sup> «Адельгиз», Трагедия Алессандро Мандзони. Милан, 1822 (итал.).



гармония между нравственно-эстетическими требованиями и подлинной, неизбежной действительностью.

Мы думаем, что ему сполна удалось достигнуть намеченной цели, и считаем вполне допустимым то, что обычно ставится ему в вину, а именно — наделение людей, живших в полуварварскую эпоху, столь утонченными мыслями и чувствами, какие могли выработать в людях лишь более высокое религиозное и нравственное развитие нашего времени.

Для оправдания поэта мы готовы прибегнуть к парадоксальному утверждению, что поэзия всегда вращается среди анахронизмов; ведь все прошлое, которое мы воскрешаем, чтобы на свой лад преподнести его нашим современникам, должно нами наделяться более высоким развитием, чем то, которым оно обладало в действительности; поэт должен здесь прислушиваться к велениям своей совести, читатель же — любезно на все глядеть сквозь пальцы. «Илиада» и «Одиссея», да и все трагики, — словом, все, что нам осталось от древней поэзии, — живет и дышит одними анахронизмами. Всем драматическим положениям, чтобы сделать их более удобопереносимыми, менее отталкивающими, мы прививаем эту новизну. Так поступали мы в самое последнее время и со средневековьем, слишком упорно считая действительностью ту его маску, в которую мы нарядили его быт и даже искусство.

Если бы Мандзони был заранее убежден в несомненном праве поэта произвольно истолковывать мир и превращать мифологию в историю, он не положил бы столько упорного труда на подыскание документов, неопровержимо обосновывающих все детали его поэтических творений.

Но так как его собственный дух и природное дарование вели его по этому пути, то в результате возник новый род поэтического творчества, который единственно осуществляет Мандзони; возникли поэтические произведения, которых никому не удастся повторить.

Благодаря тщательному изучению избранной им эпохи и стремлению уяснить себе положение папы и его латинских сподвижников, лангобардов и их королей, Карла Великого и его франков, а также изучению взаимодействия этих элементов, вначале совершенно различных и противоречивых, но впоследствии перетасованных всемирно-историческими событиями, и благодаря стремлению самому разобраться в них, воображение Мандзони овладело богатейшим материалом и утвердилось на прочной основе; так что у него не сыщется

ни одной пустой строчки, ни одной неясной черты или случайного шага, определенного лишь мгновенной необходимостью. Короче говоря, он в этом поэтическом роде создал нечто совершенное и исключительное; мы должны благодарить его за все, что он нам дал, и за то, как он это дал, ибо мы ни от кого не могли бы потребовать подобного содержания и подобной формы.

Развивая вышесказанное, мы могли бы подыскать различные продолжения, однако нам кажется, что этого достаточно для того, чтобы привлечь внимание мыслящего читателя. Отметим только, что это точное воссоздание истории особенно удается ему в лирических местах, в этом исконном его владении.

Высокая лирика, безусловно, исторична; попробуйте уничтожить мифологически-исторические элементы в одах Пиндара, и вы увидите, что тем самым выхолощена их внутренняя жизнь.

Более современная лирика склоняется к элегичности; она жалуется на недостатки для того, чтобы не чувствовалась ее недостаточность. Почему Гораций отчаялся подражать Пиндару? Правда, Пиндар неподражаем, однако истинный поэт, находивший столь много объектов для восхваления, с радостным воодушевлением разбиравший родословные древа и прославлявший блеск многих соперничавших друг с другом городов, без сомнения, мог бы создать столь же удачные стихи.

Как хор в «Графе Карманьола», изображая происходящую битву, углубляется в мельчайшие детали и не путается в них, среди невыразимого беспорядка находит слова и выражения, которые должны пролить ясность на это смятение и помочь усвоить всю эту безумно проносящуюся бурю, так же действуют и оба хора, оживляющие трагедию «Adelchi». Они стремятся раскрыть перед нашим духовным взором всю необозримость прошедших и мгновенных событий. Однако первый вступает настолько своеобразно-лирично, что сначала кажется нелепым. Мы должны себе представить лангобардское войско разбитым и обращенным в бегство. Слухи об этом доходят в самые отдаленные гористые местности, где, подобно рабам, обрабатывают поля и исполняют другую тяжелую работу ранее побежденные ими латиняне. Они видят, как обращаются в бегство их надменные властители, но еще не уверены, следует ли им этому радоваться; поэт лишает их всяких надежд. Власть новых господ не улучшит их положения.

Но теперь, прежде чем обратиться ко второму хору трагедии, мы напомним об одном суждении, бегло высказанном в «примечаниях и заметках для лучшего понимания „Западно-восточного дивана“, где говорится о глубоком отличии лирики от эпической и драматической поэзии. Ибо последние берутся, повествуя или изображая, представить слушателю и зрителю развитие тех или иных значительных событий, не заставляя его, или же заставляя только в очень малой степени, принимать в них участие, главным же образом приглашая его живо сочувствовать происходящему. Напротив, лирический поэт обязан изображать какой-либо предмет, состояние или развитие выдающегося события таким образом, чтобы слушатель принимал в нем живое участие и, завлеченный изложенным, словно попавший в сети, чувствовал себя непосредственным участником событий. В этом смысле лирику можно назвать высшею риторикой, которая, однако, из-за трудности совмещения в одном и том же поэте всех необходимых для этого дарований крайне редко встречается в области эстетических явлений. Среди современных писателей нам не приходит в голову никто, кто обладал бы всеми этими качествами в столь же полной мере, как Мандзони. Этот род изображения так же соответствует его природным данным, как и тот факт, что он одновременно развился в драматурга и историка. Все эти здесь только бегло высказанные мысли могли бы быть оценены по достоинству, только если бы они были разъяснены связным изложением основополагающего эстетического учения; но выполнить эту задачу нам, быть может, удастся не более, чем другим.

После того как заключительный хор третьего акта властно вовлек нас в падение лангобардского государства, в начале четвертого акта мы видим печальную жертву этих политических ужасов — умирающую Эрменгарду, дочь, сестру и супругу короля, которой не суждено стать королевой-матерью; она печально расстается с безнадежною жизнью, окруженная толпою монахинь. На сцену вступает хор, и для лучшего понимания его серьезными читателями мы перечислим здесь строфы:

- 1) Прелестное изображение благочестивой умирающей.
- 2) Жалоба умолкла, под звуки молитв ей любовно закрывают усталые глаза.
- 3) Последний призыв позабыть о земле и предаться во власть смерти.
- 4) Изображается печальное состояние, когда несчастная желает забыть о том, чему не суждено было сбыться.
- 5) Во мгле бессонной ночи, среди

монастырской обстановки, мысль ее возвращается к счастливым дням, 6) когда, будучи любимой, ничего не ведая о предстоящем, она явилась во Францию 7) и с высокого холма смотрела на своего великолепного супруга, мчавшегося по равнине в радостном увлечении охотой. 8) Он со свитой шумно налетел на вепря, 9) который потом, пораженный королевской стрелой, падал, обливаясь кровью, на землю, вызывая в ней приятное чувство легкого страха. 10) Тут упоминается о Маасе, о теплых источниках под Аахеном, где могучий воин отдыхал от своих боевых подвигов. В строфах 11, 12 и 13 дается прекрасно замаскированное сравнение: как желанная роса освежает опаленную жарою траву, так изнывающая в страстных муках душа находит отраду в дружеском привете. Но солнце снова опалает нежную зелень, 14) так, после краткого забвения, ее душа снова предается прежней скорби. 15) Повторный призыв отречься от земли. 16) Напоминание о других страдальцах, уже почивших. 17) Легкий упрек в том, что она принадлежит к роду угнетателей, 18) и вот, сама подпавшая гнету, умирает среди угнетенных. Мир праху ее. 19) Черты ее лица принимают чистое девическое выражение; 20) подобно заходящему солнцу, багряющему горы сквозь разорванные облака, вещает оно о грядущем, радостном утре.

Впечатление, производимое хором, усиливается оттого, что он обращается к ней, уже почившей, как к живой, способной слушать и чувствовать.

После вышесказанного мы хотим привести здесь еще благосклонный отзыв, которым господин Фориель заканчивает свой разбор данной трагедии; не придавая хорам столь большого значения, как мы, он тем не менее говорит о них следующее: «Все три хора следует назвать выдающимися и единственными в своем роде образцами новейшей лирической поэзии... Не знаешь, чему в них больше дивиться — правдивости и теплоте чувств, возвышенным и могучим идеям или живой, свободно льющейся речи, словно вдохновенной самой природой и в то же время отличающейся такой гармонией и прелестью, что искусству нечего к ней прибавить».

Мы желаем вдумчивым читателям счастливо наслаждаться как хорами, так и всем произведением; ибо здесь налицо тот редкий случай, когда одинаково удовлетворяются и нравственные и эстетические потребности. Перевод, сделанный господином Штрекфусом, будет успешно способствовать скорейшему убеждению в этом. Его прежние труды в этой обла-

сти и прекрасные образы настоящей работы служат надежнейшим подтверждением наших слов.

Ему не следует оставить без внимания также и оду Мандзони на смерть Наполеона, которую и мы в свое время пытались перевести, но пусть и он на свой лад передаст ее немцам, в подтверждение тому, что мы осмелились высказать выше относительно требований лирической поэзии.

Под конец мы приведем отрывок, который, подчиняясь душевному порыву, перевели сами себе в поучение сейчас же по прочтении трагедии «Адельгиз». Уже раньше, при внимательном рассмотрении ритма, преобладающего в «Графе Карманьола», мы ясно почувствовали, что он звучит подобно речитативу; мы заметили также, что существенное для смысла поставлено здесь всегда в начале строки, благодаря чему достигается непрерывный переход от стиха к стиху, весьма благоприятный для декламации и оживляющий энергичную передачу изображаемого. Хотя нам тогда и не удалось применить к этому образцу, так как немецкое ухо чуждается всякого напряжения, мы все же вторично отважился на подобную попытку передачи трагедии «Адельгиз» и рекомендуем благосклонным читателям обратить внимание на этот опыт, так же как и на все сказанное нами выше по данному поводу.

*Предыдущее.* Дезидерий и Адельгиз — отец и сын, совместно правящие лангобардские короли — теснят папу. В ответ на его мольбы о помощи Карл Великий предпринимает поход в Италию. Но его неожиданно останавливают укрепления и башни, выстроенные в ущелье Адиджи.

Лангобардские князья, втайне недовольные своими королями, хотят отойти от них и ищут средство открыть грозно надвигающемуся Карлу свои намерения тайком перейти на его сторону и тем самым заранее обеспечить себе прощение и снискать его благосклонность. С этой целью они устраивают тайное совещание в жилище рядового воина, которого они надеются подкупить богатыми дарами. Последний, ожидая их, произносит следующий монолог, рисующий нам его переживания,

#### СВАРТО

Посол от франков! Важные дела  
Должны свершиться. В урны глубине  
Средь множества имен таится тоже  
И жребий мой: коль не встряхнешь его,  
Он вечно будет там. И я умру

В безвестной доле — кто же может знать  
Про жгучие и тайные тревоги?  
Да, я ничто! Пускай под этой кровлей  
Князя сойдутся, думая восстать  
На государя; тайна их была  
Открыта мне, — ведь я — ничто, ничто!  
Кто знает Сварто? Кто захочет знать?  
Какие гости у него собрались?  
Кто враг мой? Кто меня страшится?  
О, если б смелость к знатности вела нас,  
Даруемой рождением, если б власть  
Меча ударом мы стяжать могли бы,  
Средь вас я был бы, гордые князья!  
Ум может все найти. А я читаю  
В сердцах у вас и помыслы таю.  
Какая злоба, ужас вас объяли б  
При распознанье, что одно желанье,  
Одно стремление, одна надежда в сердце —  
Стать с вами наравне. Вы златом мните  
Меня купить. Да, счастлив, кто его  
Рукою щедрой сыплет беднякам,  
Но простирать к нему смиренно руки,  
Как жалкий нищий...

Князь Хильдегиз

Здравствуй, Сварт!



## ПРИМЕЧАНИЕ К «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ

Всякий, кто интересовался теорией поэтического искусства, в частности теорией трагедии, помнит об одном месте у Аристотеля, доставлявшем немало затруднений толкователям, так и не пришедшим к согласию в оценке его значения. Определяя самую сущность трагедии, великий муж, по-видимому, требует от нее, чтобы она, путем изображения поступков и происшествий, возбуждающих сострадание и страх, очищала души зрителей от роковых страстей.

Я думаю, лучше всего изложить мои мысли и суждения о данном месте, прибегнув к его переводу.

«Трагедия есть воссоздание значительного и законченного действия, имеющего известную длительность и излагаемого приятным слогом, и притом несколькими лицами, играющими каждый свою роль, а не одним лицом, в форме повествования; свое воздействие она заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания — примирением этих страстей».

С помощью такого перевода я надеюсь рассеять неясность этого места и прибавлю к сему лишь следующее. Как мог Аристотель, который всегда говорил о предметном, а здесь уже совсем специально толкует о построении трагедии, иметь в виду воздействие, и притом отдаленное, которое трагедия сможет оказать на зрителя? Ни в коем случае. Здесь он говорит вполне ясно и правильно: когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна

завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей.

Под катарсисом он понимает именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений.

В трагедии эта завершенность достигается путем некоего человеческого жертвоприношения. Это заклятие может совершиться на самом деле или же, благодаря вмешательству благосклонного божества, быть замененным известным суррогатом, как это случилось с Авраамом или Агамемноном. Короче говоря, такое искупление и примирение необходимо для завершения трагедии, в противном же случае ей не стать совершенным поэтическим произведением.

Когда такая развязка приводит к счастливому, желательному исходу, как, например, в «Возвращении Алкесты», мы имеем дело с промежуточным жанром; в комедии же обычным разрешением всех затруднений, возбуждавших в нас, говоря по правде, весьма умеренные опасения и надежды, является брак, которым хотя и не заканчивается наша жизнь, но который, бесспорно, составляет в ней значительный и важный перелом. Никто не хочет умирать, все хотят вступить в брак — вот полушутливое, полусерьезное различие между трагедией и комедией в реалистической эстетике.

Далее мы заметим, что с этой же целью греки обращались к форме трилогии: ибо нет более высокого катарсиса, чем катарсис «Эдина в Колоне», трагедии, в которой изображен полувиновный преступник, человек, попадающий во власть извечных, неведомых непостижимо-последовательных сил — по вине демоничности своего душевного склада и мрачной силы своих порывов, толкающих его, именно благодаря мощи его характера, к чрезмерно поспешным поступкам. Ввергнувший себя и своих близких в глубочайшее, непоправимое бедствие, он все же под конец, примиренный и примиряющий, удостоивается возвышения и становится богоравным, святым заступником целой страны, принимающим жертвоприношения народа.

На этом основывается и принцип великого мастера, гласящий, что трагический герой не может быть ни безусловно виновным, ни вполне невинным. В первом случае катарсис имел бы чисто сюжетный характер и погибший злодей казался бы нам лишь беглецом, ускользнувшим от обычного человеческого правосудия; во втором случае он вовсе невоз-



можен, так как судьба или действующие лица были бы в этом случае отягощены чрезмерным грузом несправедливости.

Впрочем, я и по этому поводу, как и всегда, весьма неохотно вступаю в полемику; мне хочется только напомнить, как до сих пор желали облегчить понимание этого места. Дело в том, что Аристотель в своей «Политике» сказал однажды, что музыка может быть применена в воспитании в целях нравственного воздействия, ибо, как известно, священные мелодии успокаивают души, возбужденные оргиями, а следовательно, могут утихомирить и другие страсти. То, что здесь идет речь об аналогичном факте, мы не отрицаем, но отсюда еще далеко до полной идентичности. Воздействие музыки более материально, как это показывает хотя бы Гендель в своем «Торжестве Александра» и в чем мы можем так легко убедиться каждый раз, когда на балу церемонно-галантный полонез сменяется вальсом и первые же его звуки заражают всю молодежь вакхическим весельем.

Но музыка так же мало, как любое другое искусство, способна воздействовать на нравственность, и будет всегда ошибочно требовать от нее подобного воздействия. К нравственному усовершенствованию приводят только религия и философия; ведь тут надо возбуждать в человеке благочестие и чувство долга, искусства же это могут делать разве случайно. То, чему они действительно способны содействовать,— это смягчению грубых нравов, но смягчение это может выродиться и в известную изнеженность.

Человек, идущий по пути истинного духовно-нравственного развития, прекрасно чувствует и сознает, что трагедия и трагические романы ни в коем случае не успокаивают нашу душу, а, вызывая в том, что мы именуем сердцем, тревогу, приводят нас в смутное, неопределенное состояние; молодежь любит такие переживания и страстно восторгается подобными произведениями.

Мы возвращаемся снова к тому, с чего начали, и повторяем: Аристотель говорит о построении трагедии как об объекте, над которым работает поэт, желая создать нечто законченное, достойное восторгов, созерцания и слушания.

Если поэт, со своей стороны, выполнит лежащий на нем долг и завяжет интересный узел событий, а потом достойно распутает его, то это же самое произойдет и в душе зрителя; запутанность его запутает, примиряющая же развязка разрядит его тревогу; но домой он уйдет ни в чем не исправив-

шимся. При строгом наблюдении над самим собой он с удивлением заметит, что вернулся из театра столь же легкомысленным или упорным, столь же вспыльчивым или уступчивым, любящим или безлюбим, каким он был и до тех пор. Итак, мы высказали все, что нам хотелось сказать по поводу данного вопроса, хотя эта тема, при дальнейшем ее расширении, могла бы стать еще более ясной.



## ЛОРЕНС СТЕРН

Обыкновенно при быстром ходе литературного и общечеловеческого развития мы забываем о том, кому мы обязаны первыми впечатлениями, кто впервые влиял на нас. Все происходящее, проистекающее в настоящем нам кажется вполне естественным и неизбежным; однако мы попадаем на перепутье, и именно потому, что теряем из виду тех, кто нас направил на верный путь. Вот почему я хочу обратить ваше внимание на человека, который во второй половине прошлого века положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души, эпохи благородной терпимости и нежной любви.

Я часто вспоминаю об этом человеке, которому обязан столь многим; он встает передо мной и в минуты, когда заходит речь о заблуждениях и истинах, вспыхивающих порой в человеческих душах. К ним можно присоединить, употребив его в более уточненном смысле, и третье слово — *своеобычности*, ибо существуют известные феномены в человечестве, которые лучше всего обозначаются этим именем, — они ложны извне, истинны изнутри и, при более глубоком рассмотрении, оказываются весьма важными для психологических наблюдений. Они являются тем, что в конечном счете образует индивидуальность. Благодаря им общее специфицируется и даже в самом причудливом проглядывает разум, здравый смысл и благожелательство, которые нас привлекают к себе и пленяют.

Поэтому нам кажется прелестным, когда Йорик-Стерн, нежно раскрывая человеческое в человеке, именует эти своеобразности, поскольку они проявляются в действии, «ruling passion». Ибо поистине это они гонят человека, направляя его в определенную сторону, а затем держат его на проложенной ими колее и, не требуя от него никаких размышлений, убеждений или усилий воли, постоянно сохраняют в нем жизнь и подвижность. В сколь тесном родстве состоит с ними привычка, бросается в глаза с первого же взгляда: ведь это она способствует развитию тех удобств, среди которых так любят беспечно валандаваться наши своеобразности,



## «ИСТОРИЯ РИМА» НИБУРА

Хотя это может показаться претенциозным, я все же решаюсь признаться, что прочел этот серьезный труд до конца за несколько дней, вечеров и ночей и извлек из него величайшую для себя пользу; однако мое признание может быть легко объяснено и может рассчитывать на известное доверие, потому что я тут же сообщаю, что уже раньше чрезвычайно внимательно прочел первое издание этого труда и хотел, чтобы меня просветлили его предметное содержание и общий смысл.

Когда видишь, как в наш столь просвещенный век во многих областях сказывается недостаток критической мысли, то особенно радуешься, увидев перед собой образцовое произведение, которое дает понять, что значит настоящая критика.

И если оратор вынужден трижды уверять, что началом, серединой и концом его искусства является прежде всего притворство, то этот труд, напротив, убеждает нас в том, что именно любовь к истине живо и действительно сопровождала автора через все лабиринты. Он не продолжает развивать то, что утверждал раньше, но применяет к себе тот же метод, что и к древним авторам, и тем достигает двойного торжества истины. Ибо ее величие в том, что, где бы она ни проявлялась, она раскрывает наш взгляд и расширяет грудь, придает нам мужество, чтобы в тех областях, в которых мы сами действуем, таким же образом поглядеть вокруг и перевести дыхание, чтобы снова по-новому верить.

Признаюсь откровенно, что после несколько торопливого чтения мне нужно еще наверстать многие упущенные частности; но я предвижу, что при этом будет все сильнее развиваться сознание общего высокого смысла.

Впрочем, уже и сейчас я получил от этой книги достаточно радостного одобрения и всякий раз снова искренне радуюсь каждому честному стремлению, хотя, с другой стороны, не то чтобы по-настоящему злюсь на блуждания и заблуждения, проникающие в науки, и особенно на последовательное настойчивое сохранение неправды, а также на искажение правды посредством вкрадчивых паралогизмов, однако со вполне определенной неприязнью встречаю тот обскурантизм, который, к сожалению, изменяет свои личности применительно к индивидуальным особенностям и с помощью многообразных покровов способен даже в здоровых глазах омрачать ясный день, искажать плодотворность истины.



## СЕРБСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Вторая часть переводов сербских стихотворений, появлением которой мы обязаны неутомимому прилежанию нашей юной подруги, должна была послужить мне поводом для публикации некоторых мыслей об этой столь высоко мною ценимой национальной поэзии. И уже многое было мною подготовлено, когда в 1826 году в сто девяносто втором номере «Геттингенских новостей» я наткнулся на рецензию, избавляющую меня от необходимости дальнейших рассуждений. Она написана основательнейшим языковедом, который одинаково умеет ценить как орган, который служит нам для высказывания, так и то, что им высказывается. Мы бы охотно здесь напечатали вступление к этой рецензии, если бы уже не превысили обычного количества листов. Но в качестве добавления нам хочется заметить следующее.

Сербские песни, правда, после многолетних изысканий и предварительной подготовки в тиши, внезапно предлагаются нашему вниманию в самых различных переводах, которые большей частью лишь постепенно возникают у одного и того же народа.

Из той обычной аккомодации, которая была нужна еще пятьдесят лет назад, когда для того, чтобы хоть несколько расчистить путь иноземному, приходилось всё пригонять по вкусу и нраву своего народа, нас вывела высшая культура. Теперь же, наряду с серьезными и строго придерживающимися оригинала переводами господина Гримма, мы видим живое, свободное, несмотря на соблюдение полного уваже-

ния к оригиналу, изложение фрейлейн фон Якоб, благодаря которой мы уже множество прекраснейших героических и нежнейших любовных песен считаем своим немецким достоянием. Теперь присоединяется к этим переводчикам еще и господин Гергардт, с его замечательной изощренностью ритмики и рифмы, и предлагает нам фривольные в собственном смысле этого слова песенки, предназначенные для вокального исполнения.

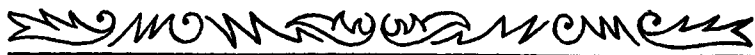
Если два первых поэтических жанра должны исполняться одним рапсодом или вдохновенным певцом, то здесь мы приближаемся к веселому хору и сталкиваемся с водевилем, который связывает воедино наше чувство и воображение не только с помощью своенравно возвращающегося рефрена, но и вздорных, даже бессмысленных напевов, возбуждающих нашу чувственность и все с нею соприкасающееся, создавая тем самым ощущение общего опьянения.

Это исконная область, в которой общительные французы так щедро себя проявляли и в которой за последнее время показал себя таким мастером Беранже; мы бы назвали его достойным подражания, если бы он, как раз для того, чтобы стать великолепным поэтом этого жанра, не отказался бы от тех знаков уважения, которые мы обязаны воздавать образованному обществу.

Примечательным здесь должно показаться уже то, что полудикий народ встречается с народом наиболее изощренным как раз на ступени легкомысленнейшей лирики, — пример, благодаря которому мы лишний раз убеждаемся, что единая мировая поэзия существует и, смотря по обстоятельствам, проявляет себя. Ни содержание, ни форма не должны при этом заимствоваться, — везде, где светит солнце, имеет место ее развитие.

Мы воздержимся сейчас от продолжения этих заметок; сокровища сербской литературы станут в ближайшем будущем немецким общественным достоянием, и мы отложим высказывание наших мыслей до тех пор, когда нам удастся узнать в этой области что-нибудь новое. Напомним только, что в предыдущих тетрадах были даны образцы произведений как серьезного, строгого, чисто характерного, так и веселого, жизнерадостного жанра и что на этот раз мы не отказались поместить среди вещей веселого жанра и несколько стихотворений, граничащих с фривольностью.





## «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

Новый переводчик придерживается подлинника как можно ближе, из строки в строку.

Это старинные картины, но в новом освещении.

Точно сняли с картины затемняющий лак, и краски вновь заговорили с нами в своей свежести.

Мы желаем этой поэме много читателей. Переводчик, поскольку он предусматривает второе издание, поступит хорошо, если переделает некоторые места так, чтобы они, не нанося ущерба целому, стали пояснее.

Мы воздерживаемся от дальнейших суждений, ссылаясь на сказанное выше. Эта поэма не из таких, чтобы о ней составилось суждение раз и навсегда, но притягивает к мнению любого, а посему и на силу воображения, способную к воспроизведению, на чувство возвышенного, сверхвеличественного, равно как и нежного, изящного, чувство широкого охвата в целом и обстоятельных деталей. Из каких-то требований явствует, что заниматься ею будут еще века.

Любое ритмическое чтение действует сперва на чувство, затем на силу воображения и в последнюю очередь на рас-судок и на нравственно-разумное удовольствие. Ритм под-купает.

Мы слышали, как восторгались совершенно никчемными стихотворениями из-за их достохвальной ритмики.

Посему, согласно часто высказывавшемуся нами мнению, мы утверждаем, что любое значительное поэтическое про-

изведение, а в особенности эпическое, должно-таки быть когда-нибудь переведено прозою.

Такой опыт был бы в высшей степени благотворен и для «Нибелунгов», если бы многочисленные стихи-вставки и стихи-затычки, которые теперь действуют приятно, как перезвон колоколов, отпали и можно было бы непосредственно во всю силу разговаривать со слушателем, обращаясь к его воображению, так чтобы содержание во всю свою мощь и силу предстало душе и явилось бы уму с новой стороны.

Но поступать так, по нашему мнению, надо было бы именно не со всей поэмой; для этого мы предложили бы приключение двадцать восьмое и ближайшие последующие.

Здесь талантливые сотрудники многих наших ежедневных листков должны бы отважиться на такой радостный и полезный опыт и могли бы здесь, как водится во многом другом, соревнуньясь, явить свое усердие,



## «GERMAN ROMANCE»,

*Vol. IV. Edinburgh*<sup>1</sup>

Передать смысл этого заглавия по-немецки мы должны были бы, в сущности, так: образцы романтического, а также сказочного жанра, выбранные из произведений немецких писателей, выдвинувшихся в этой области. Собрание содержит пересказанные непринужденным изящным языком мелкие и более крупные рассказы Музеуса, Гофмана, Жан-Поля Рихтера и Гете. Достойны внимания предпосланные каждому автору заметки, которые, как и шиллеровская биография, заслуживают всяческих похвал. Нам хотелось бы рекомендовать их нашим газетам и журналам для перевода и опубликования, если это только уже не сделано без нашего ведома.

Биографические события и обстоятельства представлены в них с достаточной тщательностью и дают необходимые предварительные сведения об индивидуальном характере каждого писателя, а также о том, как сказался этот характер в его писаниях. Господин Карлейль высказывает здесь, как ранее в биографии Шиллера, спокойное, ясное, искреннее сочувствие немецким поэтическим и литературным начинаниям; он вникает в своеобразие стремлений нашей нации и, всем отдавая должное, каждому отводит определенное место, этим в известной мере сглаживая те конфликты, которые неизбежны в литературной жизни любого народа. Ибо жить и действовать означает становиться на чью-либо сторону или привлекать на свою. Нельзя осуждать того, кто

---

<sup>1</sup> «Немецкие романтические истории», т. IV, Эдинбург (англ.).

борется за определенное место и положение в мире, которое бы ему обеспечивало известный достаток и позволяло бы влиять на современность, что уже указывает на возможность значения человека и для грядущих веков. И если из-за этой литературной распри горизонт национальной литературы часто на долгие годы омрачается, то чужеземец, давая осесть этой пыли, туману и дыму, видит перед собой далекие сферы проясненными, видит их светлые и темные стороны и наблюдает за этим с тем душевным спокойствием, с каким мы созерцаем месяц в тихую ясную ночь.

Здесь мне хотелось бы вставить несколько давно записанных размышлений. Пусть даже скажут, что я повторяюсь, лишь бы одновременно признавали, что и повторения бывают порой полезны.

Известно, что лучшие поэты и искусствоведы всех народов — вот уже на протяжении долгого времени — стремятся к общечеловеческому. В каждом явлении, будь оно историческим, мифологическим, сказочным или даже просто вымышленным, сквозь национальное и личное проступает и просвечивает это всеобщее.

То же самое имеет место и в ходе практической жизни. Оно пробивается сквозь все грубо-земное, дикое, жестокое, несправедливое, корыстное и лживое, стремясь все это залить смягчающим светом. Пусть на земле никогда не наступит вечного мира, мы не перестанем надеяться, что со временем неизбежные распри станут мягче, война менее жестокой, победа менее надменной.

Все, что в литературе отдельной нации может повлиять и напомнить об этом, должно быть усвоено всеми.

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

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

Такому посредничеству и взаимному признанию немцы способствуют уже с давних пор. Тот, кто понимает и изучает немецкий язык, находится на ярмарке, где все народы

предлагают свои товары; он играет роль толмача и в то же время стяжателя.

Поэтому каждого переводчика следует считать посредником этого всеобщего душевного торга, способствующим такому взаимному обмену. Ибо, что бы ни говорилось о неудовлетворительности переводческого труда, он всегда был и будет одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную.

Коран говорит: «Бог дал каждому народу пророка, говорящего на его собственном языке». Так и каждый переводчик — пророк в своем отечестве. Лютеровский перевод Библии вызвал величайшие последствия, хотя критика и по сей день умаляет и хулит его. А все огромное дело библейского общества — в чем его ценность, если не в том, что благодаря ему каждому народу вручается Евангелие, переложное на его лад и язык?



## «LA GUZLA», POÉSIES ILLYRIQUES,

Paris, 1827<sup>1</sup>

Явление, на первый взгляд поражающее, при ближайшем же рассмотрении проблематичное.

Лишь с недавних пор принялись французы с живым интересом и благорасположением следить за поэзией чужестранцев и признали за другими народами известные права в области эстетического. Со столь же недавнего времени они охотно пользуются в своих произведениях и чужеземными формами.

Самое новое и удивительное, пожалуй, это то, что они теперь все чаще выступают под маской других наций и, позволяя себе остроумную шутку, вводят нас в приятный обман подложными произведениями, так что мы сперва принимаем загадочную вещь за чужеземный подлинник и находим ее занимательной и достойной удивления, а затем, после ее разоблачения, повторно и уже по-новому любимся искусным талантом, проявившим склонность к столь серьезным шуткам, ибо невозможно выразить лучше свое проникновение в склад поэзии и образ мыслей другого народа, как приблизившись к ним путем подражания и переводов.

Мы обратили внимание на то, что в слове «Guzla» скрывается имя *Gazul*, и нам вспомнилась замаскированная испанская цыганка с театральных подмостков, которая недавно так мило над нами посмеялась. И что же — предпринятые нами расследования оказались небезуспешными. Стихотворения эти были якобы подслушаны у далматских пле-

---

<sup>1</sup> «Гузла, или Илирийские стихотворения», Париж, 1827 (франц.).

мен и частично будто бы сочинены неким Гиацинтом Маглановичем.

В искусстве всегда допускался этот невинный обман, состоящий в том, что, когда какая-нибудь вещь имела большой успех, являлось желание пробудить интерес или вызвать одобрение, выпустив ее продолжение, вторую часть или другое какое-нибудь ее дополнение и тем самым поднять обманутую публику на более высокий уровень понимания.

Какой любитель, изучающий древние монеты, не станет с радостью собирать работы Кавини, чтобы на доведенных до полного сходства подделках обострить свое чутье к оригиналам.

Пусть господин Мериме поэтому на нас не сердится, если мы здесь объявим его автором «Театра Клары Газуль» и сборника «Guzla» и тут же попросим еще не раз позабавить нас такими подкидышами, если только это будет ему угодно.

Автор принадлежит к тем молодым французским индигенатам, которые ищут собственных путей; путь же его можно причислить к самым приятным, потому что он ничего не хочет утверждать, а только хочет упражнять и развивать свой прекрасный, яркий талант, направляя его на различные предметы и настраивая на всевозможные лады.

По поводу «Guzla» мы, однако, не можем удержаться от одного замечания: поэт не хочет соперничать со своим прообразом в стиле веселом и героическом. Вместо того чтобы с подлинной поэтической силой изображать их грубую, порой жестокую, даже страшную жизнь, он, как истинный романтик, вызывает из тьмы образы жутких привидений. Уже изображаемая им местность действует устрашающе: церкви в ночную пору, кладбища, перекрестки дорог, хижины отшельников, скалы и ущелия заставляют слушателя боязливо настораживаться; и вот уже появляются покойники, грозя и устрашая, жуткие призраки в образе людей или ночных огоньков, манящих и мигающих; отвратительный вампиризм со всей его свитой, зловредное действие дурного глаза, порою даже глаза со страшным двойным зрачком, — словом, самые отвратительные вещи. Но при всем этом мы должны отдать справедливость автору и признать, что он не пожалел труда, чтобы освоиться с этим кругом представлений, и отнесся к своей работе добросовестно и обдуманно, стремясь полностью исчерпать избранные им мотивы.



## ДАЛЬНЕЙШЕЕ О ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### ВОЗРАЖЕНИЕ

Если действительно создастся в ближайшее время всемирная литература,— а это неизбежно при постоянно увеличивающейся быстроте средств передвижения,— то мы не вправе от нее ожидать ничего большего и ничего иного, чем то, что она на самом деле сможет нам дать и уже дает.

Весь мир, как бы пространен он ни был, все же только расширенное отечество и, если ближе взглянуть, не даст нам больше того, что уже предоставила нам наша родина. То, что по вкусу толпе, распространится беспредельно и рекомендует себя во всех поясах и краях, как мы это уже видим теперь; но всему серьезному и подлинно дельному это удастся не так-то легко, и все же те, кто посвятили себя наивысшему и плодотворнейшему, станут узнавать друг друга быстрее и ближе. Нет сомнения, что всюду на свете найдутся люди, озабоченные основательным, а стало быть, истинным прогрессом человечества. Однако путь, которым они хотят идти, и шаг, который выдерживают,— не для каждого; суетные люди хотят продвигаться значительно быстрее и препятствуют продвижению того, что могло бы и их увлечь за собою. Поэтому-то серьезные люди и должны образовать безмолвную, почти тайную церковь; было бы тщетно противопоставлять себя широкому потоку дня, и все же следует стойко удерживать свои позиции, пока течение не пронесется мимо. Главным утешением и даже превосходнейшим одобрением для людей такой стати должно быть убеждение в том, что истинное является одновремен-



но и полезным. Когда они сами поймут это тождество и смогут на живом примере показать справедливость такого убеждения, им ничто не помешает и вправду оказывать влияние на жизнь, и притом на протяжении многих лет.

## ОБОДРЕНИЕ

Хотя во многих случаях и бывает полезно не столько передавать читателю уже продуманное, сколько пробуждать и вызывать его собственную мысль, здесь все же будет уместно еще раз пояснить вышеприведенные, уже давно записанные мною мысли.

Вопрос о том, полезно ли то или иное занятие, которому посвящает себя человек, достаточно часто всплывает в потоке времен. Теперь, когда никому не дозволено жить по своему вкусу, мирно, спокойно, умеренно и нетребовательно, этот вопрос должен особенно внятно повторяться. Внешний мир движется так бурно, что каждому грозит опасность быть втянутым в общий водоворот. И он часто видит себя вынужденным, ради удовлетворения собственных нужд, непосредственно и мгновенно позаботиться о потребности других; тут же, без сомнения, и возникает вопрос, обладает ли он какой-либо способностью, чтобы пойти навстречу таким обязательствам. И вот здесь-то и приходится себе сказать, что тут нас может спасти только чистейший и строжайший эгоизм; но этот эгоизм должен покониться на сознательном, хорошо прочувствованном и спокойно выраженном решении.

Пусть спросит себя человек, к чему он больше всего способен, чтобы затем в себе и ради себя выработать эту способность наусерднейшим образом. Пусть смотрит он на себя как на ученика, как на младшего, а потом старшего подмастерья и только позднее и с крайней осмотрительностью как на мастера.

Если человек сумеет с благоразумной скромностью повышать свои требования к внешнему миру только по мере роста своих собственных сил и снискать себе его расположение приносимой им пользой, тогда он достигнет своей цели, переходя со ступени на ступень и, поднявшись до наивысшей, сможет с удовлетворением предаться своей деятельности.

Ту помощь и те помехи, посредством которых эмпирический мир облегчает или же преграждает путь, пусть покажет ему сама жизнь, если только он способен ей внимать.

Кое-что, однако, должен всегда иметь в виду достойный человек: заискивание расположения у сегодняшнего дня не принесет пользы ни завтра, ни послезавтра.

### ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Каждая нация имеет особенности, которыми она отличается от других. Благодаря им нации чувствуют себя отделенными друг от друга, взаимно притягиваются или отталкиваются. Внешние проявления внутренних особенностей одной нации обычно представляются другой чем-то отталкивающим, в лучшем случае смешным. Из-за этих особенностей мы всегда ценим нацию меньше, чем она того заслуживает. Внутренние же свойства нации остаются не признанными и не признанными ни чужеземцами, ни даже самой нацией, ибо внутренняя ее природа, равно как и природа отдельного человека, проявляется бессознательно, так что под конец удивляешься тому, что проступает наружу.

Не притязая на то, чтобы знать эти тайны, я не имею смелости и говорить о них. Хочу сказать только одно: по моему убеждению, в наши дни наиболее напряжены внутренние творческие силы у французов, и они поэтому в ближайшее время снова будут иметь большое влияние на нравственный мир. Я охотно сказал бы больше; но это заведет нас слишком далеко и нужно будет высказываться очень пространно, чтобы сделать понятным и приемлемым то, что нам здесь хочется сказать.

Когда один кружок немецких людей стал собираться для совместного ознакомления с немецкой поэзией, нам это показалось во всех отношениях и допустимым, и в высшей мере желательным, так как участники кружка, в качестве просвещенных людей, вполне знакомых с литературой всех немецких племен и с немецкой государственностью в целом и в отдельных германских странах, могли с полным правом избрать изящную литературу предметом для остроумных и приятных бесед.

Скажем же поэтому, что изящную литературу какой-либо нации можно узнать и почувствовать только тогда, когда одновременно представишь себе всю совокупность ее явлений.

Этого достигаешь лишь частично, когда читаешь газеты, довольно подробно знакомящие нас с общественными делами. Мало того, к этому надо еще прибавить все те воззре-

ния и мысли, которые иностранцы имеют потребность высказывать о себе в критических и реферирующих журналах, равно как и их сочувственные и отрицательные отзывы о других нациях, в частности о немецкой. Так, каждый желающий освоиться с новейшей французской литературой должен познакомиться с прочитанными два года назад и недавно вышедшими из печати лекциями: Guizot, «Cours de l'histoire moderne», Villemain, «Cours de la littérature française», а также: Cousin, «Cours de l'histoire de la philosophie». Отношения, существующие у них между собою, и отношения их к нам выступают здесь особенно отчетливо. Еще живее, быть может, то воздействие, которое оказывают более часто выходящие журналы и выпуски: «Le Globe», «La Revue Française» и недавно основанная газета «Le Temps». Все они необходимы, если мы желаем воссоздать во всей его жизненности то беспокойное колебание непрочных и все же великих движений, которые сейчас наблюдаются во Франции,— равно как и все отсюда возникающие порывы и течения.

Французская поэзия, как и французская литература, ни на мгновение не отрывается от жизни и от страстей всего народа; в новейшее время она, конечно, по преимуществу проявляет себя оппозиционно и напрягает все силы своего таланта, чтобы добиться влияния на жизнь страны и принизить противника, которому, как обладателю власти, нет, как видно, нужды быть особенно даровитым.

Следя за их страстными признаниями, мы глубоко заглядываем в жизнь французского народа. К тому же из того, как они думают о нас, проявляя к нам немалое благожелательство, мы научаемся судить и о себе; а ведь нам совсем не вредно о себе хоть когда-нибудь призадуматься.

Если последовать по предложенному выше пути, можно очень быстро ознакомиться со всем тем, что происходит в общественной жизни или с нею граничит. При теперешней бойкой книжной торговле можно очень скоро достать любую книгу, и мне часто случается получать в дар от автора книгу, которую он ко мне направляет с оказией и которую я ко дню ее прибытия уже давно прочел.

Из сказанного явствует, что это немалая задача — проникнуть в любую литературу новейшего времени. Об английской литературе, так же как и об итальянской, надо было бы говорить особо; ибо здесь мы опять встретимся с совсем другими обстоятельствами.



## ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ

Как часто присылают мне молодые люди немецкие стихотворения с просьбой не только судить о них, но и высказать свое мнение относительно поэтического призвания автора. Я умею ценить это доверие, но, в отдельных случаях, все же становится невозможным дать должный ответ в письменной форме, когда порою затруднителен и устный. Но так как все эти послания до известной степени друг друга повторяют, я решаюсь сказать здесь кое-что на будущее.

Немецкий язык достиг столь высокой степени развития, что каждому дана в руки возможность, как в прозе, так и с помощью ритма и рифм, по мере своих сил отыскивать удачные выражения, соответствующие предмету и его восприятию. А отсюда следует, что каждый более или менее образованный человек, слышанный и начитанный, а потому в какой-то мере себя познавший, тотчас же чувствует стремление с известной легкостью выражать свои мысли и суждения, свое познание и чувства.

Но трудно и даже невозможно юноше понять, что, в высшем смысле, этим сделано еще мало. Если строже взглядеться в такие произведения, видишь, что все происходящее внутри человека и все, что его непосредственно касается, выходит более или менее удачно, а кое-что даже до такой степени, что кажется выраженным столь же глубоко, сколь и ясно, столь же уверенно, сколь и изящно. Вселенная, высшее существо и родина, безграничная природа и ее отдельные неоценимые явления порою прямо поражают нас в отдельных стихотворениях молодых людей, и мы не

вправе недооценивать их нравственного значения и не можем не признавать достойным всяческих похвал также их выполнение.

Но здесь-то как раз и заключается сомнительное: многие, идущие одной дорогой, соединяются для совместного веселого странствия без того, чтобы проверить — не слишком ли далеко в небесах находится их цель?

И, к сожалению, благожелательный наблюдатель скоро замечает, что внутреннее юношеское довольство внезапно уменьшается и этот чистый источник омрачают печаль об ушедших радостях, тоска по утраченному, томление по неизведанному, недостижимому, мрачность, проклятия, которыми клеймятся любые препятствия, борьба с недоброжелательством, завистью и преследованием; компания рассеивается, и веселые спутники превращаются в мизантропических отшельников.

Как трудно поэтому разяснить таланту любого толка и масштаба, что муза, правда, охотно *сопутствует* жизни, но нисколько не может ею *руководить*. Если при вступлении в деятельную и бодрящую, но подчас и безрадостную жизнь, перед лицом которой мы все, кто бы мы ни были, должны чувствовать свою зависимость от великого целого, вдруг начнем требовать назад все наши былые мечты, желания и надежды, весь уют старых сказок — муза удалится и будет отыскивать другого человека, способного на радостное самоотречение и легко восстанавливающего свое душевное равновесие, человека, который умеет радоваться любому времени года и не оспаривает прав у зимнего катка и у цветущего розового сада, смиряет свои страдания и всячески хлопочет о том, чтобы рассеять вокруг себя печаль и поддержать веселье.

И тогда годы не отдалят его от прекрасных богинь, которые, радуясь смущающейся невинности, не менее охотно покровительствуют и предусмотрительному уму; там поощряют ростки обнадеживающих начинаний, здесь восхищаются совершенством — во всей полноте его развития. Итак, да будет мне дозволено закончить это сердечное излияние рифмованной сентенцией:

Юный друг, пусть каждый знает,  
Кто в высокий мир проник:  
Муза нас сопровождает,  
Но она не проводник.



**МАКСИМЫ  
И  
РЕФЛЕКСИИ**





Доподлинный посредник — искусство. Говорить об искусстве — значит посредничать посреднику; и все же за таким занятием мы обретаем немало ценного.

Прекраснейшая из метемпсихоз — видеть себя вновь проявившимся в другом.

Некоторые книги, по-видимому, написаны не для того, чтобы из них чему-нибудь научались, а чтобы пустить по свету молву, что и автор кое-чему научился.

Глубочайшее уважение, которое автор может оказать своим читателям, это — создавать не то, что от него ждут, а то, что он сам считает правильным и полезным на данной ступени своего и чужого развития.

Кто не знает иностранных языков, не знает ничего и о своем.

Из-за деспотического неразумия кардинала Ришелье Корнель усомнился в своих способностях.

Так называемые поэты-самородки — это свежие, вновь пробудившиеся таланты, отщепенцы эпохи застойного, манерного и перемудрившего искусства. Избегать пошлости они не умеют, а потому их часто считают поэтами регрессивными, но они все же — подлинные возродители, дающие толчок к новым достижениям.



Лирика — в целом — должна быть весьма разумной, в частностях же немного простоватой.

Роман — это субъективная эпопея, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир. А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом. Остальное приложится.

Суеверие — это поэзия жизни, а потому не беда, если порт суеверен.

От критики нельзя ни спастись, ни оборониться, нужно поступать ей назло, и мало-помалу она с этим свыкнется.

Великолепное церковное песнопение «Veni Creator Spiritus»<sup>1</sup> — подлинное воззвание к гению. Поэтому оно так мощно воздействует на людей богатых духом и силами.

В ритме есть нечто волшебное; он заставляет нас верить, что возвышенное принадлежит нам.

Произведения Шекспира изобилуют диковинными тропами, которые возникли из персонифицированных понятий и нам были бы совсем не к лицу; у него же они вполне уместны, ибо в те времена все искусства были подвластны аллегории. Он находит метафоры там, где мы бы их и не искали, например — в *книге*. Искусство печатания существовало уже более ста лет, но, несмотря на это, книга еще являлась чем-то священным, в чем мы можем легко убедиться, судя по тогдашним переплетам. Благородный порт любил и почитал ее; мы же теперь брошюруем решительно все, и нам уже нелегко отнестись с уважением как к переплету, так и к его содержимому.

Наиболее вздорное из всех заблуждений — когда молодые одаренные люди воображают, что утратят оригинальность, признав правильным то, что уже было признано другими.

Как мало из свершившегося было записано, как мало из записанного спасено! Литература с самого начала своего существования — фрагментарна, она хранит памятники человеческого духа только в той мере, в какой они были запечатлены письменами и в какой эти письмены сохранились.

---

<sup>1</sup> «Гряди, дух зиждущий» (лат.).

Наши отношения с Шиллером основывались на решительном устремлении обоих к *единой* цели, наша *совместная деятельность* — на различии средств, которыми мы старались ее достигнуть. Во время небольшой размолвки, которая однажды между нами возникла и о которой мне напомнило одно место из нашей переписки, я сделал следующие наблюдения:

Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегории, в которой частное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний же* и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспримет изображенное ею частное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее.

Хронику пусть пишет лишь тот, кому важна современность.

Переводчики — это хлопотливые сводники, всячески выхваляющие нам полускрытую вуалью красавицу; они возбуждают необоримое стремление к оригиналу.

Древний мир мы охотно ставим выше себя, грядущий же — никогда. Только отец не завидует таланту сына.

Мы, в сущности, учимся только из тех книг, о которых не в состоянии судить. Автору книги, судить о которой мы можем, следовало бы учиться у нас.

Вот уже скоро двадцать лет, как все немцы пробавляются трансцендентными умозрениями. Когда они это однажды обнаружат, они покажутся себе большими чудаками.

Всякая мистика является трансцендированием и освобождением от какого-нибудь предмета, о котором полагаешь, будто оставил его позади. Чем крупнее и значительнее было то, от чего отвернулся мистик, тем богаче его созданье.

Восточная мистическая поэзия потому-то и находится в выигрыше, что богатство мира, от которого отрекается тайновидец, ему все же доступно в любое мгновение. Он всегда находится среди обилия, которое желал бы покинуть, и утопает в роскоши, от коей охотно бы избавился,

Один остроумный человек сказал, что новейшая мистика — это диалектика сердца и что она столь достойна удивления и обольстительна, ибо заговаривает о вещах, к которым человек по обычным тропам разума, рассудка и верований никогда бы не добрался. Кто полагает, что в нем достанет силы и смелости изучать эти вещи, не давая себя одурманить, пусть спустится в это подземелье Трофония, но на свой собственный страх и риск.

Искусство — дело серьезное, особенно серьезное, когда оно занимается объектами благородными и возвышенными; художник же стоит над искусством и над объектом; над первым — ибо пользуется им как средством, над вторым — ибо на свой лад трактует его.

Искусство само по себе благородно. Поэтому художник не страшится низменного. Принимая его под свой покров, он его уже облагораживает. И мы видим величайших художников, смело прибегающих к этой прерогативе монарха.

В каждом художнике заложен росток дерзновения, без которого немислим ни один талант. И росток этот оживает особенно часто, когда человека одаренного хотят ограничить, задобрить и заставить служить односторонним целям.

Рафаэль среди художников новейшего времени и в этом отношении самый чистый. Он вполне наивен. Действительность у него не вступает в конфликт с нравственностью или, более того, с божественным началом. Ковер, на котором изображено поклонение волхвов, — это избыточно-великолепная композиция, открывающая целый мир, начиная от старшего коленопреклоненного волхва до мавра и обезьянки, которые, сидя на верблюде, лакомятся яблоками. Здесь и святой Иосиф изображен совершенно наивно, как приемный отец, радующийся принесенным дарам.

Вообще же против святого Иосифа художники злоумышляли немало. Изображают же его византийцы, которые отнюдь не обладают излишним юмором, досадуя на рождение Христа. Младенец лежит в яслях, звери заглядывают туда, изумленные, что вместо своей сухой пищи видят божественно-преlestное создание. Ангелы славят новорожденного, мать неподвижно сидит возле него, святой же Иосиф стоит в отдалении, недовольно посматривая на эту сцену.

Юмор — один из элементов гения, но как только он начинает первенствовать — лишь суррогат последнего; он сопутствует упадочному искусству, разрушает и в конце концов уничтожает его.

Прекрасное — манифестация сокровенных законов природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми.

Говорят: художник, изучай природу. Но не так-то просто из низменного извлечь благородное, из уродливого — прекрасное.

К назойливости юных дилетантов следует относиться снисходительно, в зрелом возрасте они станут подлинными почитателями искусства и его мастеров.

Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции.

С великим восхищением видим мы в Аполлоновой зале виллы Альдобрандини, что во Фраскати, как удачно сумел Доминикино изобразить Овидиевы метаморфозы среди столь подходящего пейзажа; но не надо забывать, что счастливейшие события кажутся вдвойне благодатными, когда они нам ниспосылаются в прекрасном краю, более того, что даже безразличные моменты благодаря величественной местности приобретают высокую значимость.

Никто, кроме художника, не может споспешествовать искусству. Меценаты поощряют художника, это справедливо и хорошо; но этим не всегда поощряется искусство.

Красота никогда не уяснит себе своей сути.

Все другие искусства мы должны кредитовать, и только у греческого мы вечно остаемся в долгу.

Искусство — перелагатель неизречимого; поэтому глупостью кажется попытка вновь перелагать его словами. И все же когда мы стараемся это делать, разум наш стяжает столько прибыли, что это с лихвой восполняет затраченное состояние.

Классическое — это здоровое, романтическое — больное.

Овидий остался классичным даже в изгнании. Он ищет свое несчастье не в себе самом, а в своем удалении от столицы мира.

Романтизм уже скатился в бездну; невозможно представить себе что-нибудь отвратительнее его новейших продуктов.

Литература портится лишь в той мере, в какой люди становятся испорченнее.

Что это за время, когда приходится завидовать почившим!

У греков, поэзия и риторика которых были просты и позитивны, одобрение высказывается чаще, чем порицание; у латинян мы наблюдаем обратное; чем больше понижается поэзия и ораторское искусство, тем больше места отводится хуле, тем меньше — восхвалениям.

*Генрих Четвертый Шекспира.* Если бы погибло все, что когда-либо было написано в этом жанре, то по нему одному можно было бы полностью восстановить и поэзию и риторике.

*Тиль Уленшпигель.* Занятность этой книги главным образом построена на том, что все действующие лица выражаются фигурально, Уленшпигель же принимает все за чистую монету.

При переводе следует доходить лишь до границы переводимого; переступишь ее, — и столкнешься с чужим народом, с чужим языком.

Тому, кто хочет упрекать автора в темнотах, следует заглянуть в свой внутренний мир, достаточно ли там светло. В сумерках даже очень четкий почерк становится неразборчивым.

Туманность известных максим — относительна; не все, что понятно говорящему, может быть разъяснено слушателю.

Природу и идею нельзя разобщать без того, чтобы не разрушить искусства, равно как и жизни.

Сначала мы слышим о природе и о подражании ей, затем о том, что будто бы существует прекрасная природа. Нужно выбирать, и, конечно, самое лучшее. Но по каким признакам опознать его? С каким мерилom приступить к выбору? И где это мерило? Ведь не в природе же?

Но допустим, что нам дано объектом прекраснейшее из всего леса дерево, которое даже лесничим признано в своем

роде совершенством. Чтобы превратить это дерево в картину, я обхожу его кругом, отыскивая самую красивую сторону, я отступаю на достаточное расстояние, чтобы лучше рассмотреть его, я дожидаюсь благоприятного освещения, и после всего этого: многое ли перейдет от натурального дерева на бумагу?

Обыватель может этому поверить, художнику же, побывавшему за кулисами своего ремесла, следовало бы быть менее доверчивым.

Как раз то, что несведущий человек в произведении искусства принимает за природу, есть не природа (с внешней стороны), а человек (природа изнутри).

Мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений.

Кто впервые нанес на картину сходящуюся в точке на горизонте разнообразную игру вертикальных линий, открыл принцип перспективы.

Кто впервые увидел причину гармонии красок в систоле и диастоле нашей глазной сетчатки, в извечном чередовании ее сжатия и разжатия, или, говоря словами Платона, в синкризисе и диакризисе, тот впервые открыл принцип колорита.

Потому только, что Альбрехт Дюрер, при своем несравненном таланте, никогда не смог возвыситься до идеи гармонической красоты или хотя бы до понятия о должной целесообразности, должны и мы пресмыкаться?

Юному художнику следует по воскресным и праздничным дням присоединяться к танцам поселян. Пусть он обратит внимание на естественные телодвижения, пусть даст деревенской девке обличье нимфы, а парня украсит козлиными ушами и даже копытами. Если он правильно подметит натуру и сумеет придать фигурам благородную и непринужденную грацию, ни один человек не поймет, откуда он это взял, и каждый будет клясться, что он все позаимствовал у древних.

Создания искусства разрушаются, как только исчезает чутье к искусству.

Каждый большой художник захватывает, заражает нас; все, что в нас есть от тех чувств, которые в нем зазвучали,

приходит в движение, а так как все мы имеем некоторое представление о великом и известную склонность к нему, то нам нетрудно вообразить, что тот же росток заложен и в нас самих.

Античные храмы концентрируют бога в человеке, соборы средневековья возносятся к богу всевышнему.

Один благородный философ говорил о зодчестве как о застывшей музыке и за то не раз подвергался насмешкам. Мы думаем, что мы лучше всего передадим эту прекрасную мысль, назвав архитектуру умолкшей мелодией.

Пусть представят себе Орфея, который, когда ему указали на огромный, предназначенный для застройки пустырь, мудро выбрал себе наиболее удобное место, сел и оживляющими звуками своей лиры создал вокруг себя пространную базарную площадь. Захваченные могуче-повелительными, ласково-маяющими звуками, скалы, вырванные из своего массивного единства, вдохновенно двинулись вперед, подчинились искусству и ремеслам, чтобы затем целесообразно выстроиться в ритмические пласты и стены. Пусть так вот улицы пристраиваются к улицам! В надежно ограждающих стенах недостатка не будет.

Звуки отмирают, но гармония остается. Обитатели подобного города живут и движутся среди вечных мелодий, их деятельность не впадает в дремоту и дух не оскудевает. Глаза переймут назначение, права и обязанности слуха, и горожане, даже в будний день, будут чувствовать себя в идеальном мире; без размышлений, не допытываясь причин, они приобщатся к высшему нравственному и религиозному наслаждению.

Каждый, у кого вошло в привычку посещать собор св. Петра, испытывал аналогичное тому, о чем мы здесь дерзнули заговорить.

И, напротив, в плохо построенном городе, где случай грязной метлой смел дома в одну кучу, обитатели, сами того не подозревая, пребывают в пустыне сумрачного существования. Приезшему же повсюду чудятся звуки волынки, свистулек и бубна, словно его приглашают взглянуть на пляску медведей и обезьяньи ужимки.



**КОММЕНТАРИИ**





---

Гете много размышлял о природе художественного творчества, и в его литературном наследии большое место занимают высказывания о поэзии, драме, романе и изобразительных искусствах. Одних только рецензий и статей в самом полном Веймарском издании его сочинений набралось десять томов. Наряду с этим масса подобных высказываний содержится в его переписке, а также в беседах, в частности тех, которые он вел с И.-П. Эккерманом. Немало говорится о тех же предметах и в его романах, в особенности в «Годах учения Вильгельма Мейстера», где целые главы посвящены разбору шекспировского «Гамлета». Примечания к «Западно-восточному дивану» содержат обильные высказывания Гете о восточной поэзии. Наконец, множество разнообразных суждений об искусстве и литературе содержится в «Максимах и рефлексиях» — афористических суждениях Гете по самым разным вопросам.

Только полные академические издания в состоянии предоставить читателям все богатство написанного Гете об искусстве. Из числа последних современных изданий такого рода наиболее полным является берлинское издание «Ауфбау», где сочинения об искусстве и литературе занимают пять томов (т. 17—21, Берлин, 1970—1978). В настоящем томе представлены только избранные статьи, рецензии, фрагменты и афоризмы Гете. На русском языке до настоящего времени работы Гете о литературе и искусстве печатались в следующих книгах: И. - В. Гете. Собрание сочинений в 13-ти томах. Под ред. А. В. Луначарского и др., т. X. М., 1937; И. - В. Гете. Статьи и мысли об искусстве. Под ред. А. С. Гущина. М., 1936; И.-В. Гете. Об искусстве. Сост. и вступ. статья А. В. Гулыги. М., 1975.

Статьи, вошедшие в данный том, печатались при жизни Гете в различных периодических изданиях. Свою литературно-критическую деятельность Гете начал во «Франкфуртских ученых записках» (1772—1773), которые были литературным органом движения «Бури и натиска». Об участии в журнале Гете рассказал в своей художественной автобиографии (см. т. 3 наст. изд., с 464—465). Когда Ф. Шиллер предпринял издание журнала «Оры» (1794—1797), Гете его энергично поддерживал и часто в нем сотрудничал. Как своего рода продолжение этого издания были задуманы «ПроPILEИ» (1798—1800), журнал искусств, который редактировал сам Гете (см. в наст. томе «Введение в «ПроPILEИ», с. 31). Гете активно участвовал затем в «Иенской всеобщей литературной газете» (1804—1806), будучи, в сущности, негласным ее руководителем. В последние годы жизни Гете издавал журнал «Об искусстве и древности» (1816—1832). Многие свои статьи Гете сам перепечатывал в собраниях своих сочинений.

Высказывания Гете по вопросам литературы и искусства имеют огромную ценность. Прежде всего они представляют объективный интерес как суждения великого художника, глубоко изучавшего творения поэтов, живописцев и скульпторов. Его характеристики и оценки помогают пониманию искусства вообще и отдельных его явлений. Наряду с этим в статьях Гете раскрывается многое, что облегчает понимание его собственных произведений.

Ученым-критиком Гете никогда не был. Его высказывания о литературе и искусстве были вызваны к жизни живыми впечатлениями от произведений писателей и художников, а также размышлениями о некоторых общих проблемах художественного творчества. Поэтому, хотя и можно говорить об эстетических и художественных взглядах Гете, едва ли допустимо считать, что у него была систематическая, всесторонне разработанная теория искусства. В своих критических работах Гете оставался прежде всего художником, которого волновали практические вопросы, связанные с его собственным творчеством. Печать его личности, несомненно, лежит на всем, что он написал о литературе и искусстве, но это отнюдь не дает оснований говорить о субъективности Гете, ибо какие бы перемены ни происходили в его творческом сознании, Гете в единичном, в своем, всегда стремился отыскать *общие* закономерности искусства. В этом сочетании личного и объективного и следует воспринимать литературно-критические и искусствоведческие работы поэта.

Гете интересовали все жанры литературы, различные виды искусства; обо всем этом он размышлял с большой вдумчивостью,

проверяя свои мнения суждениями знатоков, по часто и споря с ними, противопоставляя им свои глубоко продуманные оценки. Гете не терпел дилетантизма ни в чем, в том числе в критике. Если он и не был профессиональным критиком, то отнюдь не потому, что ему не хватало для этого знаний. Гете был начитан и в критике, и в теории, и в литературе по истории искусства. В вопросах искусства ему глубоко претил педантизм: он уже в молодые годы отверг поэтику Готшеда, этого столпа немецкого классицизма, сочинившего, по словам Гете, «целую систему полок и полочек, по существу, уничтожившую самое понятие поэзии» (т. 3, с. 230). Зато Гете высоко ценил противника Готшеда — Г.-Э. Лессинга, чьи «Письма о немецкой литературе» (особенно письмо 17-е; 1759), «Лаокоон» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767—1769) оказали несомненное влияние на формирование литературно-критических и художественных взглядов молодого Гете. «Лессинг соответственно своей полемической природе охотнее всего пребывает в стадии возражения и сомнения», — говорил Гете в старости, признавая его заслуги в развитии немецкой критической мысли. Но сам Гете как художник не остановился на стадии критики и отрицания. Ему посчастливилось встретиться и сблизиться с И.-Г. Гердером, идеологом возникавшего тогда литературного движения «Бури и натиска». Как признал Гете, «благодаря Гердеру [он] вдруг познакомился со всеми новейшими идеями, со всеми направлениями, которые из этих идей происходили» (т. 3, с. 341). Получив эти начальные стимулы в области теории и истории искусства, Гете развивался в дальнейшем самостоятельно, и только два автора оказали на него впоследствии значительное влияние — историк искусства И.-И. Винкельман и писатель Ф. Шиллер.

В своем духовном и литературном развитии Гете прошел через несколько стадий, когда менялось его отношение к действительности, понимание задач искусства и соответственно изменялся характер его суждений о художественном творчестве. Если не считать юношеских лет, когда Гете создал свои первые произведения в стиле рококо, то его самостоятельное и зрелое творчество делится на три периода.

Первый период приходится на то знаменательное пятилетие, когда ярко расцвел гений молодого писателя, создавшего «Геца фон Верлихингена» и «Страдания юного Вертера»; эти произведения сделали двадцатипятилетнего Гете вождем литературного направления «Бури и натиска» и завоевали ему сначала общегерманскую, а затем и общеевропейскую славу. Статьи 1771—1775 годов ярко выражают штюрмерские взгляды Гете на литературу и искусство. Следуя идеям Руссо и Гердера, Гете видит глубочайшие корни

художественного творчества в жизни народа, и об этом вдохновенно говорится в его статье «О немецком зодчестве» (1771), где Гете подчеркивает, что искусство архитектуры выросло из простейших построек людей, живших на лоне природы. Но таково лишь начало. Строение превращается в явление искусства, когда приходит великий художник. Таким был, как кажется Гете, строитель Страсбургского готического собора Эрвин фон Штейнбах. Вся статья Гете — гимн творческому духу гения, одушевляющему даже мертвый камень.

Гений не подчиняется никаким правилам; они вредны для него. Он сам себе закон. «Школа... и принципы сковывают всякую способность познания и творчества». Таким же свободным от сковывающих правил художником является для молодого Гете Шекспир. Его произведения представляются Гете непосредственным воплощением природы, — герои его драм — живыми людьми, но не теми, каких можно видеть на каждом шагу, а увеличенными до «колоссальных масштабов». Как в соборе, воспетом Гете, так и в мире, созданном Шекспиром, не все прекрасно. «Все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра», и она «необходима», — утверждает будущий автор «Фауста».

Если в литературе и изобразительном искусстве отбрасываются правила, «принципы», «школа», то что же будет служить основой композиции произведения? Гете отвечает на это в своей характеристике пьес Шекспира: «Его планы в обычном смысле слова даже и не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки... где вся своеобычность нашего «я» и дерзновеннейшая свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого» («Кю дню Шекспира»). Творческий дух, творческая воля гения сплавляет воедино все элементы произведения. Показательно, что художественными образцами для молодого Гете являются творения, лишённые единства внешнего, кажущиеся хаотическим и почти произвольным сочетанием различных частей, нередко не согласованных друг с другом, но обладающие неким внутренним духовным центром, благодаря которому они обретают не формальное, а глубоко органичное единство.

Гете отвергает положение эстетики классицизма, что искусство должно подражать не всякой природе, а природе красивой: «Искусство творчески проявляет себя задолго до того, как оно становится красивым, и это тем не менее подлинное, великое искусство, часто более подлинное и значительное, чем искусство красивое... И пусть такое искусство состоит из произвольнейших форм, оно будет соразмерно и без соблюдения пропорций, ибо внезапное вдохновение придаст ему характерную цельность» («О немецком зодчестве»).

Ядро поэтики и теории искусства молодого Гете — *характерность*. Ее не следует, однако, отождествлять с натуралистической увлеченностью деталями. Характерное искусство, по Гете, «творит, порожденное искренним, цельным, самобытным и самопроизвольным вдохновением». Развитие этих мыслей читатель найдет в заметке «Из записной книжки Гете» — «По Фальконе и касательно Фальконе».

Общие положения об искусстве, которые нашли выражение в его статьях, получили воплощение в художественной практике молодого Гете, хотя, конечно, этими положениями далеко не исчерпываются художественные особенности его творчества в период «Бури и натиска».

Осознав бесплодность штюрмерского социального протеста и убедившись в отсутствии перспектив для скорого преобразования немецкой жизни на более справедливых началах, Гете отошел от движения «Бури и натиска» и стал искать иных путей прогрессивного развития нации. Переезд в Веймар означал отказ от бунта и попытку найти другие возможности развития. Центральной для нового миропонимания поэта становится идея медленного органического роста, родившаяся в его естественнонаучных занятиях, но перенесенная также на общественную жизнь. События французской революции 1789—1792 годов не заставили Гете изменить эту точку зрения; наоборот, он еще больше укрепился в ней.

Новая позиция имела важнейшее переломное значение для взглядов Гете на искусство. Прежний сторонник неограниченной свободы творчества постепенно превращается в провозвестника порядка, гармонии и стройности. Это видно в таких значительных произведениях Гете, как «Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо», в новой лирике, и этот же поворот во взглядах замечен в его критических и теоретических работах. Важную роль в этом переломе сыграли поездка Гете в Италию (1786—1788) и его сближение с Шиллером, начавшееся в 1794 году и длившееся до смерти младшего из поэтов.

Важнейшим теоретическим документом, знаменовавшим поворот в литературных и художественных взглядах Гете, была статья «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789). Если в центре его рассуждений штюрмерского периода стоит *гений*, одухотворяющий все, что служит предметом его творчества, то теперь главное внимание посвящено таким понятиям, как мир, природа, и задача искусства определяется старой классицистской формулой — «подражание природе». То, что раньше было для Гете главным, — «восприятие явлений подвижной и одаренной душой», — теперь определяется им лишь как путь к самому высшему, как ступень к твор-

честву, ибо подлинное искусство «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах». От художника требуется теперь не столько развитая интуиция (ее значения Гете никогда не отрицал), сколько «точное и углубленное изучение самого объекта», иначе говоря, вместо *волевого* отношения к действительности Гете выдвигает как первостепенную художественную задачу познание объективных законов жизни.

Не от одних только писателей зависит характер и направление литературы, писал Гете в статье «Литературное санкюлотство» (1795), этом замечательном свидетельстве глубокого понимания социальных условий, в которых вынуждена была развиваться литература. Писатель не создает условий, в которых ему приходится творить, хуже того: «даже величайший гений в некоторых своих произведениях терпит ущерб от своего века». Тем не менее, Гете не намерен сложить оружие. В эти тяжелые для него годы осознания невозможности изменить реальные условия в Германии он вырабатывает свой идеал гуманизма, в лирике особенно ярко выраженный в стихотворении «Божественное», а в драме — в «Ифигении в Тавриде». Ясно сознавая «границы человечества», Гете создает новую концепцию художественного творчества, выдвигая на первое место два понятия: гармония и красота.

Если в период «Бури и натиска» Гете утверждал необходимость непосредственного единства природы и искусства и возможность такого единства вытекала из сущности того и другого, то теперь Гете утверждает прямо противоположное: «Природа отделена от искусства огромной пропастью, которую без внешних вспомогательных средств не может преступить даже гений».

Художник должен прежде всего постигнуть предмет своего изображения, каким он наличествует в природе. С этой целью он расчленяет его, открывает его сокровенную сущность, а затем воссоздает увиденное как нечто целое, выявляя единство и гармонию его элементов, что и составляет сущность прекрасного.

Во «Введении в «Прописи» (1798) Гете следующим образом определяет сущность искусства: художник, пишет он, должен быть «наделен одинаковым умением проникать как в глубь вещей, так и в глубь собственного духа и... соревноваться с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным». Сходные мысли развиваются в диалоге «О правде и правдоподобию в искусстве» (1797), где Гете выступает против натуральности и внешнего правдоподобия во имя той *высшей* правды о жизни, которую искусство способно в наи-

большей степени выразить именно тогда, когда оно откажется от простого правдоподобия. Раньше Гете восторгался Шекспиром как художником, через которого говорила сама природа; теперь в его глазах произведение искусства есть творение человеческого духа: «В нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве».

Так возникает то царство «эстетической видимости», которое становится принципом, объединившим Гете и Шиллера на десятилетие так называемого «веймарского классицизма» (1794—1805). Обοими великими поэтами искусство противопоставляется убогой немецкой действительности. Оно должно сыграть важнейшую роль в духовном возрождении народа. Развернутая программа веймарского классицизма была дана Ф. Шиллером в его «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793—1794). Гете поддерживал идеи своего друга, хотя расходился с ним в характере своей интеллектуальной деятельности. «Шиллеру, — по словам Гете, — не свойственно было творить с известной бессознательностью и как бы инстинктивно; наоборот, он должен был подвергать рефлексии все, что он делал» (Эккерману, 14 ноября 1823 г.). Гете тоже бывал склонен к рефлексии, но не в такой степени, как Шиллер, который «отвлеченную мысль поставил над природой». Гете, как мы видели, также стремился возвысить искусство над природой, но материал для творчества черпал не из идей, а извлекал из наблюдений над природой, жизнью, психологией людей.

При всем несходстве их натур, а может быть, именно в силу этого творческое содружество двух великих поэтов было необычайно плодотворным. Если Шиллер больше тяготел к выработке общих идей, то Гете привлекали конкретные проблемы творчества. Памятником их сотрудничества явилась статья «Об эпической и драматической поэзии» (1797), в которой Гете обобщил размышления по этому предмету, которыми поэты обменивались в своей переписке. Статья характерна свойственным Гете стремлением перевести общие принципы веймарского классицизма в сферу конкретных поэтических жанров — романа и трагедии. Речь идет, в сущности, о том, чтобы определить, каким должно быть современное искусство; имея дело с жизненным материалом, лишенным красоты, оно должно подвергнуть его такой художественной обработке, при которой этот эстетический элемент возникнет, ибо он необходим для духовного воспитания человека. Общество, возникавшее на глазах Гете и Шиллера, было буржуазным в своей основе, они же искали возможности чисто художественными средствами добиться того, чтобы человек этого общества был свободен от его пороков и сле-



довал в жизни истинно гуманным принципам. Это предопределило двойственность теоретических построений обоих поэтов.

Если в период «Бури и натиска» высшим образцом поэтического гения для Гете был Шекспир, то в годы веймарского классицизма художественный идеал Гете воплощается в творениях античного эпоса и трагедии. Это ясно видно в том, как определяется природа эпического и драматического в названной выше статье. В связи с этим нельзя не вспомнить, что Гете считал необходимым «оказывать сопротивление» тенденции современных поэтов «смешивать все жанры» (Шиллеру, 23 декабря 1797 г.), но, переходя к конкретному разбору особенностей эпоса и драмы, он вынужден был признавать, что, при всех существующих между ними различиях, они подчиняются общему закону единства, могут разрабатывать одинаковые сюжеты и в какой-то мере взаимопроникать друг в друга.

Отсюда возникает противоречие, тяготившее обоих создателей веймарского классицизма: они стремились к классической чистоте художественных форм, а реальное жизненное содержание, подлежащее художественной обработке, не укладывалось в эти формы.

Мало того что есть нечто общее у отдельных родов литературы, «все изящные искусства находятся в близком родстве между собой», — утверждает Гете в статье «Коллекционер и его близкие» (1799). Это общее состоит в особом художественном строе произведений, а не в формальных жанровых признаках.

Конечной целью искусства является красота, со всей определенностью заявлено Гете в вышеназванной статье. Он отвергает изображение безобразного. В статье «О Лаокооне» (1798) Гете, следуя за Лессингом, подчеркивает, что все страшное и мучительное в этой знаменитой скульптурной группе воплощено так, чтобы ни в коей мере не разрушать эстетического чувства зрителя. Точно так же в греческих трагедиях, как бы ужасен ни был их сюжет, художественная обработка делала его «переносимым, прекрасным и обаятельным». Это достигалось отчасти подчеркиванием «простоты и величия», отчасти «смягчающим принципом красоты».

Хотя искусство для Гете-классициста вовсе не тождественно природе, «существует связующая точка, в которой объединяются воздействия всех искусств, как словесных, так и пластических, и из которой вытекают все их законы», и эта точка — «человеческая душа». Центральный пункт эстетики веймарского классицизма сформулирован в статье «Коллекционер и его близкие»: «Человеческий дух преуспевает, когда он поклоняется, когда он почитает, когда он возвышает объект и сам возвышается им, но он не может долго пребывать в этом состоянии: родовое понятие оставило его холодным, идеальное же возвысило над самим собой; но вот он по-

желал возвратиться к себе: он хочет снова насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания!»

Эстетическая теория Гете сформировалась под сильным влиянием того понимания античности, которое утвердил еще в эпоху Просвещения И.-И. Винкельман (1717—1768). Горячий поклонник античного искусства, он утверждал, что его немеркнущая красота имела общественную основу: создатели греческого искусства были *свободными* людьми. В древнем мире свобода породила красоту. Шиллер и Гете надеялись, что возрождение гармонической красоты будет способствовать пробуждению духа свободы и у их соотечественников. По определению Винкельмана, сущность античного художественного идеала составляла «благородная простота и спокойное величие». Гете дословно повторял винкельмановские определения, в частности в статье «Коллекционер и его близкие». Художественный идеал веймарского классицизма сочетался с гуманистической этикой самоусовершенствования человека.

Обращаясь к теоретическому наследию XVIII века, Гете, с одной стороны, прославляет Винкельмана, которому он посвятил специальную работу (1804—1805), с другой, подвергает критике просветительский реализм в своих комментариях к «Опыту о живописи» Дидро.

Однако уже в годы дружбы с Шиллером Гете ощущал, что программа веймарского классицизма не в состоянии вместить всего того, что ему, как писателю, хотелось выразить. Это проявилось в ряде созданных им в ту пору произведений, особенно в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера», который Гете считал не вполне удавшимся именно в том смысле, что он не соответствовал в должной мере его собственным теоретическим положениям. Но, пожалуй, более всего противоречия между теорией и практикой сказались тогда, когда по настоянию Шиллера Гете вернулся к прерванной работе над «Фаустом».

Шиллер сознавал несоответствие «Фауста» теории веймарского классицизма и советовал Гете: «...так как фабула переходит и должна перейти в нечто ослепительно яркое и бесформенное, то не следует останавливаться на самом предмете, надо перейти от него к идеям» (23 июня 1797 г.). Он настаивал «на целостности материала, раз в конце должна быть реализована идея», и признавался, что не находит «поэтического обруча», который связал бы массу материала произведения (26 июня 1797 г.). Гете поблагодарил за

совет, но не чувствовал себя в силах последовать ему до конца. «Я облегчаю себе работу над этой варварской композицией,— писал он Шиллеру,— и намерен скорее приблизиться к самым высоким требованиям, нежели выполнить их... Я позабочусь, чтобы отдельные части были приятны и занимательны и оставляли бы поле для размышления; что же касается произведения в целом, которое все же пребудет фрагментом, то мне тут может помочь наша новая теория эпической поэмы» (27 июня 1797 г.). Иначе говоря, «Фауст» останется «варварской», неклассической композицией.

Эти противоречия сделали возможным для Гете перейти после смерти Шиллера на новые эстетические позиции. Нагляднее всего новый поворот во взглядах Гете сказался в возврате к Шекспиру. Но прежде, чем сказать об этом, необходимо остановиться на отношении Гете к тому направлению, которое возникло в годы веймарского классицизма и, начавшись в его лоне — в Иене, где жил Шиллер и часто бывал Гете, стало затем в прямую к нему оппозицию. Речь идет о романтизме, в частности, о той его группировке, которую принято называть «иенским романтизмом». Это новое направление художественной мысли возглавили братья Фридрих и Август Вильгельм Шлегели, Новалис и Людвиг Тик. Гете признавал личные дарования многих писателей-романтиков; они продолжили начатое Гердером и им самим возрождение интереса к прошлому немецкой национальной культуры, и это встречало его сочувствие. Но он не мог согласиться с их отрицанием просветительских идей и традиций, с умалением роли разума, с тем решительным предпочтением, которое они оказывали чувству, интуиции, бессознательному, что привело многих из них на позиции мистицизма и католической церкви. Немало положений, выдвинутых Гете в его статьях последнего десятилетия XVIII века и начала XIX века, прямо или косвенно направлено против теорий и литературной практики романтиков. Ряд отрицательных суждений о романтизме Гете высказал также устно Римеру и Эккерману; особенно известно его утверждение: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное» («Максимы и рефлексии»). Гете претил крайний субъективизм романтиков, выпячивание ими на первый план личности автора. У французских романтиков, по словам Гете, «стихи, романы, драматические пьесы — все носило окраску личности автора...» (Эккерману, 14 марта 1830 г.). Но Байрон, которого Гете любил, «несмотря на сильно преобладающий у него личный элемент, умел иногда совершенно от него отрекаться» (там же).

Когда Гете критикует романтиков, дело для него не в одних только литературных пристрастиях: «У нас, немцев,— писал он в статье 1820 года,— христианско-религиозное сознание предше-

ствовало повороту в романтике, уведившему прочь от того образования, которое мы получили сперва от древних, а затем от французов...» Гете ни в коей мере не считает возможным отказаться от наследия античности, хотя у романтиков есть, с его точки зрения, одно важное преимущество: «они вторгаются непосредственно в жизнь». Гете указывает еще и на «то недоразумение, что все отечественное и самобытное причисляют к романтике», — с этим он, естественно, не может согласиться.

Если при жизни Шиллера оба поэта противостояли романтизму, то со смертью друга Гете остался в одиночестве, когда романтизм стал господствующим литературным направлением. На эти годы приходится последний период его творчества и теоретических раздумий в области литературы и искусства.

Как уже сказано, он возвращается к кумиру своей молодости — Шекспиру. Статья «Шекспир, и несть ему конца!» (1813—1816) имеет в виду не столько объективную характеристику английского драматурга, сколько полемику с романтизмом, с его односторонностью. Романтики связывают искусство с религией, тогда как Шекспир, по Гете, верил в благость природы и развивал «свою чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-либо определенной религией». Против романтиков направлена и характеристика основных типов драмы: античной, шекспировской и современной, или романтической. Здесь основным критерием для Гете является человек в его отношении к миру. У него это выражено в рассуждении о долженствовании и воле. «Древняя трагедия построена на неизбежном долженствовании», — утверждает Гете, понимая под этим господство нравственных и гражданских законов. Долженствование направлено к благу целого, то есть служит поддержанию определенного порядка, а этот последний якобы тождествен законам природы. Здесь нетрудно распознать характерную для Гете точку зрения, отвергающую катаклизмы: законом жизни, по его мнению, является органический рост.

Воление — «свободно и споспешествует отдельным личностям», утверждает Гете, оно составляет основу *романтической* трагедии; «долженствование делает трагедию великой и мощной, воление — слабой и мелкой». Современная трагедия вырождается в драму; она идет на помощь человеческой слабости, льстит ей: «Мы чувствуем известную растроганность, когда после мучительного ожидания под конец получаем жалкое утешение». По-видимому, Гете имеет здесь в виду мелодраму, и острое его иронии метит в популярного тогда Августа Коцебу, типичного мещанского писателя.

Шекспир не ограничивается одним долженствованием, но не дает превосходства и волею. В его трагедиях они стремятся

и равновесию; «оба ярко схватываются, но всегда так, что воление остается внакладе». У Шекспира «каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, *долженствует*; она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рассматриваемая как личность человека, изъясняет свою волю, не ограничена и взывает ко всеобщему». Здесь, по существу, дается характеристика драматургического метода самого Гете, которая вполне приложима к «Ифигении», «Торквато Тассо» и особенно к «Фаусту».

В своей статье Гете утверждает, будто Шекспир прежде всего поэт, создавший весьма драматичные произведения, но будто бы недостаточно пригодные для сцены. Это верно лишь постольку, поскольку театр конца XVIII — начала XIX века был мало приспособлен для того, чтобы передавать динамику действия Шекспира с частыми переменами декораций. Но при этом Гете ошибочно недооценивает значение внешнего действия в драмах Шекспира. Едва ли верно также утверждение Гете, что Шекспир «ставит в центр пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю Вселенную», но в отношении самого Гете и особенно его «Фауста» это, безусловно, так!

И, наконец, когда мы читаем, что в пьесах Шекспира «одушевленное слово преобладает над чувственным действием», то становится совершенно ясно, что так поданный Шекспир, по сути, равнозначен Гете. Это не значит, что Гете не уловил особенностей драматургии Шекспира: многое им подмечено верно и впервые; но, характеризуя драматургический метод Шекспира, Гете выявляет в нем то, что близко ему самому и в большей степени присуще его драмам, чем Шекспиру. То же самое можно обнаружить и в некоторых других теоретических суждениях Гете, в частности, в его «Примечании к «Поэтике» Аристотеля» (1827), в котором Гете касается пресловутого вопроса о природе катарсиса, очищения, оказываемого трагедией на души зрителей, и, приводя примеры из Софокла, имеет в виду прежде всего то, что волнует его в собственном его творчестве.

Возврат к Шекспиру отражает отход Гете от принципа классической гармонии и безусловной красоты, господствовавшего в его эстетике в предыдущий период. Теперь для Гете важно не единство, а многообразие мира. Об этом он много говорит и в своих статьях об изобразительном искусстве. Разбирая сочинение Джузеппе Босси «О «Тайной вечере» Леонардо да Винчи» (1817), Гете ставит в заслугу великому итальянскому живописцу то, что он «обладал способностью вбирать в себя самые разнообразные и изменчивые явления». Леонардо, подчеркивает Гете, изучил гармоническое телосложение, но в то же время внимательно наблюдал и все

отклонения от этой нормы, вплоть до уродства, а также все внешние проявления эмоций — «от радости до бешенства, которые должны быть запечатлены на лету, ибо они мимолетны и в жизни». Как это далеко от прежнего идеала «благородной простоты и спокойного величия».

В таком же духе рассматривает Гете «Триумф Юлия Цезаря» кисти Мантеньи» (1820—1822) и все творчество этого итальянского художника. Он находит в его живописи две тенденции: изображение людей красивых и благородных, но также — и это не менее существенно — людей странных, причудливо сложенных и даже совершенно уродливых. «Классический» Гете ставил искусство выше природы, поздний Гете располагает их рядом, признавая за каждым из них свои права. Поэтому он пишет о Мантенье: «Изучение античности дает ему образ, природа — сноровку и беспредельную жизнь». Мантенья, таким образом, «проходит через раздвоение», он получает возможность идти в двух противоположных направлениях и не способен примирять эти противоречия, из-за чего в душе художника возникает величайший конфликт. Этот конфликт понятен и близок Гете, так как он сам переживает нечто подобное.

Гете всегда была близка идея братства, общности всех искусств. Теперь она получает развитие в новом направлении: не гармония, не красота, а богатство жизненного материала, освещенного некоей идеей, — вот, что ставится Гете во главу угла и сближает искусства. Характерно название статьи — «Рейсдаль как порт» (1816). Три рассматриваемых картины живописца дают Гете повод отметить богатство и разнообразие воспроизведенной художником реальности. Но главное, что здесь сочетаются «творческая способность и разум»; произведение, радуя глаз, «возбуждает внутреннее чувство», возбуждает воспоминания и, наконец, выражает некую идею. Для Гете Рейсдаль — порт, потому что его изображение «повествует», оно наполнено мыслями, оно одухотворяет природу чувством.

Шекспир, Рейсдаль, Леонардо, Рембрандт, Мантенья, — о ком бы ни писал Гете, — все они для него интересны прежде всего как художники, отражающие в живых образах богатство и многообразие действительности, вкладывающие в это отражение свои заветные идеи. Но эти идеи не есть нечто внешнее по отношению к изображаемому, не вывод, не итоговая «мораль», но *основа* образа, от него неотделимая. Поэтому анализ произведения, его прочтение, как показывают разборы самого Гете, это и есть вскрытие такой идеи.

Одним из новых понятий, возникающих в поздних работах Гете, является понятие «мировая литература». Раннее творчество Гете было в основном ориентировано на национальные корни поэзии.

В средний период для Гете существовал некий наднациональный (античный) художественный эталон. Поздний Гете и в творчестве и в теории стремится освоить художественный опыт всего человечества. Самый яркий пример этого — его «Западно-восточный диван». Вторая часть «Фауста» проникнута стремлением сочетать античное со средневековым. Гете — теоретик и критик — в поздних статьях возвращается к памятникам средневекового немецкого искусства и поэзии, но столь же много внимания он уделяет поэзии самых разных народов — Италии, Индии, Сербии, Китая, Англии, Франции, Испании, новогреческой литературе. Развитие всех видов связей должно в новейшее время содействовать возникновению всемирной литературы. Гете вовсе не имел в виду некоей *единой* литературы, подменяющей литературы национальные; речь идет об «участливом интересе извне» к любой национальной литературе, о взаимном обмене идеями и художественными формами, что непременно сможет обогатить каждую отдельную литературу. Сам Гете подавал этому пример своим творчеством, глубоко национальным по характеру, но усвоившим немало из сокровищниц поэзии других народов.

В своих теоретических и критических работах последнего периода, как, впрочем, и ранее, Гете не стремится выдвинуть эстетическую теорию, пригодную для всех. В первую очередь он всегда выясняет нечто для самого себя, формулирует художественные принципы, связанные с его собственными писательскими стремлениями и исканиями. В наибольшей степени Гете тяготел к догматическому построению в годы веймарского классицизма, но его живое, недогматическое, отношение к творчеству побеждало в нем даже и в те годы. В ранний и поздний периоды Гете строил свои теории с большей свободой. Но при этом ни в один из периодов Гете не признавал анархии, крайностей субъективизма, даже в самую свою вольнолюбивую штюрмерскую пору он стремился обнаружить и сформулировать внутренние закономерности искусства. Гете всегда считал центром творчества «человеческую душу», всегда стремился к органичности построения художественного произведения, хотя на различных этапах понимал его внутренний строй по-разному. Уже в ранние годы поэт искал средства для выражения объективной истины о жизни, и это стремление осталось ему свойственно на протяжении всего пути. Художник для него — орган природы, даже когда он стремится возвыситься над ней. Через единичное он постигает всеобщее, никогда не отрываясь от жизни и от человека.

Искусство неотрывно от жизни, но не тождественно ей. Оно ярче, прекрасней, оно более концентрированно выражает закономерности бытия и делает их наглядными для каждого. Искусство

никогда не было для Гете вторичным по отношению к действительности. Оно рассматривалось им как самоценный элемент жизни, как та ее часть, которая придает подлинную значительность бытию человека. Гете не любил абстрактной философии. Искусство, считал он, лучше всякой философии постигает жизнь, раскрывая не только ее смысл, но и ее красоту.

Эстетические взгляды Гете несут печать немецкой идеологии и философии его времени. Поэт абсолютизирует творческую мысль, как тогдашние философы абсолютизировали мысль аналитическую и синтезирующую. Эстетика Гете является теоретическим выражением «художественного периода» в истории немецкой культуры. Ее сила — в защите и утверждении гуманных и художественных ценностей, ее слабость — в противопоставлении эстетической деятельности практической. Яснее всего этот идейный конфликт нашел свое выражение в антиномии искусства и практической жизни в романах о Вильгельме Мейстере. Неизбежная историческая ограниченность теоретических построений Гете не снижает принципиальной ценности и значимости его высказываний. Работы Гете о поэзии, драме, живописи, скульптуре и архитектуре проникнуты живой творческой мыслью, это суждения художника, притом художника гениального, это великая школа мысли для всякого, кто хочет постигнуть внутренние законы искусства.

## О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

Статья начата и закончена в 1771 году. Впервые напечатана брошюрой в 1772 году (но с датой: 1773). В 1773 году Гердер включил статью в составленный им сборник «О немецком духе и искусстве». В 1824 году Гете перепечатал ее в своем журнале «Об искусстве и древности» и затем в тридцать девятом томе своих сочинений (1830).

Статья посвящена готическому собору в Страсбурге и его строителю. В 1770 году, подъезжая к Страсбургу, Гете был поражен величием этого средневекового сооружения и сразу же по приезде в город осмотрел и изучил его (см. т. 3, с. 300—301). Беседы с Гердером открыли Гете значение и своеобразие средневековой архитектуры. Собор стал для Гете образцом национального по духу искусства. Как истинный штурмер, Гете считал сооружение собора результатом плана творческого гения. В летописях ему встретилось имя мастера Эрвина, которому он и приписал авторство здания. Как установлено теперь, надгробной плиты над могилой Эрвина фон Штейнбаха Гете не мог видеть, ибо она в 1770-е годы была прикрыта строительными материалами. Впервые ее раскрыл



в 1816 году друг Гете Сульпиций Буассерэ (1783—1854), энтузиаст средневекового искусства. Гете без достаточных оснований приписал авторство архитектурного плана собора Эрвину фон Штейнбаху (ум. в 1318 г.), хотя несомненно, что он был в числе строителей этого здания, соорудившегося начиная с 1015 года по XVI век. Эрвин был, судя по сохранившимся данным, создателем плана фасада собора. В летописях он обозначен только первым именем, фамилию Штейнбах ему придали только в XVI веке.

**Стр. 7. D. M.** (лат.) — блаженной памяти покойного; обычная формула надгробной надписи в Древнем Риме, унаследованная европейским средневековьем.

**Стр. 8. ...в этой роще, где вокруг зеленеют имена моих возлюбленных, я вырезал...**— Весь этот абзац написан после разрыва Гете с Фридерикой Брион, дочерью зезенгеймского пастора (см. т. 3 наст. изд.). Упоминание евангельской легенды о платке, «который был спущен с небес святому апостолу, полный чистых и нечистых тварей» (Деяния Апостолов, 10, 11), как установил Э. Бойтлер, вызвано воспоминанием о проповеди пастора Бриона, которую слышал молодой Гете.

**Колоннады собора святого Петра.**— Были воздвигнуты по плану Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680), крупнейшего представителя стиля барокко в искусстве. В доме отца Гете видел их изображение на гравюре. Во время пребывания в Италии Гете иначе отнесся к этому сооружению и высоко оценил его.

**Стр. 9. ...философствующий в новофранцузском духе знаток искусства...**— Имеется в виду Марк-Антуан Ложье, автор «Опыта об архитектуре» (Париж, 1753—1755), переведенного на немецкий язык (1768). Гипотеза Ложье о том, что началом архитектуры была постройка хижин посредством вбитых в землю четырех столбов, восходит к «Десяти книгам об архитектуре» Витрувия. Отсюда будто бы происходят античные постройки с колоннами. Гете противопоставляет этому свою гипотезу о хижинах типа шалаша (с рекрецирующимися наверху шестами): эти островерхие постройки послужили, по его мнению, прототипом зданий в готическом стиле. Упреки Гете были несправедливы: он не дочитал труд Ложье до четвертой части, где автор с восхищением писал о готическом стиле.

**Стр. 10. ...голова моя была полна общепринятых теорий хорошего вкуса.**— Гете имеет в виду, что в Лейпциге, где он был студентом, художник Эзер прививал ему именно такие понятия.

**Стр. 11. «Вконец задавлено украшениями.**— Слова из стихотворения второстепенного современника Гете Ф.-К.-К. Кройца, написавшего это в осуждение «варварской» готики.

...обе башни, а из них — увы! — только одна печально стоит здесь... — По плану Страсбургский собор должны были венчать две башни, но возведена была только одна.

Стр. 12. ...немецкий искусствовед... — Иоганн Георг Зульцер (1720—1779).

Стр. 13. ...полубог, деятельный в своем покое... — Гете сравнивает здесь человека с титаном Прометеем.

Стр. 14. Чудо-храм св. Магдалины. — В 1764 г. в Париже было начато строительство такого храма, однако неясно, из каких источников мог Гете составить себе представление о нем.

...у одного из наших немецких зодчих, которому поручено было пристроить портал к древнегерманской церкви... — Кого имеет в виду Гете, не установлено.

...художники, которые мастерят подмалеванных кукол... — Художники позднего немецкого барокко (XVIII в.).

Альбрехт Дюрер (1472—1528) — великий немецкий художник эпохи Возрождения и Реформации.

### ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ГЕТЕ

Эти заметки написаны в 1775 году и опубликованы в 1776 году в приложении к немецкому переводу трактата «О театре» Луи-Себастьяна Мерсье.

Стр. 16. По Фальконе и касательно Фальконе. — Великий французский скульптор Этьен-Морис Фальконе (1716—1791) был противником подражания античным образцам; в частности, он отвергал статую Марка-Аврелия в Риме, считавшуюся примером для всех скульпторов. В противовес статичности классических статуй Фальконе выдвигал принцип динамичности и в таком стиле возвел свою лучшую скульптуру — памятник Петру I в Петербурге (1766). Фальконе упрекали за то, что он судил о римской статуе, не видя ее и будучи знаком только с ее гипсовым слепком. Отвечая противникам, Фальконе утверждал, что дело не в гипсе или мраморе — художник должен следовать природе. Хотя как представитель стиля барокко Фальконе понимал следование природе иначе, чем Гете, молодой поэт воспользовался его высказыванием, чтобы, отталкиваясь от него, развить свое понимание искусства в духе эстетической теории «Бури и натиска». Статья Гете начинается с цитаты Фальконе из «Размышлений о статуе Марка-Аврелия и о других предметах, относящихся к искусству, адресованных г-ну Дидро» (1771).

Стр. 18. *Рембрандт, Рафаэль, Рубенс.*— Искусство Рафаэля признавалось классическим, но Рембрандт и Рубенс еще не были признаны образцовыми художниками. Поставив их в один ряд, Гете бросает вызов классическим вкусам.

Стр. 19. *Как относится Рембрандт к такому упреку?*— Далее следует описание гравюры Рембрандта «Поклонение пастухов при свете фонаря» (ок. 1562 г.).

Стр. 20. *На гравюре Гудта по картине Эльсгеймера «Филемон и Бавкида»...*— Картина немецкого художника Адама Эльсгеймера (1578—1610) «Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды» находится в Дрезденской галерее. Гете владел двумя гравюрами по этой картине, в том числе гравюрой нидерландского художника Хендрика Гудта.

*Третье паломничество ко гробу Эрвина.*— Как отмечено выше, могилы Эрвина Гете не мог видеть, но прочитал о ней в описании Страсбургского собора, изданного Г.-Г. Бэрром в 1744 г. Первым «паломничеством» было посещение собора, о котором говорится в статье «О немецком зодчестве». Второе «паломничество» Гете совершил проездом через Страсбург в Швейцарию в 1775 г. и третье — на обратном пути.

Стр. 21. *...как пред вспенившимся водопадом могучего Рейна...*— Гете имеет в виду водопад у Шафгаузена, в Швейцарии, где он был незадолго до третьего посещения собора.

*...великой мыслью мироздания...*— Гете цитирует выражение из оды Клопштока «Цюрихское озеро».

*Первый привал.*— Речь идет о трех этапах написания, а также о привалах на первой и второй галереях собора и на его вершине.

*Когда-то я написал листок...*— Речь идет о статье Гете «О немецком зодчестве».

## ЗОДЧЕСТВО

Статья написана вскоре по возвращении из Италии, напечатана в журнале Виланда «Немецкий Меркурий» в 1788 году и свидетельствует о перемене во взглядах Гете на искусство. По-прежнему отрицая предположение древнеримского архитектора Витрувия о том, будто образцом для храмов послужили древнейшие хижины, и выдвигая концепцию независимого от жилищ происхождения храмовых построек, Гете теперь пишет об эстетических качествах классической архитектуры с ее ордерами. Если раньше («О немецком зодчестве») образцовой для него была готика, то теперь он находит в ней изъяны, что заметно в отзыве о чрезмерном обилии детальных украшений Миланского готического собора.

Стр. 23. *Великая Греция* — колонии Древней Греции на юге Италии.

*Витрувий* — древнеримский архитектор, автор «Десяти книг об архитектуре» (I в. до н. э.).

Стр. 24. *Храмы в Пестуме, Сегесте, Селинунте, Гиргенте*. — Все перечисленные храмы находятся в Италии, и Гете видел их во время пребывания там.

*Гермоген* — древнегреческий архитектор II в. до н. э.

*Храм Геркулеса в Коре*. — Кора — город вблизи Рима.

Стр. 25. *...сооружение, которое не может быть кончено...* — Строительство Миланского собора было начато в 1386 г. Сооружение было завершено при жизни Гете — между 1805 и 1819 гг.

## ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ

Статья напечатана впервые в «Немецком Меркурии» в 1789 году. Гете различает здесь три творческих метода. «Простое подражание» дает натуралистическое изображение явлений действительности; «манера» характеризуется преобладанием субъективного начала в произведении; «стиль» — высшая форма творчества — основан на точном знании объекта изображения, причем само изображение, подчиняясь определенным законам прекрасного, отбирает явления действительности, подчиняя произведение идее, выведенной из познания предмета художником.

Стр. 29. *Гейзем Ян ван* (1682—1749) — голландский художник. *Рейш Рахиль* (1664—1750) — голландская художница; оба приводятся как пример тщательнейшего копирования, он — в изображениях фруктов, насекомых, она — в рисунках цветов.

## ВВЕДЕНИЕ В «ПРОПИЛЕИ»

В этой программной статье к теоретическому и искусствоведческому журналу «Пропилеи», издаваемому Гете в 1798—1800 годах совместно с его другом художником Генрихом Мейером (1754—1832), изложены эстетические и художественные позиции, заложившие основы веймарского классицизма. Статья появилась как введение к первому выпуску «Пропилеев» в 1798 году.

Стр. 31. *Пропилеи* — вход в Акрополь, святилище, где находились главные храмы Афин — Парфенон, Эрехтейон — и другие прекрасные образцы греческого зодчества. Акрополь был построен как неприступная крепость на горе, о чем и говорится в начале статьи.

*Храм Минервы* — точнее, храм Афины-Паллады, Парфенон; Гете произвольно пользовался именами греческих и римских богов, часто подменяя имена одних другими.

Стр. 32. *...заметки и размышления наших друзей...*— Гете имеет в виду, что, помимо него и Мейера, в журнале должны были участвовать Ф. Шиллер и В. фон Гумбольдт.

*...в течение долгих лет нами записано...*— Гете подразумевает здесь как свои работы, так и сочинения Мейера, подготовлявшиеся в течение ряда лет, особенно после путешествий в Швейцарию и Италию.

Стр. 33. *...пособием для собственного и чужого развития...*— Одной из центральных идей мировоззрения, творчества и личной жизни Гете было стремление к самоусовершенствованию, духовному росту и развитию. Большое значение в связи с этим он придавал занятиям искусством и наукой.

Стр. 34. *...с различных сторон не раз понесутся дисгармонические звуки.*— Литературная обстановка в конце 1790-х годов складывалась из событий, свидетельствовавших о том, что Гете не мог рассчитывать на широкую поддержку. Уже «Ксении», опубликованные им совместно с Ф. Шиллером в 1797 г., встретили враждебный прием. В 1797—1798 гг. активно выступили с декларативными произведениями романтики, с которыми у Гете были принципиальные несогласия.

Стр. 37. *...живописцу приходилось лишь удивляться учению физиков о цвете...*— Уже в Риме в 1788 г. Гете заинтересовался проблемой цвета и пришел к выводу, что физика дает ей неправильное решение. Он приступил к наблюдениям и разработал собственную теорию цвета, основы которой опубликовал в 1810 г.

Стр. 38. *...мы предложим статью об изобразительном искусстве.*— Речь идет о статье Г. Мейера «О предметах изобразительного искусства», напечатанной в первом и втором выпусках журнала «Пропислях».

Стр. 39. *...посвятим ему более подробное исследование.*— Имеется в виду статья Гете «О Лаокооне».

Стр. 41. *Одним из основных признаков падения искусства является смешение различных его видов.*— Это суждение направлено против романтической теории Ф. Шлегеля, считавшего, что искусства должны стремиться к взаимопроникновению.

*Подлинный художник... стремится к художественной правде...*— Мысль, выраженная здесь, развита подробно в статье «О правде и правдоподобию в искусстве», напечатанной в «Пропислях» в том же году,

Стр. 41—42. Когда рельефы стали делать все более и более выпуклыми...— Гете имеет в виду бронзовые двери баптистерия во Флоренции, сделанные Гиберти (XV в.).

Поэтому мы здесь приведем только один пример...— Имеется в виду статья «О Лаокооне», которая следовала за «Введением в «Прописи»».

Стр. 47. ...ныне же произошла большая перемена...— Здесь и далее Гете говорит о перемещении художественных ценностей из Италии во Францию, произведенном Наполеоном Бонапартом после победоносных кампаний в Италии.

## О ЛАОКООНЕ

Напечатано в «Прописях» в 1798 году. Скульптурная группа Лаокоона и его сыновей, обвитых ядовитыми змеями, была создана Хагезандром, Полидором и Атенодором на Родосе ок. 50 г. до н. э. Вырытая из развалин Рима в 1506 году, она была воспринята как яркий образец античного искусства, хотя, как определяют искусствоведы, относится не к поре расцвета древнегреческого искусства (V в. до н. э.), а к его позднему периоду. Скульптура послужила основой важных теоретических суждений о природе античного искусства и искусства вообще. И.-И. Винкельман в своей статье «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в скульптуре и живописи» (1755) выдвинул ставшее знаменитым утверждение: «Главной отличительной чертой греческих шедевров является... благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении». Фигуры греческих статуй, утверждал Винкельман, несмотря на все страсти, обнаруживают великую и уравновешенную душу. В качестве примера он сослался на скульптурную группу «Лаокоон»: боль, испытываемая Лаокооном, «не проявляется никакой яростью ни в лице, ни во всей позе. Он отнюдь не поднимает ужасного вопля, как это поет Вергилий о своем Лаокооне... Лаокоон страдает, но страдания его подобны страданиям софокловского Филоктета: 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».

Лессинг также использовал скульптурную группу для суждений о греческом искусстве. В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) он рассматривает эту статую как высочайший образец античного искусства, сходясь в этом с Винкельманом. Но он не согласен с последним, когда тот сопоставляет скульптурное изображение с поэтическим, которое дано у Вергилия. Винкельман, как справедливо указывает Лессинг, не принял во

внимание, что каждый вид искусства по-разному изображает действительность. «Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрыть 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». Как Винкельман, так и Лессинг считали, что, согласно греческому художественному идеалу, изображение боли не должно нарушать красоты статуи, и творцы скульптурной группы «Лаокоон» добились этого.

Уже через три года после трактата Лессинга с критикой его выступил идейный вдохновитель «Бури и натиска» Гердер и в своих заметках «Критические леса» (1769) заявил о недостаточности определений различия между живописью и поэзией, которые дал великий просветитель. Изобразительные искусства создают вещь, зримый предмет, воздействующий на чувства. Поэзия действует не непосредственно. Слово является носителем значения, которое передается сознанию и воздействует на чувства и воображение. Сила воздействия весьма зависит от «энергии» слова. Гердеровская концепция определила многое в художественном стиле молодого Гете.

В 1797 году Шиллер опубликовал в своем журнале «Оры» статью археолога А. Гирта (1759—1836), решительно отвергнувшего мнения Винкельмана и Лессинга. Он считал, что «Лаокоон» отнюдь не соответствует идеалу прекрасного и фигуры этой скульптуры полны не «тихого страдания», а характерности. Красота, по Гирту, заключается в правдивости, а не в идеализации. Гете признавал заслугой Гирта признание правомерности использования характерного и страсти в качестве объектов искусства, но если сам он ранее считал сущностью искусства именно это, то, перейдя на позиции классицизма, Гете соглашается с Лессингом, выдвигая на первый план идеальную красоту.

Стр. 48. *Мы надеемся, что группа Лаокоона вскоре опять будет поставлена так...*— Наполеон увез скульптуру в Париж, где она, однако, не была выставлена. По договору с римским папой Пием VI ее должны были вернуть в Рим и установить на прежнем месте.

Стр. 51. *Ниобея с детьми.*— По греческому мифу, многодетная Ниобея смеялась над богиней Лето, родившей только двоих детей, и та в отместку повелела своему сыну Аполлону и дочери Артемиде (Диане) убить всех ее сыновей и дочерей, а самое Ниобею превратила в камень. От этой скульптурной группы сохранился фрагмент — Ниобея с младшей дочерью, обнаруженный в XVI в.

*...о... мальчике, извлекающем шип из ноги...*— Эта знаменитая статуя хранится в Риме.

*Борцы* — позднеэллинистическая мраморная скульптура, хранящаяся в галерее Уффици во Флоренции.

*Группы фавнов и нимф*.— Эти группы находятся в Дрезденской галерее, они изображают гермафродитов.

Стр. 53. *Эвридика* — в греческой мифологии жена мифического поэта Орфея, погибла от укуса змеи.

Стр. 55. *...юного Геркулеса, обвитого змеями...*— На это предположение Гете Г. Мейер заметил в письме к нему, что во Флоренции есть статуя, правда не спящего, но борющегося со змеями Геркулеса.

Стр. 56. *В дальнейшем мы дадим более подробное описание статуй, известных под названием «Семейство Ниобеи», так же как и группы Фарнезского быка...*— Обещание не было исполнено журналом.

*...Милон с руками, защемленными в трещине дерева...*— Подобные статуи были созданы французскими скульпторами П. Пиже, Э.-М. Фальконе и немецким скульптором И.-Г. Данекером.

## О ПРАВДЕ И ПРАВДОПОДОБИИ В ИСКУССТВЕ

Напечатано в «Прописях» в 1798 году.

Стр. 58. *...в ложах которого были нарисованы зрители...*— Такого рода декорации появились в XVII в. и существовали на протяжении почти всего XVIII столетия; нередко они изображали толпу, воинов, битвы и т. п.

*Защитник художника. Зритель.*— Первый собеседник выражает мнение Гете, тогда как Зритель — сторонник «натуральности». Дополнением к статье может служить письмо Гете Шиллеру, написанное сразу после представления «Пальмиры», 14 августа 1797 г.: «В театре все явления должны быть привлекательны. Театральное строительное искусство должно быть легким, разукрашенным, разнообразным, и в то же время оно должно представлять великопное, высокое, благородное. Декорации вообще должны создавать картину, в особенности же это относится к заднему плану сцены». В практике руководимого им Веймарского театра Гете следовал этим принципам.

## КОЛЛЕКЦИОНЕР И ЕГО БЛИЗКИЕ

Впервые напечатано в «Прописях» в 1799 году. Статья представляет собой эпистолярную новеллу об искусстве. В обдумывании жанра этой работы принимал активное участие Шиллер, о чем свидетельствует переписка обоих писателей. Гете считал, что он



только оформил письменно то, что они оба придумали совместно (письма Г. Мейеру от 27 ноября 1798 г. и Ф. Шиллеру от 19 июня 1799 г.). В XVIII веке состоятельные немецкие горожане впервые стали, наподобие князей и вельмож, собирать художественные коллекции. Таким коллекционером, в частности, был отец Гете.

Стр. 73. *Фюссли* Иоганн Генрих (1741—1825) — швейцарский художник, характер творчества которого точно указан Гете.

Стр. 74. *Титания со свитой фей*.— Имеется в виду гравюра из серии иллюстраций Фюссли к «Сну в летнюю ночь» Шекспира, которая изображает царицу фей Титанию и превращенного в осла Основу.

Стр. 79. *Гемюндовское серебро* — дешевый сплав с малым содержанием серебра.

Стр. 85. *...выраженная ненависть ко всем маньеристам...*— Здесь Гете имеет в виду художников, для которых характерна своя индивидуальная манера (см. статью «Простое подражание природе, манера, стиль»), а не представителей так называемого «маньеризма» в Италии XVI в.

Стр. 87. *Лессинг навязал нам... Винкельман усыпил нас...*— См. вступительную заметку к статье «О Лаокооне» (с. 453—454.). Гете дословно цитирует А. Гирта как здесь, так и далее в рассуждении о Лаокооне, Ниобее, Цирцее.

Стр. 109. *Ундулисты*.— Гете образовал это слово от нем. *Undulation*, что означает: «волнообразное движение».

Стр. 110. *...когда змеевидную извилистую линию считали образцом и символом красоты...*— Английский художник Уильям Хогарт (1697—1764) в трактате «Анализ красоты» (1753) утверждал, что основой эстетического наслаждения является в изобразительных искусствах «линия красоты», имеющая извилистую змеевидную форму. Его мнение было широко принято в XVIII в.

## «ОПЫТ О ЖИВОПИСИ» ДИДРО

Великий французский просветитель и редактор «Энциклопедии» Дени Дидро (1713—1784) выступал как художественный критик и написал «Опыт о живописи» (1765), впервые опубликованный в 1795 году. Уже в следующем году Гете познакомился с ним и решил, что этот труд достоин перевода. Первые две части «Опыта» в переводе и с комментариями Гете появились в «Прописях» в 1799 году. Отношение Гете к сочинению Дидро было двойственным. Принимая многие его мысли, немецкий писатель, однако, отвергал те положения Дидро, которые клонились к защите реализма,

как его понимал французский просветитель. Критика Гете обусловлена его стремлением защитить и обосновать принципы веймарского классицизма в противовес просветительскому реализму, утверждаемому Дидро.

Стр. 117. ...специалист по семиотике...— Здесь: семиотика — медицинский термин XVIII в., означающий учение о болезненных изменениях организмов.

Стр. 120. *Антиной* — любимец римского императора Адриана (II в.), отличался необыкновенной красотой, которая была запечатлена в сохранившейся античной скульптуре.

Стр. 122. ...так же, как оракул, отвечавший на вопрос...— Намек на басню немецкого поэта и баснописца Ф. фон Хагедорна (1708—1754) «Оракул и неверящий». Тот же сюжет встречается у Эзопа и Лафонтена.

Стр. 123. *Пигмалион* — в греческой мифологии скульптор, создавший статую девушки Галатеи, столь прекрасную, что он сам в нее влюбился; богиня любви вяла его мольбе и оживила Галатею.

Стр. 128. *Вестрис*, *Гардель* — известные французские танцовщики середины XVIII в.

Стр. 130. *Лесюэр Эсташ* (1616—1655) — французский живописец, стремившийся следовать стилю Рафаэля.

Стр. 136. *Гельвеций* (1715—1771) — французский философ-материалист; утверждал, что люди рождаются с одинаковыми задатками и только условия среды определяют дальнейшее развитие человека.

Стр. 137. *Зульцер* Иоганн Георг (1720—1779) — немецкий искусствовед. Его «Всеобщая теория изящных искусств и наук» (1771—1774) воплощала эстетику рационализма. В период «Бури и натиска» Гете подверг критике начальную часть этого труда.

Стр. 138. *Верне Жозеф* (1714—1789) и *Шарден Жан-Батист* (1699—1779) — французские живописцы, представители просветительского реализма в искусстве.

Стр. 141. *Башелье Жан-Жак* (1724—1805) — французский художник, прославившийся изображением цветов.

*Вьен Мария-Тереза* (1728—1805) — французская художница, рисовала цветы и животных.

*Латур Морис-Кентэн* (1704—1788) — художник-портретист, мастер пастельных рисунков.

*Риго Гнацинт* (1659—1743) — придворный художник французского короля Людовика XIV.

Стр. 142. *Аббат Леблан* (1707—1781) — французский литератор, добивавшийся избрания в Академию. *Аббат Трюбле* (1697—1770) —

французский литератор, пользовавшийся особым покровительством королевского двора.

**Гримм Фредерик-Мельхиор** (1723—1807) — французский литератор, издававший рукописный журнал «Литературная корреспонденция», рассылавшийся монархам Европы.

...*моя Софи*... — Софи Волян, приятельница Дидро.

Стр. 145. **Спаньолетто** — прозвище испанского художника Джузеппе де Рибера (1588—1656), жившего и работавшего в Италии. Был признан главой натуралистической школы живописи. **Гвидо Рени** (1575—1642) — итальянский живописец.

Стр. 151. **Лагрене Луи-Жан-Франсуа** (1724—1803), **Лепренс Жан-Батист** (1733—1781), **Шарден Жан-Батист-Симон** (1699—1779) — французские художники. **Грёз Жан-Батист** (1725—1805) — французский художник, изображавший в идеализированном, сентиментальном виде жизнь простолюдинов. **Пуссен Никола** (1594—1665) — французский художник, крупнейший представитель классицизма в живописи. **Рубенс Петер Пауль** (1557—1640) — фламандский художник, один из крупнейших живописцев своего времени.

Стр. 153. **Корреджо** Антонио Алегри (1489—1534) — итальянский художник. **Тициан** Вечелли (1476—1576) — венецианский художник, один из крупнейших живописцев Позднего Возрождения в Италии. **Веронезе** Паоло (1528—1588) — итальянский художник.

Стр. 155. ...*до той поры, когда мы окажемся в состоянии доложить ему учение о цветке*... — Гете опубликовал свою работу «Учение о цветке» лишь в 1810 г.

## ВИНКЕЛЬМАН И ЕГО ВРЕМЯ

Написано в 1804—1805 годах, в 1805 году вышло отдельной книгой. В данном переводе, по сравнению с текстом берлинского издания, опущено: посвящение просвещенной правительнице Анне-Амалии, герцогине Саксен-Веймарской, страничка «Предварение» (Vorrede) и следующий за ним «Набросок истории искусства XVIII столетия», принадлежащий перу Г. Мейера и лишь отредактированный Гете.

**Иоганн Иоахим Винкельман** (1717—1768) — выдающийся немецкий теоретик и историк искусства; его главный труд «История искусства древности» (1763) заложил основы научного искусствознания и явился одним из наиболее ярких выражений демократического и просветительского понимания искусства (см. с. 453). Работа Гете — выдающийся образец характеристики одного деятеля искусства другим. Наряду с объективной оценкой личности и значения Винкельмана сочинение Гете содержит ряд положений о творчестве

и о художественном чувстве, выражающих точку зрения самого Гете.

Стр. 156. *Берендис* Иероним Дитрих — друг и корреспондент Винкельмана, сведения о нем сообщаются дальше в тексте.

Стр. 157. *Штош*. — Генрих Вильгельм Муцель-Штош владел дорогой коллекцией гемм и произведений искусства. Письма Винкельмана к нему и другим лицам опубликованы в 1781 г.

Стр. 158. *...письма к швейцарцам...* — Имеются в виду «Письма Винкельмана к его друзьям в Швейцарии» (Цюрих, 1778). Эти письма адресованы художнику И.-Г. Фюссли, поэту и художнику Саломону Гесснеру, художникам Л. и П. Устери, Христиану фон Михелю.

*Дассдорфское собрание* — «Письма Винкельмана к друзьям», изданные К.-В. Дассдорфом в 1777—1780 гг. *Граф Бюнау* (1697—1762) — германский государственный деятель. Упомянутое Гете письмо датировано 19 сентября 1754 г.

*...о перемене своей религии...* — В 1754 г. Винкельман перешел из протестантской веры в католическую.

*Нётниц* — поместье графа Бюнау под Дрезденом.

Стр. 159. *Carolinum* — училище для молодых дворян в Брауншвейге.

Стр. 163. *Хлорида* — дочь Ниобеи, *Тийя* — дельфийская нимфа (греч. миф.).

*...объект, может быть, недостойный...* — Имеется в виду ученик, а затем друг Винкельмана Фридрих Вильгельм Петер Лампрехт.

Стр. 165. *Юпитер* (Зевс) *Олимпийский* — несохранившаяся статуя греческого скульптора Фидия из золота и слоновой кости, описанная у Павзания в его «Описании Греции».

*...долгое время тянул ляжку служения чуждым ему целям...* — Гете имеет в виду службу Винкельмана библиотекарем у графа Бюнау, что не совсем справедливо, так как в эти годы Винкельман усердно изучал теоретические труды и занимался живописью у художника Эзера, у которого впоследствии учился и молодой Гете.

Стр. 168. «*О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре*» — первое теоретическое сочинение Винкельмана, изданное в 1755 г., в котором было дано определение сущности античного эстетического идеала как «благородной простоты и спокойного величия».

*Липперт* Филипп Даниэль (1702—1785) — профессор античного искусства в Дрезденской академии; *Хагедорн* Христиан Людвиг (1712—1780) — автор «Размышлений о живописи» (1762) и коллекционер. *Эзер* Адам Фредерик (1717—1799) — художник, друг Винкельмана. Гете учился у него в бытность студентом в Лейпциге. *Дитрих* Христиан Вильгельм Эрнст (1712—1774) — художник,

директор Мейсенской фабрики фарфора и профессор Дрезденской академии. *Гейнекен* Карл Генрих (1706—1791) — директор Дрезденской галереи. *Эстеррейх* Матиас (1716—1778) — директор Дрезденского кабинета гравюр.

Стр. 169. *Винкельман был теперь в Риме...*— Он прибыл туда в ноябре 1755 г.

*...один из наших друзей...*— Имеется в виду Вильгельм фон Гумбольдт (1767—1835) — видный немецкий ученый. Далее цитируется его описание Рима.

Стр. 170. *Тибур* — город вблизи Рима, в современной Италии называется Тиволи; Гораций имел там виллу.

*...обратили Рим в полицейский город...*— Рим входил в состав Папской области, в которой была только гвардия, охранявшая резиденцию папы.

*Семьдесят два кардинала.*— Римский папа избирается советом (конклавом) всех кардиналов; во время написания этой работы их было семьдесят два.

*Менгс* Антон Рафарль (1728—1779) — немецкий художник, подготовивший путь классицизму. Работал придворным живописцем в Германии, Италии, Испании. Винкельман подружился с ним в Риме в 1760—1761 гг. и посвятил ему свою «Историю искусства древности».

Стр. 171. «*О вкусе греческих художников*».— Винкельман не завершил эту работу, как и упоминаемую далее — «О стиле скульптур времен Фидия». Сведения о них имеются лишь в письмах Винкельмана.

*Vellejus Paterculus* — римский историк I в. Валерий Патеркул, написал «Историю Рима для консула М. Виниция».

Стр. 172. *Квинтилиан* Марк Фабий (I в.) — автор «Введения в ораторское искусство». Цитируемый далее текст извлечен из главы 10 книги 12 этого сочинения.

Стр. 173. *Полигнот* — древнегреческий живописец V в. до н. э. *Аггаофон* — отец Полигнота и его учитель в живописи.

*Апеллес*.— Прославленный древнегреческий художник, жил (как и перечисленные выше Зевксис, Паррасий и др.) в IV в. до н. э., был близок ко двору Александра Македонского. *Евфранорий* (ок. 360 г. до н. э.) — художник и скульптор. Ниже перечисляются известные древнегреческие скульпторы V в. до н. э.

Стр. 174. *Лисипп*, *Пракситель* и *Деметрий* — скульпторы IV в. до н. э.

*Кардинал Пассионеи* (1682—1761) — владел богатейшей библиотекой такого же рода, как и Бюнау; живя в Риме, Винкельман пользовался этой библиотекой.

Стр. 175. *Джиакомелли* — секретарь римского папы Клемен-та XIII, отличавшийся большой ученостью. *Балдани* — чтец карди-нала Альбани (см. ниже), коллекционер.

*Кардинал Альбани* (1692—1779) — племянник папы Клементя XI, библиотекарь Ватикана, коллекционер и знаток древнего искусства.

Стр. 176. *Via Sacra* — Священная дорога, по которой римляне совершали торжественные шествия; проходила между Форумом и Колизеем. *Форум* — площадь народных собраний в Риме. *Пала-тин* — первый из семи холмов Рима, который был застроен, место-нахождение дворцов; как и остальные части древнего Рима, ко вре-мени Винкельмана и Гете Палаatin представлял собой развалины.

*Вилла Адриана* — загородный дворец римского императора Адриана (76—138) в Тибуре (Тиволи); был расположен на обшир-ной территории и окружен многочисленными зданиями.

*Элизуиум* — в греческой мифологии место упокоения героев, загробный мир.

...из геркуланумских и помпейских находок... — Геркуланум и Помпея — города у подножия вулкана Везувия — были в 79 г. унич-тожены извержением лавы. Раскопки, начатые в XVIII в., открыли большое количество памятников архитектуры, скульптуры и жи-вописи.

Стр. 177. ...огромного достояния *Штоша*. — Барон Филипп фон Штош (1691—1757) собрал коллекцию, содержащую 3000 резных камней и 28 000 оттисков. Его наследник Г.-В. Муцель-Штош решил (см. коммент. к с. 157) продать коллекцию, в связи с чем Винкель-ман составил ее каталог. В 1764 г. коллекция была приобретена Фридрихом II Прусским.

Стр. 180. *Крист* Иоганн Фридрих (1701—1756) — профессор исто-рии и поэзии в Лейпцигском университете, один из первых знато-ков археологии в Германии.

*Кант* Иммануил (1724—1804) — великий немецкий философ, осно-ватель «критической философии». Гете стал знакомиться с его со-чинениями после возвращения из Италии, главным образом по сове-ту Ф. Шиллера. В беседе с Эккерманом Гете сказал о Канте: «Он — тот, кто создал наиболее действенное по своим результатам учение, и он глубже всех проник в немецкую культуру» (11 апреля 1827 г.).

*Лютеровские песнопения* — гимны, сочиненные Мартином Люте-ром для протестантского богослужения.

Стр. 181. «*Monumenti inediti*» — сокращенное название труда Винкельмана «Неизвестные памятники античности, объясненные и обрисованные И. Винкельманом» (1767).

Стр. 182. *Папа Бенедикт XIV Ламбергини* — принял Винкельма-на, но должности ему предоставил следующий папа — Клемент XIII,

давший ему звание Президента римских древностей и назначивший его немецким секретарем Ватикана.

Стр. 186. *Почести, которыми его окружали ученые общества и академии...*— Винкельман был членом итальянских Академии св. Луки (Академия художников), Этрусской академии в Кортоне, лондонского Общества древностей, в Германии — Королевского общества наук в Геттингене, Королевской академии свободных искусств в Аугсбурге.

Стр. 187. *...мысль представиться великому королю...*— Речь идет о Фридрихе II Прусском. Гете с юных лет был склонен преувеличивать значение этого короля для немецкой культуры.

*Герцог Брауншвейгский Карл-Георг-Август* — отец княгини Анны-Амалии Саксен-Веймарской, которой был посвящен этюд о Винкельмане. *Министр фон Мюнхгаузен* — основал в 1737 г. университет в Геттингене и Академию наук, членом которой был избран Винкельман.

*Киммерийские врата.*— По Гомеру, киммерийцы жили на краю света, в мрачной стране без солнца («Одиссея», 11, 14 и сл.). Гете противопоставляет солнечную Италию туманной Германии.

## РЕЙСДАЛЬ КАК ПОЭТ

Статья написана в 1813 году после очередного посещения Дрездена и напечатана в «Утренней газете для образованных сословий» (Тюбинген) в 1816 году. Гете был знаком с творчеством Рейсдаля со времени первого посещения Дрезденской галереи, а также по гравюрам. Даты жизни художника, однако, со времени Гете были уточнены. Голландский пейзажист родился в 1628 или 1629 году, умер в 1682 году.

Статья дает объективную характеристику трех пейзажей Рейсдаля, но Гете преследовал этим сочинением не историческую и не академическую цель. Статья направлена против крайностей романтической живописи. Основная мысль выражена Гете в последнем абзаце, где говорится о том, что подлинное искусство создается «чистыми чувствами и ясными помыслами». Если вспомнить утверждение Гете, что романтическое — это болезненное, то станет ясным утверждение, что Рейсдаль, «опираясь на свое телесное и душевное здоровье, восхищает, просвещает, радует нас и живет».

Стр. 190. «Водопад». — Полное название картины: «Водопад у Шлосберга» (Дрезденская галерея).

Стр. 191. *Если горы на заднем плане поросли... молодым леском...*— Весь этот абзац, по-видимому, имеет символическое значе-

ние: «пни» и «мелколесье» — это романтики, оторвавшиеся от великого прошлого искусства — от вырубленных «мощных лесов».

Стр. 192. «Кладбище». — Точнее: «Еврейское кладбище в Удеркерке» (Дрезденская галерея).

## ОБ ИСКУССТВЕ И ДРЕВНОСТИ НА ЗЕМЛЯХ ПО РЕЙНУ И МАЙНУ

Статья напечатана в «Утренней газете для образованных сословий» 12 марта 1816 года. Она отражает возродившийся у Гете интерес к средневековому немецкому искусству. К этому его особенно побуждал вдохновленный идеями романтизма Сульпиций Буассерэ, познакомившийся с Гете в 1811 году. Гете затем дважды посетил Гейдельберг, где находилась коллекция Сульпиция и его брата Мельхиора. Статья Гете свидетельствует о том, что он иначе относится теперь к средневековому искусству, чем в годы «Бури и натиска», но вместе с тем не разделяет и взгляда романтиков, звавших вернуться назад, к средневековому эстетическому идеалу. Для Гете старое немецкое искусство важно как ступень в эволюции национального творчества, которой нельзя пренебречь, но которую не следует и идеализировать.

Стр. 194. ...*в родных своих местах.* — Родной город Гете Франкфурт стоит на берегах реки Майн.

Стр. 195. *Большая картина Рубенса.* — Речь идет о полотне «Крещение Петра» (1638—1640), которое с 1642 г. украшало церковь св. Петра в Кельне. В 1794 г. французские войска увезли картину в Париж, откуда она была возвращена после падения Наполеона в 1815 г.

*Бертрам, Вальраф, Ливерсберг, Фохем* — знатоки и коллекционеры произведений искусства.

*Большая алтарная картина.* — Имеется в виду картина Стефана Лохера (XV в.) на религиозный сюжет, перенесенная в 1809 г. в Кельнский собор по инициативе братьев Буассерэ.

Стр. 196. ...*воздастся должное намерению братьев Буассерэ...* — Настоячивые предложения братьев Буассерэ достроить Кельнский собор увенчались успехом лишь много лет спустя: работа велась с 1823 по 1830 г.

*Моллер* Георг — главный архитектор города Дармштадта. *Фукс* Максимилиан Генрих — архитектор и реставратор картин в Кельне. *Квальо* Анджело — итальянский художник и гравер. *Дуттенхофер* — гравер, *Дарнштедт* — гравер, профессор Дрезденской академии.

Стр. 197. ...*в городе Рубенса на Нижнем Рейне...* — Голландец по происхождению, Рубенс родился в г. Зигене в Вестфалии.



Стр. 197. *Речь заходит о прежнем Кельнском университете...*— Университет в Кельне просуществовал с 1338 по 1800 г.

*...о прежнем университете в Бонне...*— Боннский университет, созданный в конце XVIII в., был закрыт Наполеоном.

Стр. 198. *Бреннер Карл* (ум. в 1812 г.) — книготорговец.

*Штедель Карл Генрих* (1728—1816) — основал Институт искусств и завещал свою коллекцию городу Франкфурту.

*Моргенштерн Иоганн Людвиг* — был учителем рисования мальчика Гете.

*Фейерабенд Зигмунд* (1527—1597), *Мериак Маттиас* (1593—1650), *Розе* (1631—1685), *Шютц Христиан Георг* (1755—1813) — франкфуртские художники разных периодов; Гете желает подчеркнуть наличие длительной традиции живописи в родном городе.

Стр. 199. *Ориктогностический* (устарелое назв.) — минералогический; *геогностический* — геологический.

Стр. 202. *Изображение святой Вероники.*— По евангельской легенде, когда Христос шел на Голгофу, святая Вероника дала ему платок вытереть лицо. На платке осталось изображение лица Христа. Святую Веронику так и рисуют с платком. Упомянутая картина находилась в Кельнском соборе с XV в., теперь она находится в Мюнхенской пинакотеке.

*Ван Дейк Ян* ((1390—1441) — великий нидерландский художник. Алтарная картина, которую Буассерэ приписывал Ван Дейку, как было впоследствии установлено, написана не в 1410, а в 1460 г. и принадлежит кисти Рогира ван дер Вейдена (1400—1464).

Стр. 203. *Хемлинг.*— Имеется в виду Ганс Мемлинг (1433—1494), нидерландский художник; *Израель ван Мехельн* (точнее: ван Меке-нем; 1440—1503) — нидерландский художник; *Лука Лейденский* (1494—1533) — нидерландский художник и гравер; *Квентин Массейс* (1466—1530) — фламандский художник. *Скорель* (он же Шорель) *Ян ван* (1495—1562) — голландский художник; *Хемскерк Мартин* (1498—1574) — нидерландский живописец; *Шварц* (точнее: Ян Сварт) — нидерландский художник XV в.

*Гебель Иоганн Петер* (1760—1826) — писал свои произведения на алеманвском диалекте, корни которого восходят к языку древнего племени алеманнов, населявших территорию на западе Германии.

## ДЖУЗЕППЕ БОССИ О «ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Возвращаясь из Италии на родину, Гете остановился в Милане и посетил доминиканский монастырь Санта-Мария-делле-Грацие, где видел «Тайную вечерю» Леонардо. Гете писал об этом герцогу

Веймарскому: «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — это подлинный краеугольный камень всех понятий об искусстве. Это единственная в своем роде картина, с ней нельзя ничего сравнить» (23 мая 1788 г.). Гете получил затем возможность познакомиться с рисунками итальянского художника Джузеппе Босси (1777—1815), работавшего над реставрацией шедевра Леонардо и запечатлевшего все детали картины; альбом и отдельные зарисовки Босси были доставлены в Веймар. Гете прочитал также сочинение Босси о картине Леонардо, изданное в 1810 году. Статья Гете была напечатана в 1817—1818 годах в журнале «Об искусстве и древности», издаваемом Гете.

Стр. 206. *Винчи — замок и поместье в долине Арно под Флоренцией...*— Гете опирался только на сведения Босси, которые были неточны. Леонардо родился 15 апреля 1452 г. в Анкиано вблизи Винчи, его отцом был Пьеро да Винчи, нотариус во Флоренции, матерью — крестьянка Катарина.

*Вероккьо Андреа (1436—1488) — выдающийся итальянский живописец и скульптор.*

Стр. 207. *Беспокойные времена, наступившие во Флоренции...*— Пьетро Медичи, ставший в 1492 г. правителем Флоренции после смерти своего отца Лоренцо Великолепного, был свергнут в 1494 г. восставшими под руководством Савонаролы.

*Лодовико, по прозвищу «Il Moro» (то есть «Мавр»; 1452—1508) — правил Миланом с 1494 по 1499 г., затем был в плену во Франции.*

*...французы перешли через Альпы...*— В 1494—1495 гг. французские войска Карла VIII оккупировали Флоренцию, Рим и Неаполь.

*«Битва при Ангьяри».*— Битва при Ангьяри произошла в 1440 г., в ней Флоренция победила Милан. В ознаменование победы синьория Флоренции заказала Леонардо картину на этот сюжет для зала своего совета; Микеланджело получил заказ на картину на противоположной стене с изображением битвы при Кашине (1364). Обе картины не были закончены, остались только картоны с этюдами, часть которых тоже исчезла.

*«Святая Анна».*— Эта картина Леонардо находится в Лувре в Париже.

Стр. 214. *Во второй половине XVI века некий путешественник...*— Джиро Баттиста Арменини писал об этом в 1586 г.

*...другой отметил...*— Гете мог иметь в виду как Вазари (в его «Жизнеописании Джироламо да Карпи»; 1566), так и Ломаццо («Трактат о живописи»; 1580), которые оба писали, что картина превратилась в темное пятно.

Стр. 217. *Итальянский вице-король* — Евгений Богарне, пасынок Наполеона.

Стр. 220. *Понте-Каприаска*. — Находится в Италии близ Лугано.

Стр. 221. *Королевство Италия было провозглашено...* — Когда Наполеон в 1805 г. стал императором, своим наместником в Италии он сделал Евгения Богарне (см. коммент. к с. 217).

Стр. 222. *...чтобы снова взлѣться за дело.* — Босси закончил копию в красках в 1809 г. Она хранилась в замке Сфорца в Милане, но была уничтожена во время второй мировой войны.

Стр. 229. *...юношам Рафаэля, толпящимся в левом крыле «Афинской школы»...* — «Афинская школа» — знаменитая фреска Рафаэля в Ватикане, изображает ряд выдающихся поэтов и мыслителей древности. Одну из фигур справа (а не слева, как утверждает Гете) принято считать портретом выдающегося итальянского зодчего Донато Браманте (1444—1514).

Стр. 232. *Живописец Моллер*. — Фридрих Моллер (1749—1825) — писатель и художник, в молодости примыкавший к движению «Бури и натиска». Гете имеет в виду его работу «Критика сочинения кавалера Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи» (1816).

## АНТИЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ

Статья впервые напечатана в 1818 году в журнале «Об искусстве и древности».

Стр. 233. *...в предыдущей статье...* — Данная статья была напечатана одновременно со статьей «Картины Филострата».

*Шубарт* Карл Эрнст (1796—1861) — немецкий филолог и эстетик, преподаватель гимназии, с 1842 г. — профессор истории в Бреславле.

Стр. 234. *Некий опытный дипломат...* — Возможно, министр Наполеона Талейран. Сам Наполеон при встрече с Гете в 1808 г. воскликнул: «Вот человек!»

Стр. 235. *Ходовецкий Даниэль* (1726—1801) — выдающийся немецкий гравер.

Стр. 235. *Маньеристы*. — См. коммент. к с. 85.

Стр. 236. *Пьетро Перуджино* (1450—1523) — итальянский живописец, учитель Рафаэля.

*...он завершил единственно Моисея...* — Гете имеет в виду знаменитую скульптуру Микеланджело, созданную для гробницы папы Юлия II; теперь находится в Риме в церкви Сан-Пьетро-ин-винколи.

*Школа Карааччи*. — Карааччи — семья итальянских живописцев;

двоюродные братья Лодовико (1555—1619) и Аннибале (1560—1609), основатели так называемой болонской школы живописи, учили, что необходимо брать у каждого художника лучшее из того, что у него есть.

Стр. 237. *Себастьян Бурдон* (1616—1671) — французский живописец, ученик Клода Лоррена, одно время был придворным художником Кристины, королевы Шведской. Создавал картины и гравюры на религиозные сюжеты.

Стр. 238. *...которые навевают ...сон об Египте.*— Согласно Евангелию, после рождения Христа Иосифу явился во сне ангел, повелевший ему бежать с семьей в Египет, чтобы младенец не попал в руки злодейского царя Ирода, замыслившего убить детей.

Стр. 240. *Монтсеррат* — горный массив около Барселоны в Испании, где расположен монастырь бенедиктинских монахов; был известен главным образом благодаря описанию Вильгельма фон Гумбольдта (1800).

### «ТРИУМФ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» КИСТИ МАНТЕНЬИ

С творчеством итальянского художника Андреа Мантеньи (1431—1506) Гете познакомился во время итальянского путешествия, когда он в 1786 году посетил Падую. С тех пор этот живописец постоянно интересовал его. Серия картин «Триумф Юлия Цезаря» была написана Мантеньей для дворца в Мантуе. Гете обладал гравюрами с девяти картин «Триумфа». Сведения о жизни Мантеньи он почерпнул из книги «Жизнеописания живописцев» Вазари (1511—1574). Мантенья привлекал Гете тем, что поэт находил в нем много близкого себе: в его творчестве «идеальное, возвышенное» переплетается с «природой», предстающей «во всей своей первозданной мощности»; «изучение античности дает ему образ, природа — споровку и беспредельную жизнь». Эти две стороны художника близки Гете; подобно Мантенье, он приходит к «великому конфликту» между этими двумя направлениями творчества. Впервые напечатано в 1823 году — «Об искусстве и древности».

### О НЕМЕЦКОМ ЗОДЧЕСТВЕ 1823

Впервые напечатано в 1823 году — «Об искусстве и древности». Гете возвращается к теме своей первой статьи об искусстве, на что указывает уже самое название. Однако теперь, после открытий ученых и новых художественных теорий средневекового искусства, выдвинутых романтиками, Гете видит в памятниках зодчества не произведения отдельного гения, а плод коллективного творчества.

Стр. 251. *Франсуа Блондель* (1616—1686) — автор «Курса архитектуры», цитируемого Гете; был парижским архитектором, с 1672 г.— директор Парижской строительной академии.

Стр. 252. *Братья Буассерэ*.— См. с. 463.

## LA CENA, PITTURA IN MURO DI GIOTTO

Вазари приписал фреску «Тайная вечеря» в монастыре Санта-Кроче во Флоренции кисти Джотто (1266—1337). Новейшие исследования обнаружили, что ее автором был ученик великого художника Таддео Гадди (ум. в 1366 г.). Во всяком случае, Гете правильно видел в этом произведении явление, типичное для ранней стадии итальянского искусства, в отличие от романтиков, оценивших его как шедевр, соответствовавший их художественному идеалу. Отдавая должное искусству раннего мастера, Гете, однако, отказывается абсолютизировать позднесредневековое искусство; он отдает предпочтение искусству Возрождения, сравнивая старинную фреску с великим творением Леонардо на тот же сюжет. Гете — против идеализации средневекового искусства, он выдвигает необходимость исторического подхода к разным стадиям развития живописи.

Статья опубликована в 1824 году в журнале «Об искусстве и древности».

Стр. 256. *Рамбу* Иоганн Антон (1790—1866) — немецкий художник романтического направления. Он перерисовал фреску «Тайная вечеря», приписанную Джотто; с этой картины ее гравировал Фердинанд Рушевей (1785—1845).

## О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ КО ДНЮ ШЕКСПИРА

В 1771 году молодые энтузиасты, принадлежавшие к движению «Бури и натиска», решили отметить в Страсбурге день Шекспира, приуроченный ими не ко дню рождения английского драматурга (23 апреля), а к «дню ангела» — дню Вильгельма (то есть Уильяма), 14 октября. Гете, находившийся в это время во Франкфурте, прислал текст своей речи. Кроме того, в отцовском доме во Франкфурте также состоялось торжественное поминовение Шекспира, на котором Гете зачитал свою речь.

Писатели «Бури и натиска» видели в Шекспире образец художника, близкого к природе и не подчиняющегося никаким сковывающим литературным правилам, предписанным последователями классицизма в XVII—XVIII веках. Шекспир был к концу XVIII века известен в Германии сначала в переводах отдельных пьес, затем в прозаическом переводе двадцати двух пьес, выполненном

К.-М. Виландом (8 томов, 1762—1766). «Сон в летнюю ночь» был переведен Виландом в стихах.

Взгляды Гете на Шекспира сформировались под влиянием Гердера, который в то же самое время, что и Гете, написал критический этюд о Шекспире. Его статья появилась в сборнике «О немецком духе и искусстве» в 1773 году, тогда как речь Гете впервые была напечатана в 1854 году.

Стр. 261. ...*глазение на тысяченогий королевский поезд*.— Гете намекает на виденный им во Франкфурте в 1770 г. торжественный приезд молодой французской королевы Марии-Антуанетты в сопровождении многочисленной свиты в каретах, запряженных лошадьми.

Стр. 262. ...*отрекся от театра, подчиненного правилам*.— То есть французского театра, в котором ставились пьесы, строго соблюдавшие правила трех единств — места, времени и действия. Под влиянием Готшета немецкие театры также придерживались этих правил.

*Греческий театр*.— Имеется в виду театр Древней Греции; некоторые особенности внешней формы драмы были восприняты драматургией классицизма XVII—XVIII вв., но не ее дух, на что и указывает Гете.

*Алкивиад* — древнегреческий полководец и государственный деятель (V в. до н. э.).

*Корнель Пьер* (1606—1684) — французский поэт и драматург, Гете видел в нем олицетворение поэтики классицизма.

*Софокл* — великий древнегреческий драматург, автор возвышенных трагедий («Эдип-царь» и др.; V в. до н. э.).

*И в каких душах! В греческих!* — Под влиянием Гердера Гете научился видеть в греческой поэзии и драме выражение духа народа, который жил в естественных условиях, был близок к природе и непосредствен в выражении чувств и страстей.

*Феокрит* — греческий лирик III в. до н. э. Воспевал простую и мирную сельскую жизнь.

Стр. 263. ...*перенести важнейшие государственные дела на подмостки театра*... (в подлиннике: «Haupt- und Staatsaktionen» — «главные и государственные действия»).— Так назывались пьесы народного театра, исполнявшиеся бродячими труппами в XVII—XVIII вв. в Германии. Название дано было серьезным пьесам в отличие от комедий и фарсов. Гете имеет в виду, что к такому типу пьес относятся хроники Шекспира.

*Пилад и Орест* (греч. миф.) — образец верной дружбы в античной мифологии и трагедиях.

*Дельфийский храм*.— В г. Дельфы в Древней Греции находился храм Аполлона, считавшийся центром мира.

Стр 263. *Виланд* Кристоф Мартин (1733—1803) — немецкий писатель-просветитель; хотя Виланд и перевел Шекспира, он все же испытал значительное влияние французской литературы XVIII в.

*Вольтер* (псевдоним Франсуа-Мари Аруэ; 1694—1778) — великий французский писатель-просветитель. Гете имеет здесь в виду то, что Вольтер, поссорившись с Фридрихом II Прусским, обличал его, рассказывая неприглядные подробности частной жизни короля, к которому Гете относился с почтением; Вольтер также неоднократно выступал с критикой Шекспира как «неправильного» драматурга и назвал «Гамлета» произведением «пьяного дикаря».

*Ферсит* — злобный персонаж в «Илиаде» Гомера. *Улисс* — там же выведен как образец мудрости.

Стр. 264. *Прометей*.— По одному из греческих мифов, титан Прометей вылепил людей из глины.

### ЛИТЕРАТУРНОЕ САНКЮЛОТСТВО

Статья Гете — ответ на выступление посредственного писателя Даниэля Иениша (1762—1804), скрывшегося под псевдонимом, чтобы подвергнуть критике передовых писателей тогдашней Германии, которые стремились посредством литературы прививать народу высокие стремления. Иениш оказался не одинок. Тогда было много ничтожеств, писавших на потребу самым дурным вкусам. Гете вместе с Шиллером ожесточенно боролся против пошлости, посредственности, вульгарности в литературе. Он уподобляет своих литературных противников самым низким представителям толпы, которых именуется санкюлотами. Во время французской революции санкюлоты поддерживали самые крайние меры против представителей старого режима; Гете имеет в виду, что не следует позволять людям, лишенным культуры, расправляться с теми, кто эту культуру создает.

Стр. 270. *Ферсит*.— См. коммент. к с. 263.

Стр. 272. *Смельфонг* — персонаж «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» английского писателя Лоренса Стерна (1713—1768), отличается тем, что всем недоволен и все критикует.

...*историю развития наших выдающихся писателей*...— Гете осуществил это намерение, написав очерк о Винкельмане (см. в наст. томе, с. 156), а также создав автобиографию («Поэзия и правда. Из моей жизни»; см. т. 3 наст. изд.), в которой подробно рассказал о своем духовном развитии в молодые годы.

Стр. 273. *Достойная философия*.— Имеется в виду учение Иммануила Канта.

## ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

В апреле 1797 года Гете и Шиллер начали обсуждать в переписке вопрос о границах и природе литературных видов, завершив его беседами при личных встречах в Иене и Веймаре. Итоги этих размышлений Гете в тезисной форме изложил в данной статье, которую послал Шиллеру с предложением дополнить ее и отредактировать. Однако оба писателя пришли к выводу не печатать данную работу. Сам Гете в письмах Шиллеру 23 и 27 декабря 1797 года высказал ряд дополнительных соображений, а Шиллер, отвечая ему 26 и 29 декабря, тоже высказал мысли, не вошедшие в статью. Впервые статья была напечатана в 1827 году в журнале «Об искусстве и древности».

### ВЕЙМАРСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

Гете с юных лет интересовался театром. В автобиографии запечатлены многие театральные впечатления писателя. К тому времени, когда он приехал в Веймар, старый придворный театр сгорел и любительские спектакли давались на наскоро сколоченных подмостках. В 1780 году открылось новое, построенное по инициативе Гете, здание Веймарского придворного театра, просуществовавшее до 1825 года, когда оно было также уничтожено пожаром.

Статья Гете, опубликованная в 1802 году в «Журнале света и мод», содержит не только характеристику деятельности, но и определенную художественную программу Веймарского театра, которая соответствовала общей эстетической позиции веймарского классицизма. Однако Гете как руководителю театра приходилось считаться с разнообразными вкусами публики и отвечать на упреки недоброжелательных критиков, что составляет подтекст его статьи. Она свидетельствует не только о твердой позиции Гете, но и о его решимости вести борьбу против дурных вкусов, пошлости и вульгарности, которую он начал вместе с Ф. Шиллером.

Стр. 278. *Пожар* — произошел 6 мая 1774 г.

*Белломошское общество.*— Им руководил Гете, ставивший спектакли и игравший в них.

*Появление Иффланда.*— Август Вильгельм Иффланд (1759—1814) — драматург, актер и режиссер, выдающийся театральный деятель, гастролировал в Веймаре со своей труппой в 1796 г.

*«Братья» по Теренцию.*— Комедию древнеримского драматурга Теренция театр ставил в переделке Ф.-Г. Айнзиделя.

Стр. 279. *«Макбет».*— Трагедию Шекспира перевел и обработал для Веймарского театра Ф. Шиллер.



Стр. 279. «*Октавия*» — драма популярнейшего в то время немецкого драматурга Августа фон Коцебу (1761—1819), автора, более чем двухсот пьес.

«*Мария Стюарт*» — трагедия Ф. Шиллера, была поставлена 14 июня 1800 г.

«*Палеофрон и Неотерпа*» — пьеса-маска Гете.

Стр. 280. «*Натан мудрый*» — пьеса Лессинга, была поставлена в обработке Ф. Шиллера в 1801 г.

«*Ион*» — трагедия Августа Вильгельма Шлегеля по одноименному произведению древнегреческого драматурга Еврипида. Постановка пьесы 2 января 1802 г. вызвала нарекания из-за «сомнительного положения матери» героя Креузы, родившей его от Аполлона, а затем вышедшей за Ксута (в кавычках слова Гете из дневника за 1802 г.).

*Живые картины* — распространенный в XVIII в. вид художественного развлечения, когда костюмированные персонажи изображали какой-нибудь легендарный или исторический эпизод.

Стр. 281. *Эрихтония и Эрехтей* — персонажи греческого мифа, упоминаемые в «*Ионе*».

«*Путаница*» — комедия А. Коцебу.

Стр. 282. ...*посчастливится... ставить древние комедии...* — Веймарский театр поставил затем комедии Плавта и Теренция.

«*Турандот*» — комедия итальянского писателя Карло Гоцци (1720—1806), написанная в 1762 г.; шла в Веймаре в переделке Ф. Шиллера.

*Друг нашего театра* — Каролина фон Шлегель (1763—1809), жена Августа Вильгельма Шлегеля; вскоре после того, как она была упомянута Гете, вышла замуж за философа Шеллинга.

Стр. 284. *Четыре маски* — постоянные маски персонажей определенного типа в итальянской народной импровизационной комедии (комедия дель-арте): Тарталья, Панталоне, Труффальдино и Бригелла.

## ПРАВИЛА ДЛЯ АКТЕРОВ

Правила были написаны Гете для молодых актеров П.-А. Вольфа и К.-Ф. Грюнера в 1803 году. Впоследствии Эккерман по поручению Гете отредактировал их, и в таком виде они были опубликованы посмертно в томе 44 Полного собрания сочинений Гете в 1832 году. «Правила» отчасти отражают театральную практику того времени, отчасти — своеобразную театральную эстетику веймарского классицизма. Показательно, что в качестве примеров приводятся стихи из «*Мессинской невесты*» Ф. Шиллера (1803), пьесы, в которой принципы этого стиля представлены в наиболее крайней форме.

Стр. 287. *Но страшат Евмениды змеи*, и т. д.— Здесь и далее цитируется трагедия Ф. Шиллера «Мессинская невеста».

Стр. 299. *Авгуры* — жрецы и предсказатели в Древнем Риме.

### «ЧУДЕСНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Рецензия Гете, напечатанная в 1806 году в «Иенской всеобщей газете», посвящена сборнику народных песен, составленному писателями-романтиками Ахимом фон Арнимом (1781—1831) и Клеменсом Брентано (1778—1842). В молодости Гердер обратил внимание Гете на значение народных песен как истоков всякой поэзии. С тех пор интерес Гете к народному творчеству не иссякал. Однако Гете отнюдь не склонен был преувеличивать значение собственно народного творчества и считал с художественной точки зрения правильным подвергать обработке старинные произведения. Статья содержит важные суждения Гете о поэзии и ее «внутренней форме».

### ЭПОХА ФОРСИРОВАННЫХ ТАЛАНТОВ

Набросок о современной немецкой литературе, посвященный в основном романтизму. Впервые опубликован в 1837 году. Главная мысль статьи: в современную эпоху «форсированных талантов» содержанием поэзии становится философия; рефлектирующая мысль вытесняет органическую поэзию, в которой мысль, слово, ритм нерасторжимо слиты воедино. Гете находит уже у Шиллера это преобладание рефлексии, в еще большей степени черта эта проявляется у романтиков. Поэтическая техника начинает играть у них самостоятельную роль. К ней затем подыскивается содержание, чаще всего — мистическое и религиозное, что органически чуждо Гете.

Стр. 304. *«Эстетические письма»* — точнее: «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795). *«О наивной и сентиментальной поэзии»* — напечатано в 1795 г. *Рецензия о Бюргере* — напечатана в 1791 г.

*Фосс* Иоганн Генрих (1751—1826) — немецкий поэт, экспериментировал стихотворной формой, ввел новые метры в немецкий стих.

Стр. 305. *Философы обратили в свою пользу это заблуждение...* — По-видимому, Гете имеет в виду философа-романтика Фридриха Шеллинга (1775—1854), автора «Системы трансцендентального идеализма» (1799) и «Философии искусства» (1809).

## ШЕКСПИР, И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА!

Первые два раздела были напечатаны в 1815 году в «Утренней газете для образованных людей», третий — в 1826 году в журнале «Об искусстве и древности». По сравнению с речью «Ко дню Шекспира» Гете здесь иначе оценивает английского драматурга, подчеркивая, прежде всего, объективность его творчества. В противовес романтикам, которые считали Шекспира «своим», Гете указывает на то, что в основе творчества Шекспира лежал иной этический принцип, чем у романтиков; если у них господствует субъективный произвол, то у Шекспира налицо равновесие между «долженствованием» и «волением».

Стр. 309. ...*которых мы зовем романтиками*...— Как явствует из следующей характеристики Шекспира как «наивного» поэта, Гете употребляет здесь слово «романтик» как синоним «сентиментального» — в духе разделения, предложенного Шиллером в его статье «О наивной и сентиментальной поэзии».

Стр. 311. «*Эдип*» — то есть «Эдип-царь», трагедия Софокла; «*Антигона*» — трагедия Софокла.

Стр. 313. *Блюмнер*.— Его сочинение было напечатано в 1814 г. *Шекспир как драматург*.— В этой части статьи Гете во многом исходит из театральной практики Веймарской сцены; во время постановок пьес Шекспира он убеждался в том, что спектакли не могли вместить все обширное содержание пьес Шекспира; поэтому он определил его как поэта вообще, а не специфически театрального и оправдывал практику Фридриха Людвига Шредера (1744—1816), ставившего пьесы Шекспира в сокращении. См. далее статью Гете «Заметки драматурга» Людвига Тика», где позиция писателя в этом вопросе меняется.

Стр. 315. *Эпитоматср* — от греческого слова «эпитома» — сокращение, конспект; Гете определяет Шекспира как художника, в краткой форме изображающего суть характеров и жизненных явлений.

### ИЗВЕЩЕНИЕ ГЕТЕ О ПЕЧАТАНИИ «ЗАПАДНО-ВОСТОЧНОГО ДИВАНА»

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1816 году.

#### НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Впервые напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1817 году.

Стр. 321. ...*первую статью второй тетради*...— В этом выпуске «Об искусстве и древности» была напечатана статья Г. Мейера «Но-

вонемецкое религиозно-патриотическое искусство», направленная против романтизма. Гете высоко ценил эту работу своего друга.

*«Монах»* — то есть «Сердечные излияния монаха, любителя искусств» Вильгельма Генриха Вакенродера (1773—1798), изданные и отредактированные Л. Тиком. Это было одним из программных произведений романтизма.

Стр. 322. *Карл Рукшгиль* (1788—1831) — педагог и языковед. *«Немезида»* — журнал, в котором была напечатана статья, разбираемая Гете.

Стр. 323. *Иоганн Секундус* (настоящее имя — Ян Николай Эверерт; 1511—1536) — писатель. *Бальд Якоб* (1604—1668) — поэт, открытый Гердером.

*Пассов Франц Людвиг* (1786—1833) — поэт, перевел с латыни на немецкий язык поэму Иоганна Секундуса «Щоцелуй».

Стр. 324. *Маршан* Теобальд (1741—1800) — привез в южную Германию французские комические оперы.

*Гретри* (1741—1813) — французский композитор.

## ОБ ИНДИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Впервые этот набросок опубликован в томе 49 посмертного издания сочинений Гете (1833). Предположительная дата написания — 1821 год.

Стр. 326. *«Сакунтала»* («Шакунтала») — наиболее прославленное произведение индийского драматурга Калидасы (V в.). Гете ознакомился с ним в 1791 г. в немецком переводе Георга Форстера.

*«Гита-говинда»* — песни древнеиндийского поэта Джаядевы. Гете читал их в немецком переводе Дальберга, изданном в 1802 г.

Стр. 327. *Джонс Уильям* (1746—1794) — английский ориенталист, один из основателей научного изучения восточной литературы.

...один из его немецких переводчиков... — Фридрих Иоганн Хуго фон Дальберг.

*«Мегадуга»* («Облачный вестник») — произведение Калидасы.

...ставшую не так давно известной китайскую драму. — Имеется в виду драма «Наследник в старости» Ву Хан-шина, в переводе на английский язык (Лондон, 1817).

## «MANFRED». A DRAMATIC POEM BY LORD BYRON

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1820 году. С произведениями выдающегося английского поэта Джорджа Гордона лорда Байрона (1788—1824) Гете впервые познакомился в

1816 году и с тех пор с неизменным вниманием следил за его творчеством и деятельностью. Он считал его «представителем новейшего поэтического времени» и «величайшим талантом века» (Эккерману, 5 июля 1827 г.).

Стр. 330. *Об ужасном приключении...*— Романтические поэмы Байрона возбудили много толков; описанные в них события сплетники стали расписывать как автобиографические. Рассказанное здесь не имеет ничего общего с фактами биографии поэта.

*...применяет к себе историю одного спартанского царя...*— Имеется в виду рассказ о Павзании и Клеонике у Плутарха в жизнеописаниях Кимона и Лукулла. История, в сущности, к Байрону не относится.

### «ДОН ЖУАН» БАЙРОНА

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1821 году. К тому времени вышли (в 1819 году) только первые две песни поэмы Байрона; уже после публикации статьи Гете, в августе 1821 года вышли третья, четвертая и пятая песни «Дон Жуана».

Стр. 332. *Вернон, Гау и др.*— Упоминаемые в цитате из Байрона лица — военные деятели XVIII в.

*Вельсли* — герцог Веллингтон, победитель Наполеона в битве при Ватерлоо (1815).

*Дюмурье* — французский генерал времен революции.

*Барнав, Бриссо и др.*— деятели французской революции конца XVIII в.

*Жубер, Гош и др.*— генералы французской республиканской армии.

*Нельсон* — английский адмирал, разбил французский флот в битве при Трафальгаре в 1805 г.

Стр. 333. *Агамемнон* — предводитель греческих войск, осаждавших Трои («Илиада» Гомера).

Стр. 333. *«Граф Карманьола»* (1820) — трагедия А. Мандзони. О нем см. дальше, с. 391.

Стр. 334. *Лихтенберг* Георг Кристоф (1742—1799) — немецкий писатель, автор глубоких по мысли и остроумных «Афоризмов».

*Блюмауэр* Алоиз (1755—1798) — австрийский публицист и сатирик. Гете имеет в виду его сатирическую и пародийную поэму «Приключения благочестивого героя Энея» (юмористическая перделка «Энеиды»; ср. «Энеиду» И. Котляревского).

## БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ К «ГОДАМ СТРАНСТВИЙ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

В 1821 году пастор Пусткухен (1793—1834) опубликовал «Годы странствий Вильгельма Мейстера», представлявшие собой критическую пародию, направленную против романа Гете. Многие читатели приняли анонимное издание за подлинное продолжение «Годов учения Вильгельма Мейстера». В том же году вышел подлинный роман Гете, под тем же названием (I часть), враждебно встреченный реакционной критикой. Появление положительного отзыва берлинского литератора Варнхагена фон Энзе (1785—1858) в журнале «Собеседник» имело поэтому для Гете большое значение.

Стр. 337. *«Литературные беседы»* — выпускались известным издателем Ф.-А. Брокгаузом в Лейпциге; фамилия неназванного автора статей не установлена.

...сопоставляет *«Педагогику Платона и Гете»*...— Имеется в виду статья директора гимназии в Бреслау Адальберта Бартоломеуса Кайслера «Фрагмент из педагогики Платона и Гете» (в гимназической программе).

### «НЕМЕЦКИЙ ЖИЛЬ БЛАЗ»

«Жиль Блаз из Сантьяны» (1715—1737) — приключенческий роман французского писателя Алена-Рене Лесажа (1668—1747), его немецкий перевод появился в 1774 году. Под названием «Немецкий Жиль Блаз» Гете издал автобиографию немецкого простолюдина И.-Г. Заксе. Она была лишь слегка отредактирована Гете (или Г. Швабом); Гете считал, что в рукописи следовало «устранить несколько мест, достоверность которых выходит за пределы пристойности».

Стр. 340. *«...после неудачного похода...»*— Имеется в виду поход военной коалиции феодальных государств против революционной Франции в 1792 г., кончившийся разгромом реакционных сил.

Стр. 344. *Штойбе*.— Книга «Странствия и судьбы Иоганна Каспара Штойбе» была издана в 1791 г.

*Плутарх* (46—120) — греческий философ и историк, автор «Сравнительных жизнеописаний» прославленных греков и римлян.

## ЕЩЕ РАЗ О РАСПРОСТРАНЕНИИ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1823 году.

Стр. 346. *Мое прежнее пристрастие к оригинальным народным песням...*— Гете имеет в виду 1770-е годы, когда он под влиянием Гердера собирал народные песни и подражал им. См. т. 1 наст. изд.

Стр. 347. *...с одним молодым другом...*— Вернером фон Гакстгаузеном (1792—1861).

### «ТРАГИЧЕСКИЕ ТЕТРАЛОГИИ ГРЕКОВ»

Статья профессора Лейпцигского университета И.-Г.-Я. Германа «Рассуждение о композиции греческих тетралогий» (1819) привлекла внимание Гете в 1820 году и вызвала появление этой рецензии на страницах журнала «Об искусстве и древности» в 1823 году. Во время греческих религиозных праздников на театре ставились пьесы, в основе сюжета которых лежали известные мифы. В течение дня исполнялось четыре произведения: три трагического содержания и четвертое — так называемая «сатировская пьеса» — комического содержания.

Стр. 348. *...если, к примеру, в первой пьесе...*— Гете имеет в виду трилогию Эсхила «Орестей»: «Агамемнон», «Хорэфоры» и «Евмениды», четвертая пьеса, благодаря которой трилогия превращалась в тетралогию, «Протей», не сохранилась. Вкратце содержание «Орестей» таково: Клитемнестра вместе со своим любовником Эгистом убивают вернувшегося из Троянского похода ее мужа Агамемнона; мстя за отца, Орест убивает мать и Эгиста.

Стр. 350. *Пенталогия* — произведение, состоящее из пяти частей.

*Гольдони* Карло (1707—1793) — итальянский драматург, создавший замечательные комедии бытового характера.

### «ИСПАНСКИЕ РОМАНСЫ» В ПЕРЕВОДЕ БОРЕГАРА ПАНДЭНА

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1823 году.

Стр. 351. *Борегар Пандэн* — французский псевдоним немецкого поэта Карла Фридриха фон Яригеса (1773—1826).

*«Собеседник»* — журнал, издававшийся в Берлине (1817—1848).

### «ДОЧЬ ВОЗДУХА» КАЛЬДЕРОНА

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1822 году. Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) — великий испанский драматург, мастер драмы в стиле барокко, был почитаем немцами

романтиками. Критика Гете Кальдерона направлена именно в их адрес, но своей трактовкой пьесы испанского драматурга Гете стремится показать, что произведения Кальдерона безыскусственны, полны жизни, чего нельзя сказать о романтиках.

Стр. 356. *Гриз Иоганн* (1775—1842) — переводчик с испанского языка.

### ЮСТУС МЁЗЕР

Опубликовано в журнале «Об искусстве и древности» в 1823 году.

Стр. 357. *Юстус Мёзер* (1720—1794) — немецкий публицист и историк просветительского направления. В автобиографии Гете говорит о значении его «Патриотических фантазий» (см. т. 3 наст. изд., с. 544—545) и о его публицистических статьях (там же, с. 503—504).

«*Оснабрюкская история*» (1768—1780) в двух томах. Оснабрюк — область в северо-западной части Германии. Ее история, доведенная до XII в., служила Мёзеру поводом для критики феодализма. Продолжение вышло посмертно, в 1824 г.

«*О суеверии наших предков*». — Цитата из статьи Мёзера «Кое-что в защиту так называемых суеверий наших предков» (1790).

Стр. 358. *Оригена* (185—254) — греческий богослов.

Стр. 359. *Астрея* (греч. миф.) — дочь Зевса и Фемиды, жила среди людей, после смерти вернулась на небо.

### ПАМЯТИ БАЙРОНА

Напечатано в «Дневнике бесед с лордом Байроном, записанных во время его пребывания в Пизе в 1821—1822 гг. Томасом Медвином» (на английском языке), Лондон, 1824.

Стр. 361. *...рукопись посвящения к «Сарданапалу»...* — Байрон хотел посвятить свою драму «Сарданапал» (1821) Гете, но так как издатель напечатал книгу до получения текста посвящения, то Байрон через посредство других лиц переслал Гете рукописный текст посвящения: «Великому Гете, первому из современных писателей, который создал литературу в собственном отечестве и прославил собой литературу Европы, дерзает поднести дань уважения, как вассал своему ленному господину, чужеземец...»

*...драгоценный знак его внимания...* — Посвящение к драме Байрона «Вернер»: «Знаменитому Гете эта трагедия посвящается одним из смиреннейших его почитателей».

Стр. 362. Стихотворение, посланное Байрону, было написано Гете 23 июня 1823 г., (см. т. 1, с. 436),



Стр. 362. ...аккуратно исписанный листок...— Байрон действительно сообщал о своем намерении посетить Веймар.

...оплакивая невозвратимую утрату.— Отправившись в Грецию, чтобы участвовать в ее войне за независимость от Турции, Байрон скончался от лихорадки в г. Миссолонги 19 апреля 1824 г. Гете почтил память Байрона, создав во второй части «Фауста» его символический образ — Эвфориона (см. т. 2 наст. изд., с. 356—364).

## О ПАРОДИИ У ДРЕВНИХ

Наброски, опубликованные посмертно в томе 46 Сочинений Гете в 1833 году. Заслуживают внимания мысли Гете о комическом, о чем он писал гораздо реже, чем о трагедии. Первый отрывок написан в 1823, второй (от слов: «Подобного рода примеры...») — в 1826 году.

Стр. 368. *Образ Геркулеса.*— Гете имеет в виду образ Геркулеса в трагедии Еврипида «Алжеста». Он противопоставил его образу Геракла у Виланда в своей пародии «Боги, герои и Виланд» (см. т. 4 наст. изд., с. 112—115).

...было весьма досадно читать... что у древних вслед за... драмами, тут же в заключение давался еще и шутовской фарс.— Гете читал об этом в статье Германа; см. статью «Трагические тетралогии греков» и коммент. к ней.

Стр. 369. *Травести* — комическое переименование серьезного сюжета.

Стр. 370. *Мирон и Лизипп* — древнегреческие скульпторы V в. до н. э.

«*Троил и Крессида*» — трагикомедия Шекспира, в которой пародийно обыграны элементы сюжета «Илиады».

## «ЗАМЕТКИ ДРАМАТУРГА» ЛЮДВИГА ТИКА

Рецензия написана в 1826 году, опубликована посмертно в 1833 году в томе 45 Собрания сочинений Гете.

«Заметки драматурга» Людвиг Тика (1773—1853), поэта, драматурга, прозаика и критика, одного из главных представителей романтизма, были опубликованы в 1825 г.

Стр. 372. ...в далеких путешествиях...— Тик разъезжал по городам Германии и бывал в других странах, чтобы знакомиться с новыми постановками. Его книга содержала рецензии на эти спектакли. Гете справедливо отмечает заслуги Тика в театральной крити-

ке. Его можно считать одним из основателей немецкого театрального искусства.

*Клейст* Генрих фон (1777—1811) — крупнейший немецкий драматург-романтик. Гете не мог принять романтические пьесы Клейста («Пентезилея», 1808; «Кетхен из Гейльбронна», 1810; «Граф Гомбургский», 1811). Размолвка между писателями произошла после того, как Гете поставил в Веймарском театре комедию Клейста «Разбитый кувшин». Неудача пьесы Клейст приписывал «интригам» Гете.

*...неприкосновенности Шекспира...*— В статье «Шекспир, и несть ему конца!» Гете, наоборот, хвалил Шредера за сокращения текста Шекспира, в чем Гете признается дальше.

Стр. 374. «*Валленштейн*».— Имеется в виду пьеса Шиллера «Смерть Валленштейна».

### «OEUVRES DRAMATIQUES DE GOETHE»

В 1821—1825 годах в Париже вышло четырехтомное издание «Драматических произведений Гете» в переводах Стапфера, Каваньяка и Мргера, с предисловием Стапфера. Рецензию на это издание опубликовал сын знаменитого физика Жан-Жак-Антуан Ампер в двух номерах либерального журнала «Глобус» (29 апреля и 20 мая 1826 г.), сокращенный перевод этой рецензии с комментариями Гете был также напечатан в двух номерах журнала «Об искусстве и древности» (т. 5, вып. 3, 1826, и т. 6, вып. 1, 1827).

Стр. 375. *В момент, когда решается вопрос...*— 19 июля 1826 г. Гете опубликовал в «Газете для образованных сословий» «Уведомление о Собрании сочинений Гете. Полное издание в новейших текстах». Перепечатка заметки из французского журнала должна была содействовать возбуждению интереса читателей к новому изданию.

Стр. 376. *Музеус* Иоганн Карл Август (1735—1787) — автор «Немецких народных сказок» (в 3-х томах; 1782—1786). *Вальтер* (вернее, Уолтер) *Скотт* (1771—1832) — шотландец, создатель жанра исторического романа. *Кулер* Джеймс Фенимор (1789—1851) — американский романист, автор романов об индейцах в США.

Стр. 381. *Жан-Жак* — то есть Руссо (1712—1778), французский писатель; здесь имеются в виду его «Прогулки одинокого мечтателя» (1777).

*Семья Тантала* (греч. миф.).— Тантал, сын Зевса, за многие провинности был обречен вечно страдать от голода и жажды, а его

потомки (в их числе Агамемнон) были осуждены на муки и гибель. Судьба рода отражена в «Орестее» Эсхила.

Стр. 382. *Фенелон Франсуа* (1651—1715) — французский писатель. Далее упоминается его «воспитательный» роман «*Телемак*» (1699).

*Расин Жан* (1639—1699) — великий французский драматург. Дальше названа его трагедия «*Федра*» (1677).

*Калибан* — чудовище в пьесе Шекспира «*Буря*» (1612).

Стр. 383. *Камонс Луис* (1524—1580) — великий португальский поэт, автор поэмы «*Лузиады*» (1572).

Стр. 384. *Госпожа де Сталь* (1766—1817) — французская писательница, много сделавшая для ознакомления французов и других народов с немецкой литературой своей книгой «*О Германии*» (1810).

Стр. 387. *Гизо Франсуа* (1787—1874) — французский критик и историк; ему принадлежал не перевод, который сделал Летурнер, а вступительный очерк о Шекспире.

*Барант* — Антуан Гийом Проспер Брюльер виконт де Барант (1783—1866), историк и государственный деятель, выпустил в 1821 г. французский перевод сочинений Шиллера.

## ДАНТЕ

Статья о великом итальянском поэте (1265—1321), авторе «*Божественной комедии*», написана в связи с появлением перевода этой поэмы на немецкий язык (1824—1826) Карлом Штрейфусом (1778—1844). Опубликовано посмертно в 1833 г.

Стр. 388. *Джотто* (1266—1337) — великий итальянский художник, предшественник искусства Возрождения, упомянут Данте в одиннадцатой песни «*Чистилища*» (второй части поэмы).

*Микромагическое* — мало-великое.

*Картина Орканьи*. — Андреа ди Чоне, по прозвищу «*Орканья*» (1308—1368) — флорентийский художник, на фреске в храме г. Пизы изобразил ад.

Стр. 389. *Кебес* — греческий писатель и философ, в сочинении «*Доска*» аллегорически изобразил человеческую жизнь как хождение по лабиринту.

Стр. 390. *Вергилий* (70—19 гг. до н. э.) — великий римский поэт, автор «*Энеиды*»; в «*Божественной комедии*» Данте он водит поэта по загробному миру и вместе с ним спускается в ад.

*Харон* — в греческой мифологии лодочник, перевозящий в потусторонний мир души умерших.

Рецензия на трагедию «Адельгиз» итальянского писателя Алессандро Манцони (1785—1873) представляет собой часть введения, которое было предпослано «Поэтическим произведениям Алессандро Манцони», напечатанным в Иене в 1827 г.

Стр. 391. *Фориель* Клод-Шарль (1772—1844) — французский историк и литературовед, друг Манцони.

Стр. 392. *Лангобарды* — германское племя, завоевавшее Северную Италию в VI в. *Карл Великий* (742—814) — король франков, с 800 г. — римский император.

Стр. 395. *Маас* — река, протекающая в восточной Франции, Бельгии и Нидерландах.

Стр. 396. *Ода на смерть Наполеона* — написана Манцони в год смерти полководца, в 1821 г., в 1823 г. напечатана в журнале «Об искусстве и древности» в переводе Гете.

#### ПРИМЕЧАНИЕ К «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1827 году. «Поэтика» (точнее: «О поэтическом искусстве») — трактат, составленный из лекций великого греческого философа Аристотеля (384—322 гг. до н. э.), содержит как общэстетические положения, так и характеристику художественных основ трагедии.

Стр. 398. ...*об одном месте у Аристотеля*... — в гл. 6 «Поэтики».

Стр. 399. *Авраам* — согласно Библии, должен был принести в жертву богу своего сына, а *Агамемнон*, по греческому мифу, — дочь.

«*Возвращение Алкесты*». — Алкеста выражает готовность пожертвовать жизнью за мужа, но Геракл спасает ее (см. «Алкесту» Еврипида).

«*Эдип в Колоне*». — Трагедия Софокла написана значительно позже «Эдипа-царя» и не является ее непосредственным продолжением, как считали в начале XIX в.

Стр. 400. «*Торжество Александра*» (1736) — оратория Георга Фридриха Генделя (1685—1759).

#### ЛОРЕНС СТЕРН

Лоренс Стерн (1713—1768) с молодых лет и до старости один из любимых писателей Гете, ценившего тонкий юмор, иронию и

проницательный психологический анализ в его романах «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие».

Заметка опубликована в журнале «Об искусстве и древности» в 1827 году.

Стр. 403. *Йорик-Стерн*.— Священник Йорик, персонаж «Тристрама Шенди», образ во многом автобиографический.

### «ИСТОРИЯ РИМА» НИБУРА

Бартольд Георг Нибур (1776—1831) в своей «Истории Рима» (1811—1832) критически подошел ко многим легендам и предположениям и заменил их в своей истории фактами и точными выводами. Заметка Гете впервые опубликована посмертно в биографии Нибура в 1839 году.

Стр. 404. ...*прочел первое издание*...— В 1811 г. Нибур прислал Гете первую часть своего труда.

### СЕРБСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1827 году.

Стр. 406. *Гримм Якоб* (1785—1863) — немецкий филолог и собиратель сказок.

Стр. 407. *Фон Якоб* (1797—1870) — писательница и переводчица, упомянута ниже как «южная подруга».

*Гергардт Вильгельм Кристоф Леонгард* (1780—1858) — переводчик.

*Беранже Пьер-Жан* (1780—1857) — французский поэт-песенник.

### «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

Рецензия на перевод старонемецкого эпоса XIII века на современный немецкий язык, выполненный Карлом Зимроком (1802—1876), напечатана посмертно в 1833 году, написана в 1827 году.

### «GERMAN ROMANCE»

Рецензия на английское издание «Немецких романтических историй», переведенных писателем и критиком Томасом Карлейлем (1795—1881). Опубликовано в журнале «Об искусстве и древности» в 1828 году.

Стр. 410. *Музеус*.— См. коммент. к с. 376.

*Гофман Эрнст Теодор Амадей* (1776—1822) — крупнейший не-

мецкий писатель-романтик. *Жак-Поль Рихтер* (известен под своим именем, которым он подписывал сочинения; 1763—1825) — немецкий романист, одно время даже более популярный, чем Гете.

#### «LA GUZLA»

Напечатано в журнале «Об искусстве и древности» в 1828 году. «Гузла (гусли), собрание илирийских стихотворений из Далмации, Боснии, Кроации и Герцеговины» (Париж, 1827) — литературная мистификация Проспера Мериме (1803—1870), выдавшего свои подражания западнославянским народным песням за перевод подлинных произведений народного творчества. Гете, хорошо знакомый с сербской поэзией, о которой он написал ряд статей, разгадал мистификацию французского писателя.

#### ДАЛЬНЕЙШЕЕ О ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Написано в 1829, напечатано посмертно в 1835 году.

Стр. 418. Гете упоминает труды: Ф. Гизо, «Курс новейшей истории» (1828—1830), А.-В. Вильмена, «Курс французской литературы» (1828—1830) и В. Кузена, «Курс истории философии» (1828).

#### ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ

Напечатан в журнале «Об искусстве и древности» в 1828 году. Ср. со статьёй «Эпоха форсированных талантов»,

#### МАКСИМЫ И РЕФЛЕКСИИ

Гете оставил многочисленные афоризмы, которые он создавал на протяжении всей своей жизни. Подборки их неоднократно печатались им самим в журнале «Об искусстве и древности» и других изданиях. Впоследствии эти афоризмы, как вошедшие в его произведения, так и оставшиеся отдельными записями, были собраны редакторами его сочинений и в некоторых из них образуют специальный раздел «Максимы и рефлексии». Для данного издания Н. Вильмонтом отобраны образцы афоризмов, посвященных литературе и искусству. Два первых изречения помещены в так называемом «Юбилейном издании» (*Goethes sämtliche Werke bei J.-S. Cotta*) в разделе «К морфологии», далее, кончая высказыванием: «Искусство — перелазатель неизречимого...», все афоризмы взяты из раздела «Искусство и древность». Остальные афоризмы извлече-

ны из раздела «Посмертное» (Nachlass). Афористическое наследие Гете представлено также в томе 6 данного издания, в романе «Избирательное сродство» («Из дневника Оттили»), а также в томе 8, где афоризмы составляют два раздела романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера»: «Размышления в духе странников» и «Архив Макарии».

Стр. 423. *Метемпсихоза* — древнее восточное учение о переселении душ после смерти из одного тела в другое.

*Кардинал Ришелье* Жан-Арман Дюплесси (1585—1642) — министр Людовика III, утвердивший во Франции строй абсолютной монархии, всячески поносил Корнеля и добился его изгнания.

Стр. 425. *Трансцендирование* — здесь: абстрактное умствование.

Стр. 426. *Подземелье Трофония*.— В греческой мифологии человек, попавший в пещеру прорицателя Трофония, теряет способность смеяться.

*Ковер, на котором изображено поклонение волхвов...*—В эпоху Гете этот ковер (гобелен) считался произведением Рафаэля; теперь установлено, что это работа одного из учеников великого художника.

Стр. 429. *Систола и диастола* — вдох и выдох, сжатие и разжатие (греч.). Гете видел в этом символ постоянной смены. *Синкрисис* и *диакрисис* — соединение и разъединение (греч.) — также символ одной из постоянных закономерностей жизни.

Стр. 430. *Один благородный философ...*— Фридрих Шеллинг (см. коммент. к с. 305). *Орфей* — в греческой мифологии легендарный поэт-певец греков, сила пения которого способна была передвигать мертвые камни.

А: Аникст

**А Л Ф А В И Т Н Ы Й У К А З А Т Е Л Ъ**  
произведений Иоганна Вольфганга Гете,  
включенных в тома 1—10

- «А кто он, я вам все равно не скажу...» (Перед судом) — I, 122.  
«Адам уснул. И твердь спала...» (Добро вам) — I, 406.  
«Адама вылепил господь...» (Сотворение и одухотворение) — I, 326.  
«Александр был зеркалом Вселенной...» — I, 390.  
Алексис и Дора («Ах, как сквозь шумные волны уходит с каждой минутой...») — I, 216.  
Аминт («Никий, муж превосходный, души и тела целитель...») — I, 230.  
Амур-живописец («На скале сидел я ранним утром...») — I, 245.  
Аннете («Венчались книги древних...») — I, 59.  
Античное и современное (1818) — X, 233.  
Апофеоз художника — I, 108.  
«Арабам подарил Аллах...» (Четыре блага) — I, 324.  
Арфист — I, 178.  
«Ах, как сквозь шумные волны уходит с каждой минутой...» (Алексис и Дора) — I, 216.  
«Ах ты, плутишка маленький!..» — I, 396.
- Баллада об изгнанном и возвратившемся графе («Сюда, песнопевец, и лютию наладь...») — I, 306.  
«Бежит волна, шумит волна!..» (Рыбак) — I, 172.  
Безграничный («Не знаешь ты конца, тем и велик...») — I, 336.  
Белинде («О, зачем влечешь меня в веселье...») — I, 130.  
Беседа с Наполеоном (Встречи) — IX, 436.  
Благожелательное отношение к «Годам странствий Вильгельма Мейстера» (1822) — X, 336.  
Благожелателям («У поэтов нет секретов...») — I, 55.  
Благоподатели («Сердоликовый талисман...») — I, 322.



- Блаженное томление («Скрыть от всех! Подымут травлю!..») — I, 332.
- Близость любимого («Мне о тебе горит над океаном...») — I, 253.
- Бог и баядера («Магадев, земли владыка...») — I, 293.
- Боги, герои и Виланд — IV, 104.
- «Богом создан был Восток...» (Талисманы) — I, 323.
- Божественное («Прав будь, человек...») — I, 169.
- «Боюсь, дружок Тереза...» (Жмурки) — I, 74.
- Бравому Хроносу («Эй, проворнее, Хронос!..») — I, 91.
- «Брама, мудрый и всесильный...» (Пария) — I, 449.
- «Бродил я лесом...» (Нашел) — I, 265.
- «Брожу я по полю с ружьем...» (Вечерняя песня охотника) — I, 147.
- «Будь бесчувствен!..» (Три оды к моему другу Веришу. Ода третья) — I, 65.
- «Бурлит волос водоворот!..» (Погруженный) — I, 343.
- «Был четверем животным вход...» (Взысканные звери) — I, 418.
- «Были вглубь глядящие зрачки...» — I, 342.
- «Было столько дум,— а вот...» (К Эмилии фон Шиллер) — I, 436.
- «Бюльбюль пела, сев на ветку...» — I, 403.
- «В безбрежном мире раствориться...» (Одно и все) — I, 464.
- «В Бельведере мы в четверг...» (Веймарские проказницы) — I, 276.
- «В блеске утра сад росистый...» (В настоящем — прошлое) — I, 328.
- «В глухом лесу на дубе, что когда-то...» (Элегия на смерть брата моего друга) — I, 67.
- «В диком раже, сплетнеловы...» (Самое сокровенное) — I, 347.
- В настоящем — прошлое («В блеске утра сад росистый...») — I, 328.
- «В покое брачном, в полумраке...» (Первая ночь) — I, 60.
- В полночный час («В полночный час, кляня свой горький жребий...») — I, 440.
- «В полночный час, кляня свой горький жребий...» (В полночный час) — I, 440.
- «В полночный час я спал, в груди не спало...» (Жених) — I, 449.
- «В полночь я плакал и маялся...» (Слабое утешение) — I, 344.
- «В последний день, когда труба над нами...» (Предостережение) — I, 316.
- «В пустыне, спасаясь, жил некий монах...» (Легенда) — I, 145.
- «В пучину капля с вышины упала...» — I, 403.
- «В сказаньях и песнях был нами не раз...» (Свадебная песня) — I, 300.
- «В творенья Мизри погруженный всецело...» (Фетва) — I, 335.
- «В тени долин, на оснеженных кручах...» (К Лили Шёнeman) — I, 136.

- «В тумане текущем, в глубокий снег...» (Цыганская песнь) — I, 118.
- «В тысяче форм ты можешь притаиться...» — I, 390.
- «В ущельях и на трудных перевалах...» (Господину государственному министру фон Фойгту в день праздника 27 сентября 1816 г.) — I, 434.
- «В хороший час, согреты...» (Песнь содружества) — I, 127.
- «В этот тесный переплет...» — I, 344.
- «Вам, деревья, без утайки...» — I, 148.
- «Вами, кудри-чародеи...» — I, 377.
- Введение в «Прописи» (1798) — X, 31.
- «Ведет к страданью страсть...» (Умиротворение) — I, 448.
- Веймарский придворный театр (1802) — X, 278.
- Веймарские проказницы («В Бельведере мы в четверг...») — I, 276.
- «Велик иль мелок человек...» — I, 405.
- Великий Кофта — IV, 342.
- «Венчались книги древних...» (Аннете) — I, 59.
- Вера в чудо («Разбив красивейший бокал...») — I, 404.
- «Вернусь я, золотые детки...» — I, 72.
- Верный Эккарт («О, только б скорей добежать нам домой!..») — I, 303.
- Вертеру («О дух многооплаканный, ты снова...») — I, 443.
- «Веселый дождик мая...» (Счастливые супруги) — I, 262.
- «Ветер влажный, легкокрылый...» — I, 385.
- Вечерняя песнь художника («Когда бы клад высоких сил...») — I, 97.
- Вечерняя песня охотника («Брожу я по полю с ружьем...») — I, 147.
- «Взором вымоляю в молчанье...» (Прощание) — I, 62.
- «Взошла заря. Чуть слышно прозвучали...» (Посвящение) — I, 49.
- «Взыграло на воле...» (Счастливое плаванье) — I, 252.
- Взысканные звери («Был четверем животным вход...») — I, 418.
- «Видел я в Риме китайца; его подавляли строенья...» (Китаец в Риме) — I, 239.
- «Видишь горный ключ?..» (Песнь о Магомете) — I, 87.
- Винкельман и его время (1804—1805) — X, 156.
- «Власть — вы чувствуете сами...» — I, 358.
- Внебрачная дочь — V, 313.
- «Во все лета мы пить должны!..» — I, 393.
- Волшебная сеть («Что здесь вижу я? Сраженья?...») — I, 259.
- «Вон замок стоит на вершине...» (Горный замок) — I, 301.
- «Воскресным утром в своей мастерской...» (Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей портическое призвание Ганса Сакса) — I, 153.

- Воссоединение («Ты ли здесь, мое светило?») — I, 386.
- «Восходит солнце, — что за диво!» — I, 371.
- «Вот мы здесь, мы вместе снова.» — I, 381.
- «Вот уже с горных вершин, ледяных, зубчатых, уходят...» (Эфросина) — I, 220.
- «Впрямь ли настали...» (Нежданная весна) — I, 257.
- Впуск («На пороге райских кущей...») — I, 413.
- Время — критик искусства («Своих детей, как говорят...») — I, 433.
- «Все возвещает тебя!» (Всеприсутствие) — I, 265.
- «Всё даруют боги бесконечные...» — I, 163.
- «Все ищут — ты нашел закон...» (Гафизу) — I, 338.
- «Все слилось в узоре пестром...» (Любезное сердцу) — I, 327.
- «Всё, ты сказал мне, погасили годы...» — I, 353.
- Всегда и везде («Ключ бежит в ущелье гор...») — I, 441.
- Всем и каждому («Ты ведь тоже — человек!») — I, 429.
- Всеприсутствие («Все возвещает тебя!») — I, 265.
- Встреча («До подбородка прячась в плащ суровый...») — I, 310.
- «Встреча с тем всегда полезна...» — I, 353.
- Встречи
- а) Счастливое событие — IX, 431.
  - б) Беседа с Наполеоном — IX, 436.
- «Вы любите и пишете сонеты?..» (Скептики) — I, 316.
- «Вы мне жалки, звезды-горемыки!» (Ночные мысли) — I, 165.
- Высокий образ («Как солнце — Гелиос Эллады...») — I, 384.
- Высшее и наивысшее («Не взыщите с нас сурово...») — I, 418.
- Ганимед («Словно блеском утра...») — I, 90.
- Гафизу («Все ищут — ты нашел закон...») — I, 338.
- «Где найти хоть одного...» (На базаре) — I, 431.
- «Где равенство церковных прав...» (Притча) — I, 437.
- «Где радость взять, откуда?..» — I, 379.
- «Где рифмач, не возомнивший...» — I, 357.
- «Где ты набрал все это?..» — I, 356.
- Герман и Доротея («Значит, вина моя в том, что Проперций меня вдохновляет...») — I, 232.
- Герман и Доротея — V, 532.
- Гец фон Берлихинген — IV, 7.
- Гиджра («Север, Запад, Юг в развале...») — I, 321.
- Говорит она («Ты так суров, любимый! С изваяньем...») — I, 311.
- Годы («Хороший нрав у юных лет...») — I, 425.
- Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся — VIII, 7.
- Годы учения Вильгельма Мейстера — VII, 7.
- «Голос, губы, пламень взгляда...» — I, 383.

- «Горные вершины...» (Другая) — I, 163.
- Горный замок («Вон замок стоит на вершине...») — I, 301.
- Горячая исповедь («Дружеский теснее круг...») — I, 271.
- «Господин, когда ты выпьешь...» — I, 399.
- «Господин, твой дар чудесный...» (Чашник) — I, 398.
- Господину государственному министру фон Фойгту в день праздника 27 сентября 1816 г. («В ущельях и на трудных перевалах...») — I, 434.
- «Госпожа, ты шепчешь снова?..» (Ночь полнолуния) — I, 387.
- Гражданин генерал — IV, 418.
- Грапицы человечества («Когда стародавний...») — I, 168.
- Графине Титтине О'Доннел, пожелавшей получить на память одно из моих писчих перьев («Мальчик в школу шел с пеналом...») — I, 435.
- Грубо, но дельно («Да, поэзия дерзка!..») — I, 330.
- «Да, было так. Страна кипела славой...» (Эпизод к Шиллерову «Колоколу») — I, 267.
- «Да, поэзия дерзка!..» (Грубо, но дельно) — I, 330.
- «Да, я их браню, и все ж они правы...» (Намек) — I, 337.
- Дальнейшее о всемирной литературе (1829) — X, 415.
- Данте (1826) — X, 388.
- «Два слова есть. Их слог упруг и краток...» (Шарада) — I, 318.
- Девушка («Чужда мне рифм блестящая бравада...») — I, 317.
- «Держишь? Боишься, улечу?..» — I, 417.
- Дерзость («Как же выходит в конце концов...») — I, 329.
- Джелал-Эддин Руми говорит («Остановись — и мир летит, как сон...») — I, 355.
- Джузеппе Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи (1817—1818) — X, 205.
- Дикая роза («Мальчик розу увидал...») — I, 119.
- «Для доброго дела собрались мы тут...» (Ergo vivamus) — I, 275.
- «До подбородка прячась в плащ суровый...» (Встреча) — I, 310.
- Добро вам («Адам уснул. И твердь спала...») — I, 406.
- Доброжелательный ответ (1832) — X, 419.
- «Довелось в былые годы...» (Парабаза) — I, 458.
- «Дом Талии... В нем людно, как всегда...» (На смерть Мидинга) — I, 157.
- «Дочь воздуха» Кальдерона (1823) — X, 354.
- «Дремлют воды. Недвижимый...» (Штиль на море) — I, 252.
- Друг для друга («Рос колокольчик...») — I, 266.
- «Друг мой, еще одним, хоть одним подари поделуем...» (Спидание) — I, 224.

- Другая («Горные вершины...») — I, 163.
- «Дружеский теснее круг...» (Горячая исповедь) — I, 271.
- «Дух мой рвется к небесам...» (Застольная) — I, 270.
- «Душа в огне, нет силы боле...» (Свидание и разлука) — I, 75.
- Душа мира («Рассейтесь вы везде под небосклоном...») — I, 455.
- «Душа человека...» (Песнь духов над водами) — I, 164.
- «Душе не выплакаться всласть...» (Томление) — I, 130.
- Душевный покой странника («С подлостью не справиться...») — I, 361.
- «Единственным избранником своим, Лида...» (Лиде) — I, 149.
- «Если брать значенье слова...» — I, 360.
- «Если люди, солнцу рады...» — I, 409.
- «Если отважитесь вы подняться со мной...» (Метаморфоза животных) — I, 460.
- «Если ты Зулейкой зовешься...» — I, 367.
- «Если ты от любимой далек...» — I, 378.
- «Если уж тело — тюрьма души...» — I, 394.
- «Если я тобою...» — I, 380.
- Еще Гафизу («Нет, Гафиз, с тобой сравниться...») — I, 339.
- Еще одна пара («Любовь — солидный кувш, ей-ей!..») — I, 341.
- Еще раз о распространении народной поэзии (1829) — X, 346.
- Жалоба («Знаешь — в нашей вечной круговерти...») — I, 334.
- «Жар поцелуев, жажды не целящий...» (Прощание) — I, 313.
- Жених («В полночный час я спал, в груди не спало...») — I, 449.
- Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами (1788) — X, 265.
- Жены-избранницы («И для женщин суд господний...») — I, 412.
- Жизнь во всем («Пыль — стихия, над которой...») — I, 331.
- «Жизнь украшает твои гробницы и урны, язычник...» (Эпиграммы. Венеция 1790) — I, 197.
- «Жизнь — шутка, скверная притом...» — I, 352.
- «Жизнь — это та ж игра в гусек!..» — I, 352.
- «Жил мальчуган; он в божий храм...» (Странствующий колокол) — I, 306.
- Жмурки («Боюсь, дружок Тереза...») — I, 74.
- «За вестью весть к нам поспешает с юга...» (Лорду Байрону) — I, 436.
- «За вратами рай...» (Отголосок) — I, 414.
- «За милой крался я вчера...» (Крик) — I, 59.
- Завет («Кто жил, в ничто не обратится!..») — I, 465.

- Завет староперсидской веры («Набожный бедняк на смертном ложе...») — I, 407.
- «Заметки драматурга» Людвига Тика (1826) — X, 372.
- Застольная («Дух мой рвется к небесам...») — I, 270.
- «Зачем пишу тебе записку эту?...» (Пишет опять) — I, 314.
- Зверинец Лили («На свете не было пестрей...») — I, 131.
- «Звучит прекрасно, коль в светила...» (Эхо) — I, 385.
- «Здесь, ангел мой, различные улады...» (Рождественский подарок) — I, 315.
- «Здесь, где роза цветет, где лавры лоза обвивает...» (Могила Анакреонта) — I, 238.
- Земледельцу («Легким покровом земля засыпает золото зерен...») — I, 238.
- Земная жизнь художника — I, 103.
- Зимнее путешествие на Гарц («Словно коршун...») — I, 94.
- «Знаешь — в нашей вечной круговерти...» (Жалоба) — I, 334.
- «Знай и млад и стар...» (Образцы) — I, 341.
- Знарок и энтузиаст («К девчонке моей я свел дружка...») — I, 101.
- Знатокам и ценителям («Не впрок природы буйный пир...») — I, 97.
- «Значит, вина моя в том, что Проперций меня вдохновляет...» (Герман и Доротея) — I, 232.
- «Знаю, как мужчины смотрят...» — I, 369.
- Зодчество (1788) — X, 23.
- Золотому сердечку, которое он носил на груди («Отзвеневших радостей залогом...») — I, 135.
- Зулейка говорит («Я в зеркале — красавица, а ты...») — I, 355.
- Зулейке («Чтоб игрою благовоний...») — I, 365.
- «Зыбким светом облекла...» (К месяцу) — I, 149.
- «И для женщин суд господний...» (Жены-избранницы) — I, 412.
- «И жизнь, и бодрость, и покой...» (На озере) — I, 134.
- «И радость во дворцах...» (Шаху Седшану и ему подобным) — I, 354.
- «И суму, и тяжесть горя...» (Кладонскатель) — I, 278.
- «И тростник творит добро...» — I, 332.
- «И цветочки и листочки...» (С разрисованной лентой) — I, 73.
- «И я там был, где сиживал любой...» — I, 392.
- «Из Афин в Коринф многоколонный...» (Коринфская невеста) — I, 288.
- Из записной книжки Гете (1775) — X, 16.
- Из «Итальянского путешествия» — IX, 5.
- Из «Кротких всений» — I, 429.
- Из моей жизни. Поэзия и правда — III, 12.

Избирательное сродство — VI, 223.

Извещение Гете о предстоящем выходе «Западно-восточного дивана» (1818) — X, 318.

Изречения — I, 426.

Ильменау («Привет отчизне юности моей!») — I, 139.

Иоганну Даниэлю Вагенеру («Ты мне шлешь испанский стих...») — I, 436.

«Испанские романсы» в переводе Борегара Пандэна (1823) — X, 351.

Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей поэтическое призвание Ганса Сакса («Воскресным утром в своей мастерской...») — I, 153.

«История Рима» Нибура (1827) — X, 404.

«Итак, ты мне поведал наконец...» — I, 402.

Ифигения в Тавриде — V, 136.

«К девчонке моей я свел дружка...» (Знаток и энтузиаст) — I, 101.

«К женщине снисходителен будь!..» — I, 352.

К Лили Шёнеман («В тени долин, на оснеженных кручах...») — I, 136.

К Луне («Света первого сестра...») — I, 61.

К месяцу («Зыбким светом облекла...») — I, 149.

К Эмили фон Шиллер («Было столько дум,— а вот...») — I, 436.

«Каждый читает теперь, а иные читатели даже...» (Послание первое) — I, 233.

«Как в зеркало, с наслаждением...» (Отраженье) — I, 389.

«Как все ликует...» (Майская песня) — I, 76.

«Как? Вы хулите сеющий страх...» (Тимур говорит) — I, 363.

«Как же выходит в конце концов...» (Дерзость) — I, 329.

«Как лампадки вокруг лавчонок...» — I, 375.

«Как наши чувства нас же тяготят...» — I, 379.

«Как солнце — Гелиос Эллады...» (Высокий образ) — I, 384.

«Как странно мне читать глазами...» (Самооправдание) — I, 55.

«Как-то раз чеканный полный кубок...» (Кубок) — I, 255.

«Как, ты прошла? А я не поднял глаз...» — I, 442.

«Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!..» (Римские элегии) — I, 183.

Кампания во Франции — IX, 243.

Капли нектара («Раз, в угоду Прометею...») — I, 165.

«Качнулся легкий тюль в окне...» (Самообольщение) — I, 261.

Китаец в Риме («Видал я в Риме китайца; его подавляли строенья...») — I, 239.

Клавиво — IV, 116.

Кладискатель («И суму, и тяжесть горя...») — I, 278.

- Клаудина де Вилла Белла — IV, 198.
- «Ключ бежит в ущелья гор...» (Всегда и везде) — I, 441.
- Книга Гафиза. Гафиз-наме — I, 333.
- Книга Зулейки. Зулейка-наме — I, 366.
- Книга Зулейки («Мне б эту книжку всю переплели прекрасно...») — I, 380.
- Книга любви. Уш-наме — I, 341.
- Книга недовольства. Рендш-наме — I, 356.
- Книга парса. Парси-наме — I, 407.
- Книга певца. Моганни-наме — I, 321.
- Книга притчей. Матхаль-наме — I, 403.
- Книга размышлений. Тефкир-наме — I, 348.
- Книга рая. Хульд-наме. — I, 410.
- Книга Тимура. Тимур-наме — I, 364.
- Книга чашника. Саки-наме — I, 392.
- Ко дню Шекспира (1771) — X, 261.
- «Когда бы клад высоких сил...» (Вечерняя песнь художника) — I, 97.
- «Когда в бескрайности природы...» — I, 463.
- «Когда стародавний...» (Границы человечества) — I, 168.
- «Когда-то, гневом обуян...» (31 октября 1817) — I, 434.
- «Когда-то, цитируя слово Корана...» — I, 363.
- «Когда чума бушует по округе...» (Немезида) — I, 315.
- «Когда я честным был...» — I, 350.
- Коллекционер и его близкие (1798—1799) — X, 64.
- «Коль вниз ползет живая ртуть...» — I, 442.
- Коринфская невеста («Из Афин в Коринф многоколонный...») — I, 288.
- Королевская молитва («О, я владею миром и любовью...») — I, 152.
- «Король жил в Фуле дальней...» (Фульский король) — I, 121.
- Коротко и ясно («Ужель ее вовек я не миную...») — I, 311.
- «Котлу сказал, кичась, горшок...» — I, 405.
- Кофтские песни («Пусть над глупцами ученые бьются...») — I, 251.
- «Красиво исписанным...» — I, 373.
- Крик («За милой крался я вчера...») — I, 59.
- Кристель («Порой уныло я брожу...») — I, 74.
- Крысолов («Певец, любимый повсеместно...») — I, 299.
- Ксени (Сочинения Шиллера и Гете) — I, 240.
- «Кто весел и добр и чей виден полет...» — I, 357.
- «Кто жил, в ничто не обратится!..» (Завет) — I, 465.
- «Кто знал тоску, поймет...» (Миньона) — I, 177.
- «Кто может добиться, чтобы птицы...» (Неизбежное) — I, 346.
- «Кто одинок, того звезда...» (Арфист) — I, 178.
- «Кто с хлебом слез своих не ел...» (Арфист) — I, 179.



- «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?..» (Лесной царь) — I, 173.
- «Кто среди всех богинь...» (Моя богиня) — I, 166.
- «Кто храним всемогущим гением...» (Песнь странника в бурю) — I, 78.
- «Кто щедр, тот будет обманут...» — I, 353.
- Кубок («Как-то раз чеканный полный кубок...») — I, 255.
- «Куда? Постой!..» (Паж и дочка мельника) — I, 280.
- «Куда, приятель, иль откуда?..» (Предательство дочки мельника) — I, 283.
- «Куда, ручей, бежишь, спешишь...» (Юноша и мельничный ручей) — I, 281.
- «Купидо, шалый и настойчивый мальчик...» — I, 247.
- Легенда («В пустыне, спасаясь, жил некий монах...») — I, 145.
- «Легкий локон, как вино...» (Предостережение) — I, 342.
- «Легким покровом земля засыпает золото зерен...» (Земледельцу) — I, 238.
- «Лежу среди лесного потока, счастливый...» (Смена) — I, 61.
- Лесной царь («Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?..») — I, 173.
- Летняя ночь («Солице село, но с заката...») — I, 400.
- Лиде («Единственным избранныком своим, Лида...») — I, 149.
- Литературное санкюлотство (1795) — X, 269.
- «Лишь в седле я что-нибудь да стою!..» (Свободомыслие) — I, 323.
- Лорду Байрону («За вестью весть к нам поспешает с юга...») — I, 436.
- Лоренс Стерн (1827) — X, 402.
- «Лугами, чащей леса...» (Питомец муз) — I, 254.
- Любезное сердцу («Все слилось в узоре пестром...») — I, 327.
- «Любимая! Венчай меня тюрбаном!..» — I, 371.
- «Любовная боль искала нору...» — I, 346.
- «Любовь — солидный куш, ей-ей!..» (Еще одна пара) — I, 341.
- «Магадев, земли владыка...» (Бог и баядера) — I, 293.
- Май («Облаков серебристых стая...») — I, 439.
- Майская песнь («Меж лугов и дубрав...») — I, 264.
- Майская песня («Как все ликует...») — I, 76.
- Максимы и рефлексии (1822—1832) — X, 423.
- «Мальчик в школу шел с пеналом...» (Графине Титтине О'Доннел, пожелавшей получить на память одно из моих писчих перьев) — I, 435.
- «Мальчик розу увидал...» (Дикая роза) — I, 119.

- «Манит флейтой Эрот...» (Разлад) — I, 328.
- Март («Снег падает все боле...») — I, 439.
- «Марш в чулан!» — кричал отец...» (Новый Амадис) — I, 98.
- «Медлить в деянье...» — I, 152.
- «Меж лугов и дубрав...» (Майская песнь) — I, 264.
- Метаморфоза животных («Если отважитесь вы подняться со мной...») — I, 460.
- Метаморфоза растений («Ты смущена, подруга...») — I, 458.
- Миньона — I, 176.
- «Мир непрочен, но всюду найдется...» — I, 379.
- «Мне б эту книжку всю переплели прекрасно...» (Книга Зулейки) — I, 380.
- «Мне и в мысли не входило...» — I, 373.
- «Мне о тебе горит над океаном...» (Близость любимого) — I, 253.
- «Мнишь ты, в ухо изо рта...» — I, 362.
- Могилы Анакреонта («Здесь, где роза цветет, где лавры лоза обвивает...») — I, 238.
- Моей матери («Пусть ни привета, ни письма от сына...») — I, 63.
- Мороз и Тимур («Так в необоримом гнев...») — I, 364.
- Морское плаванье («Постоял немало мой корабль груженный...») — I, 92.
- Моя богиня («Кто среди всех богинь...») — I, 166.
- «Моя подружка неверна!..» (Спасение) — I, 119.
- «Мулей, по слухам, на руку нечист...» — I, 392.
- Мусагеты («Часто зимними ночами...») — I, 253.
- На базаре («Где найти хоть одного...») — I, 431.
- «На ветви отягченной...» — I, 380.
- На озере («И жизнь, и бодрость, и покой...») — I, 134.
- «На пороге райских кущей...» (Впуск) — I, 413.
- «На свете не было пестрей...» (Зверинец Лили) — I, 131.
- «На скале сидел я ранним утром...» (Амур-живописец) — I, 245.
- На смерть Мидинга («Дом Талии... В нем людно, как всегда...») — I, 157.
- «На старой башне, у реки...» (Приветствие духа) — I, 122.
- «Набожный бедняк на смертном ложе...» (Завет староперсидской веры) — I, 407.
- «Навстречу тучам...» (Неистовая любовь) — I, 148.
- Надежда («Приведи мой труд смиренный...») — I, 151.
- Надпись на книге «Страдания юного Вертера» («Так любить влюбленный каждый хочет...») — I, 127.
- «Найденные ритмы обольщают...» — I, 337.
- Намек («Да, я их браню, и все ж они правы...») — I, 337.

- «Нарвав букетик полевой...» (Сравнение) — I, 432.
- Наставники («Тихо сидел Диоген и у бочки на солнышке грелся...») — I, 238.
- «Начертан был, как огненная мета...» (Эпоха) — I, 317.
- Нашел («Бродил я лесом...») — I, 265.
- «Нашел местечко для гнезда...» (Что умеет аист) — I, 432.
- «Не вздыщите с нас сурово...» (Высшее и наивысшее) — I, 418.
- «Не впрок природы буйный пир...» (Знатокам и ценителям...) — I, 97.
- «Не знаешь ты конца, тем и велик...» (Безграничный) — I, 336.
- Не может остановиться («Пошлю, не тратя попусту чернила...») — I, 314.
- «Не проси о том, что в мире...» — I, 362.
- «Не ставь перед носом бутылъ, идиот...» — I, 395.
- «Не шагай быстрее, чем Время...» (Приглашение) — I, 366.
- «Не шуми ты, как, откуда...» — I, 351.
- Невыскательность («Пусть тебе и не снится...») — I, 344.
- Нежданная весна («Впрямь ли настали...») — I, 257.
- Неизбежное («Кто может добиться, чтобы птицы...») — I, 346.
- Неистовая любовь («Навстречу тучам...») — I, 148.
- Немезида («Когда чума бушует по округе...») — I, 315.
- Немец благодарит («Ты, святой Эбусууд, бил в точку!...») — I, 335.
- «Немецкий Жиль Блаз» (1821—1822) — X, 339.
- Немецкий язык (1817) — X, 321.
- «Немногого прошу я, вспомни...» — I, 372.
- «Несемся вскачь из края в край...» (Шавки) — I, 425.
- «Нет, Гафиз, с тобой сравниться...» (Еще Гафизу) — I, 339.
- «Никий, муж превосходный, души и тела целитель!...» (Аминт) — I, 230.
- «Но скажи, писал ты много...» — I, 370.
- Новая любовь, новая жизнь («Сердце, сердце, что случилось...») — I, 129.
- Новелла — VI, 437.
- Новый Амадис («Марш в чулан!» — кричал отец...») — I, 98.
- Новый Павсий и его цветочница — I, 224.
- Ночная песнь путника («Ты, что с неба и вполне...») — I, 163.
- «Ночной порой, когда все вы уснете...» (Песня эльфов) — I, 173.
- Ночные мысли («Вы мне жалки, звезды-горемыки!..») — I, 165.
- Ночь полнолуния («Госпожа, ты шепчешь снова?...») — I, 387.
- Ноябрьская песня («Стрелку, — но не тому, кто сед...») — I, 247.
- «Ну-ка, рыжая — не шастай...» (Чашник говорит) — I, 395.
- «Нынче трапеза-беседа...» (Чашник) — I, 398.
- «Нынче я хотел прокрасться к милой...» (Посещение) — I, 248.

- «О дух многооплаканный, ты снова...» (Вертеру) — I, 443.
- «О, зачем влечешь меня в веселье...» (Белинде) — I, 130.
- «О, зачем твоей высокой властью...» — I, 146.
- «О, как мне было блаженно!...» (Привет) — I, 345.
- О Лаокооне (1798) — X, 48.
- «О мир! Как ты бесстыден и зол!...» (Фирдоуси говорит) — I, 354.
- «О нашем опьянении...» — I, 395.
- О немецком зодчестве (1771) — X, 7.
- О немецком зодчестве 1823 (1823) — X, 250.
- О пародии у древних (1824) — X, 368.
- О правде и правдоподобию в искусстве (1798) — X, 58.
- «О, скажи мне, милая шалунья...» (Утренняя жалоба) — I, 249.
- «О, только б скорей добежать нам домой!...» (Верный Эккарт) — I, 303.
- «О, я владею миром и любовью...» (Королевская молитва) — I, 152.
- Об индийской и китайской поэзии (1820) — X, 326.
- Об искусстве и древности на землях по Рейну и Майну (1816) — X, 194.
- Об эпической и драматической поэзии (1797) — X, 274.
- «Облаков сребристых стая...» (Май) — I, 439.
- «Облик поэтический Гафиза...» (Фетва) — I, 334.
- Обожествление художника — I, 107.
- Образцы («Знай и млад и стар...») — I, 341.
- Одно и все («В безбрежном мире раствориться...») — I, 464.
- «Одно приходит за другим...» — I, 351.
- «Он говорит...» (Самородкам) — I, 428.
- Она пишет («Твои уста мне губы обжигали...») — I, 313.
- «Она сосет, дорвавшись до отравы...» (Притча) — I, 276.
- «Они, Гафиз, называли...» (Раскрытие тайны) — I, 337.
- «Опыт о живописи» Дидро (1799) — X, 114.
- Орел и голубка («С утеса молодой орел...») — I, 99.
- «Остановись — и мир летит, как сон...» (Джелал-Эддин Руми говорит) — I, 355.
- «От века ли существовал Коран...» — I, 393.
- Отвага («С бодрым духом по глади вдаль...») — I, 151.
- Отголосок («За вратами рая...») — I, 414.
- «Отзвеневших радостей залогом...» (Золотому сердечку, которое он носил на груди) — I, 135.
- «Откуда я пришел сюда? Не знаю...» — I, 351.
- Отражение («Пускай я весь — твое лишь отраженье...») — I, 336.
- Отраженье («Как в зеркало, с наслажденьем...») — I, 389.

- Паж и дочка мельника («Куда? Постой!..») — I, 280.
- Памяти Байрона (1824) — X, 360.
- Парабаза («Довелось в былые годы...») — I, 458.
- Пария («Брама, мудрый и всеильный...») — I, 449.
- Певец («Что там за звуки пред крыльцом?..») — I, 174.
- «Певец, любимый повсеместно...» (Крысолов) — I, 299.
- Первая ночь («В покое брачном, в полумраке...») — I, 60.
- Первоглаголы. Учение орфиков — I, 462.
- Перед судом («А кто он, я вам все равно не скажу...») — I, 122.
- «Перестань возвратом вечным...» (Смута) — I, 151.
- «Песни, вас да примет в лоно...» (Покойной ночи) — I, 422.
- Песнь духов над водами («Душа человека...») — I, 164.
- Песнь о Магомете («Видишь горный ключ?..») — I, 87.
- «Песнь о Нибелунгах» (1828) — X, 408.
- Песнь содружества («В хороший час, согреты...») — I, 127.
- Песнь странника в бурю («Кто храним всемогущим гением...») — I, 78.
- Песня и изваянье («Пусть из грубой глины грек...») — I, 329.
- Песня эльфов («Ночною порой, когда все вы уснете...») — I, 173.
- Письма из Швейцарии — VI, 105.
- Питомец муз («Дугами, чашей леса...») — I, 254.
- Пишет опять («Зачем пишу тебе записку эту?..») — I, 314.
- «Плыл мой челн — и в глубь Евфрата...» — I, 368.
- Пляска мертвецов («Пред сторожем в полночь рядами могил...») — I, 304.
- «Поберегись Амура будить! Мальчуган не проснулся...» (Предостережение) — I, 238.
- Погруженный («Бурлит волос водоворот!..») — I, 343.
- «Подойду к дверям с котомкой...» (Арфист) — I, 179.
- «Пока ты трезв, тебе...» — I, 393.
- «Покидаю домик скромный...» (Прекрасная ночь) — I, 60.
- «Покинув раковины мрак...» — I, 404.
- Покойной ночи («Песни, вас да примет в лоно...») — I, 422.
- Покорность («Ты весел, и радость в глазах!..») — I, 345.
- «Покупай! — зовет майдан...» — I, 350.
- «Полно петь, слезу глотая...» (Филина) — I, 179.
- «Полон страсти, полон пыла...» (Свадебное путешествие рыцаря Курта) — I, 298.
- «Пора — сказал себе...» (Эоловы арфы) — I, 441.
- «Пора! уходишь...» (Три оды к моему другу Беришу. Ода вторая) — I, 64.
- «Порой уныло я брожу...» (Кристель) — I, 74.
- Посвящение («Взошла заря. Чуть слышно прозвучали...») — I, 49.
- Поседенье («Нынче я хотел прокрасться к милой...») — I, 248.

- Послание второе («Хмуришь ты брови, достойный мой друг; тебе показались...») — I, 236.
- Послание первое («Каждый читает теперь, а иные читатели даже...») — I, 233.
- «Постоял немало мой корабль груженный...» (Морское плавание) — I, 92.
- «Поток со скал бросается и мчится...» (Потрясение) — I, 310.
- Потрясение («Поток со скал бросается и мчится...») — I, 310.
- «Почему народ Ирана...» (Прозвище) — I, 333.
- «Пошлю, не тратя попусту чернила...» (Не может остановиться) — I, 314.
- Поэзия и правда — см. «Из моей жизни. Поэзия и правда».
- «Прав будь, человек...» (Божественное) — I, 169.
- Праведные мужи («Пусть враги над мертвыми рыдают...») — I, 410.
- Правила для актеров (1803) — X, 285.
- Праздник святого Рохуса — IX, 405.
- «Пред сторожем в полночь рядами могил...» (Пляска мертвецов) — I, 304.
- Предательство дочки мельника («Куда, приятель, иль откуда?») — I, 283.
- Предвкушение («Расскажут вам о рае мусульмане...») — I, 410.
- Предостережение («Легкий локон, как вино...») — I, 342.
- Предостережение («Поберегись Амура будить! Мальчуган не проснулся...») — I, 238.
- Предостереженье («В последний день, когда труба над нами...») — I, 316.
- «Прекрасен мир во всех его обмерах...» — I, 390.
- Прекрасная ночь («Покидаю домик скромный...») — I, 60.
- «Приведи мой труд смиренный...» (Надежда) — I, 151.
- Привет («О, как мне было блаженно...») — I, 345.
- «Привет отчизне юности моей!..» (Ильмену) — I, 139.
- Приветствие духа («На старой башне, у реки...») — I, 122.
- Привыкнешь — не отвыкнешь («Я раньше влюблялся. Теперь я люблю...») — I, 274.
- Приглашение («Не шагай быстрее, чем Время...») — I, 366.
- Признание («Что, друг, прикинулся бедняжкой?») — I, 426.
- Признание («Что утаить нам трудно? Пламя...») — I, 325.
- Примечание к «Поэтике» Аристотеля (1827) — X, 398.
- Природа и искусство («Природы и искусства расхождение...») — I, 257.
- «Природы и искусства расхождение...» (Природа и искусство) — I, 257.
- Притча («Где равенство церковных прав...») — I, 437.

- Притча («Она сосет, дорвавшись до отравы...») — I, 276.
- Продолжение («Ты, как дитя, порхала беззаботно...») — I, 312.
- Прозвище («Почему народ Ирапа...») — I, 333.
- Прометей = V, 72.
- Прометей («Ты можешь, Зевс, громадой тяжких туч...») — I, 89.
- Пророк говорит («Тот, кто зол, что волею Аллаха...») — I, 363.
- «Проснись, восток белеет...» (Фридерике Брион) — I, 71.
- Простое подражание природе, манера, стиль (1781) — X, 26.
- Прочное в сменах («Только 6 час над ранним краем...») — I, 456.
- «Прочь с моего порога, прочь...» (Раскаяние дочери мельника) — I, 285.
- Прощание («Взором вымоплю в молчанье...») — I, 62.
- Прощание («Жар поделуев, жажды не целящий...») — I, 313.
- Пряха («Села пряхь я как-то раз...») — I, 279.
- «Пускай кругом непроглядная мгла...» — I, 368.
- «Пускай я весь — твоё лишь отраженье...» (Отражение) — I, 336.
- «Пусть враги над мертвыми рыдают...» (Праведные мужи) — I, 410.
- «Пусть из грубой глины грек...» (Песня и изваянье) — I, 329.
- «Пусть над глупцами ученые бьются...» (Кофтыские песни) — I, 251.
- «Пусть ни привета, ни письма от сына...» (Моей матери) — I, 63.
- «Пусть тебе и не снится...» (Невыскательность) — I, 344.
- Путешественник и поселянка — I, 81.
- «Пыль — стихия, над которой...» (Жизнь во всем) — I, 331.
- Пять свойств («Пять свойств не ладят с другими пятью...») — I, 348.
- «Раб, народ и угнетатель...» — I, 375.
- «Раз в угоду Прометею...» (Капли нектара) — I, 165.
- «Разбив красивейший бокал...» (Вера в чудо) = I, 404.
- «Разве именем хранимо...» = I, 359.
- «Разве старого рубаку...» = I, 361.
- Разговоры немецких беженцев — VI, 121.
- Разлад («Манит флейтой Эрот...») — I, 328.
- Разлука («Твой светлый взор от сердца отторгая...») = I, 312.
- Раскаяние дочери мельника («Прочь с моего порога, прочь...») — I, 285.
- Раскрытие тайны («Они, Гафиз, называли...») — I, 337.
- «Рассейтесь вы везде под небосклоном...» (Душа мира) — I, 455.
- «Расскажут вам о рае мусульмане...» (Предвкушение) — I, 410.
- Рейнеке-лис = V, 419.
- Рейсдадь как поэт (1813) — X, 189.
- Римские элегии («Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!...») — I, 183.
- Рождественский подарок («Здесь, ангел мой, различные услады...») = I, 315.

- «Рос колокольчик...» (Друг для друга) — I, 266.
- «Рубиновых уст коснуться позволю...» — I, 378.
- Рыбак («Бежит волна, шумит волна!...») — I, 172.
- «С бодрым духом по глади вдаль...» (Отвага) — I, 151.
- С опаской («Ты надела изумруды...») — I, 343.
- «С подлостью не справиться...» (Душевный покой странника) — I, 361.
- С разрисованной лентой («И цветочки и листочки...») — I, 73.
- «С утеса молодой орел...» (Орел и голубка) — I, 99.
- «Садовник! пересади...» (Три оды к моему другу Беришу. Ода первая) — I, 63.
- Сакунтала («Хочешь цветенье весны и плоды осенние, хочешь...») — I, 239.
- Самое сокровенное («В диком раже, сплетнеловы...») — I, 347.
- Самообольщение («Качнулся легкий тюль в окне...») — I, 261.
- Самооправдание («Как странно мне читать глазами...») — I, 55.
- Самородкам («Он говорит...») — I, 428.
- Сатир, или Обогащенный леший — V, 89.
- Свадебная песня («В сказаньях и песнях был нами не раз...») — I, 300.
- Свадебное путешествие рыцаря Курта («Полон страсти, полон пыла...») — I, 298.
- Свежие яйца — хорошие яйца («Энтузиазм...») — I, 428.
- «Сверху сумерки нисходят...» — I, 454.
- «Света первого сестра...» (К Луне) — I, 61.
- Свидание («Друг мой, еще одним, хоть одним подари поделу-ем...») — I, 224.
- Свидание и разлука («Душа в огне, нет силы боле...») — I, 75.
- Свободомыслие («Лишь в седле я что-нибудь да стою!...») — I, 323.
- «Своих детей, как говорят...» (Время — критик искусства) — I, 433.
- «Сдержись, я тайны не нарушу...» (Миньона) — I, 177.
- «Север, Запад, Юг в развале...» (Гиджра) — I, 321.
- «Села прясть я как-то раз...» (Пряха) — I, 279.
- Семеро спящих («Шесть обласканных придворных...») — I, 420.
- Сербские стихотворения (1827) — X, 406.
- «Сердоликовый талисман...» (Благоподатели) — I, 322.
- «Сердце, сердце, что случилось...» (Новая любовь, новая жизнь) — I, 129.
- «Сердцу мил зовущий взгляд подруги...» — I, 348.
- «Сижу один...» — I, 392.
- «Скажи, что так задумчив ты?...» (Утешение в слезах) — I, 260.
- Сказка — VI, 193.
- «Скача мимо кузни на стыке дорог...» — I, 349.



- Скептики («Вы любите и пишете сонеты?») — I, 316.
- Скорбная песня благородной госпожи, супруги Асан-аги («Что белеет там, в зеленой чаше?») — I, 123.
- «Скоро встречу Рику снова...» — I, 73.
- «Скрыть от всех! Подымут травлю!» (Блаженное томление) — I, 332.
- Слабое утешение («В полночь я плакал и маялся...») — I, 344.
- «Словно блеском утра...» (Ганимед) — I, 90.
- «Словно коршун...» (Зимнее путешествие на Гарц) — I, 94.
- Смена («Лежу среди лесного потока, счастливый...») — I, 61.
- Смешанные эпиграммы — I, 238.
- Смирение («Твореньем мастера пленен...») — I, 425.
- Смута («Перестань возвратом вечным...») — I, 151.
- «Снег падает все боле...» (Март) — I, 439.
- «Советов лиры не упусти...» — I, 348.
- Совиновники — V, 7.
- «Создает воров не случай...» — I, 367.
- Сокровенное («Что таят глаза любимой...») — I, 346.
- «Солнце село, но с заката...» (Летняя ночь) — I, 400.
- Сонет («Тебе, порт, вверяем долг священный...») — I, 256.
- Сонеты — I, 310.
- Сотворение и одухотворение («Адама вылепил господь...») — I, 326.
- Спасение («Моя подружка неверна!») — I, 119.
- Сравнение («Нарвав букетик полевой...») — I, 432.
- «Старая потаскуха...» — I, 397.
- «Старый знахарь отлучился!» (Ученик чародея) — I, 295.
- Стелла — IV, 159.
- «Стихи подобны разноцветным стеклам...» — I, 433.
- Стихии («Чем должна питаться песня...») — I, 325.
- «Стоял я в строгом склепе, созерцая...» — I, 463.
- Страдания юного Вертера — VI, 7.
- Странствующий колокол («Жил мальчуган; он в божий храм...») — I, 306.
- «Стрелку,— но не тому, кто сед...» (Ноябрьская песня) — I, 247.
- Счастливое плаванье («Взыграло на воле...») — I, 252.
- Счастливое событие — IX, 431.
- Счастливые супруги («Веселый дождик мая...») — I, 262.
- «Сюда, песнопевец, и лютию наладь...» (Баллада об изгнанном и возвратившемся графе) — I, 306.
- Тайнопись («Трудитесь, дипломаты...») — I, 388.
- «Так в необоримом гнев...» (Мороз и Тимур) — I, 364.
- «Так любить влюбленный каждый хочет...» (Надпись на книге «Страдания юного Вертера») — I, 127.

- «Так ты ушла? Ни сном ни духом...» (Ушедшей) — I, 152.
- Талисманы («Богом создан был Восток...») — I, 323.
- «Твой поцелуй — сама любовь...» — I, 415.
- «Твой светлый взор от сердца отторгая...» (Разлука) — I, 312.
- «Твои уста мне губы обжигали...» (Она пишет) — I, 313.
- «Твореньем мастера пленен...» (Смирение) — I, 425.
- «Тебе, поэт, вверяем долг священный...» (Сонет) — I, 256.
- «Тем, кто нас к добру зовет...» — I, 359.
- Тимур говорит («Как? Вы хулите сеюший страх...») — I, 363.
- «Тихо сидел Диоген и у бочки на солнышке грелся...» (Наставники) — I, 238.
- «То, что «Пенд-наме» гласит...» — I, 349.
- «Того во имя, кто зачал себя...» (Проемion) — I, 455.
- «Только 6 час над ранним краем...» (Прочное в сменах) — I, 456.
- Томление («Душе бы выплакаться всласть...») — I, 130.
- Томление («Что стало со мною...») — I, 258.
- Торквато Тассо — V, 207.
- «Тот, кто зол, что волею Аллаха...» (Пророк говорит) — I, 363.
- «Тот французит, тот британит...» — I, 362.
- «Трагические тетралогии греков» (1823) — X, 348.
- Три оды к моему другу Беришу.
- Ода первая («Садовник! пересади...») — I, 63.
- Ода вторая («Пора! уходишь...») — I, 64.
- Ода третья («Будь бесчувствен!...») — I, 65.
- «Три святых короля на звезду глядят...» (Epiphany) — I, 144.
- 31 октября 1817 («Когда-то, гневом обуян...») — I, 434.
- Трилогия страсти — I, 443.
- «Триумф Юлия Цезаря» кисти Мантеньи (1820—1823) — X, 241.
- «Трудитесь, дипломаты...» (Тайнопись) — I, 388.
- «Ты ведь тоже — человек!...» (Все и каждому) — I, 429.
- «Ты весел, и радость в глазах!...» (Покорность) — I, 345.
- «Ты далеко, но ты со мной!...» — I, 379.
- «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...» (Миньона) — I, 176.
- «Ты, как дитя, порхала беззаботно...» (Продолжение) — I, 312.
- «Ты ли здесь, мое светило?...» (Воссоединение) — I, 386.
- «Ты мне плешь испанский стих...» (Иоганну Даниэлю Вагенеру) — I, 436.
- «Ты можешь, Зевс, громадой тяжких туч...» (Прометей) — I, 89.
- «Ты надела изумруды...» (С опаской) — I, 343.
- «Ты, святой Эбусууд, бил в точку!...» (Немец благодарит) — I, 335.
- «Ты смущена, подруга...» (Метаморфоза растений) — I, 458.
- «Ты так суров, любимый! С изваяньем...» (Говорит она) — I, 311.
- «Ты, что с неба и вполне...» (Ночная песнь путника) — I, 163.

- «У поэтов нет секретов...» (Благожелателям) — I, 55.
- «У шаха было два кассира...» — I, 405.
- «Ужас — ты так поздно вышел!..» — I, 397.
- «Уже под утро в кабаке...» — I, 396.
- «Ужель ее вовек я не миную?..» (Коротко и ясно) — I, 311.
- Умиротворение («Ведет к страданью страсть...») — I, 448.
- Утешение в слезах («Скажи, что так задумчив ты?..») — I, 260.
- Утренняя жалоба («О, скажи мне, милая шалунья...») — I, 249.
- Ученик чародея («Старый знахарь отлучился!..») — I, 295.
- Ушедшей («Так ты ушла? Ни свом ни духом...») — I, 152.
- Фауст — II, 7.**
- Феномен («Чуть с дождевой стеной...») — I, 327.
- Фетва («В творенья Мизри погруженный всецело...») — I, 335.
- Фетва («Облик поэтический Гафиза...») — I, 334.
- Фиалка («Фиалка на лугу одна...») — I, 120.
- «Фиалка на лугу одна...» (Фиалка) — I, 120.
- Филина («Полно петь, слезу глотая...») — I, 179.
- Фирдоуси говорит («О мир! Как ты бесстыден и зол!..») — I, 354.
- Фридерике Брион («Проснись, восток белеет!..») — I, 71.
- Фридриху Вильгельму Готтеру («Шлю тебе нынче старого Гёца...») — I, 126.
- Фульский король («Король жил в Фуле дальней...») — I, 121.
- «Хвалит нас или ругает...» — I, 353.
- «Хмуришь ты брови, достойный мой друг; тебе показались...» (Послание второе) — I, 236.
- «Хороший нрав у юных лет...» (Годы) — I, 425.
- «Хоть самохвалство — грех немалый...» — I, 362.
- «Хочешь цветенье весны и плоды осенние, хочешь...» (Сакунта-ла) — I, 239.
- Хрестоматия («Хрестоматия любви...») — I, 342.
- «Хрестоматия любви...» (Хрестоматия) — I, 342.
- Художник и ценитель — I, 102.
- Цыганская песнь («В тумане текучем, в глубокий снег...») — I, 118.**
- «Часто зимними ночами...» (Мусаметы) — I, 253.
- Чашник («Господин, твой дар чудесный...») — I, 398.
- Чашник («Нынче трапеза-беседа...») — I, 398.
- Чашник говорит («Ну-ка, рыжая — не шастай...») — I, 395.
- «Чашник, что же ты обносишь?..» — I, 399.

- «Чем должна питаться песня...» (Стихи) — I, 325.
- Четыре блага («Арабам подарил Аллах...») — I, 324.
- «Чи незнакомца дружеский привет...» — I, 349.
- «Что белеет там, в зеленой чаше?...» (Скорбная песня благородной госпожи, супруги Асан-аги) — I, 123.
- «Что, друг, прикинулся бедняжкой?...» (Признание) — I, 426.
- «Что за ласковая сила...» — I, 389.
- «Что здесь вижу я? Сраженья?...» (Волшебная сеть) — I, 259.
- «Что Зулейка в Юсуфа влюбилась...» — I, 366.
- «Что принесет желанный день свиданья...» (Элегия) — I, 444.
- «Что расспрашивать — вино...» — I, 393.
- «Что стало со мною...» (Томление) — I, 258.
- «Что там за звуки пред крыльцом?...» (Певец) — I, 174.
- «Что там? Что за ветер странный?...» — I, 383.
- «Что таят глаза любимой...» (Сокровенное) — I, 346.
- «Что ты так мрачен — черней, чем тьма?...» — I, 394.
- Что умеет аист («Нашел местечко для гнезда...») — I, 432.
- «Что утаить нам трудно? Пламя...» (Признание) — I, 325.
- «Чтоб дать Евангелю векам...» — I, 406.
- «Чтоб игрою благовоний...» (Зулейке) — I, 365.
- «Чудесный рог мальчика» — X, 300.
- «Чужда мне рифм блестящая бравада...» (Дсвущка) — I, 317.
- «Чуть с дождевой стеной...» (Феномен) — I, 327.
- Шайки («Несемся вскачь из края в край...») — I, 425.
- Шарада («Два слова есть. Их слог упруг и краток...») — I, 318.
- «Шах Вехрамгур открыл нам рифмы сладость...» — I, 382.
- Шаху Седшану и ему подобным («И радость во дворцах...») — I, 354.
- Шекспир, и несть ему конца! (1813—1816) — X, 306.
- «Шесть обласканных придворных...» (Семеро спящих) — I, 420.
- «Шлю тебе нынче старого Гёца...» (Фридриху Вильгельму Готтеру) — I, 126.
- Штиль на море («Дремут воды. Недвижимый...») — I, 252.
- Эгмонт — IV, 265.
- «Эй, проворнее, Хронос!..» (Бравому Хроносу) — I, 91.
- Элегия («Что принесет желанный день свиданья...») — I, 444.
- Элегия на смерть брата моего друга («В глухом лесу на дубе, что когда-то...») — I, 67.
- «Энтузиазм...» (Свежие яйца — хорошие яйца) — I, 428.
- Эоловы арфы («Пора — сказал себе...») — I, 441.
- Эпиграммы. Венеция 1790 («Жизнь украшает твои гробницы и урны, лзычник...») — I, 197.

- Эпилог к Шиллерову «Колоколу» («Да, было так. Страна кипела славой...») — I, 267.
- Эпоха («Начертан был, как огненная мета...») — I, 317.
- Эпоха форсированных талантов (1812) — X, 304.
- «Этот листик был с Востока...» (Gingo Biloba) — I, 370.
- Эфросина («Вот уже с горных вершин, ледяных, зубчатых, уходят...») — I, 220.
- Эхо («Звучит прекрасно, коль в светила...») — I, 385.
- Юноша и мельничный ручей («Куда, ручей, бежишь, спешишь...») — I, 281.
- Юстус Мёзер (1823) — X, 357.
- «Я был изумлен, друзья-мусульмане...» — I, 404.
- «Я была у родника...» — I, 381.
- «Я в зеркале — красавица, а ты...» (Зулейка говорит) — I, 355.
- «Я вместе с любимой — и это не ложно?...» — I, 368.
- «Я покрасуюсь в платье белом...» (Миньона) — I, 177.
- «Я раньше влюблялся. Теперь я люблю...» (Привыкнешь — не отвыкнешь) — I, 274.
- «Я сделал ставку на ничто...» (Vanitas! Vanitatum vanitas!) — I, 273.
- Ярмарка в Плундерсвейлерне — V, 111.
- «Adelchi», трагедия Мандзони (1827) — X, 391.
- «Cain», a mystery by lord Byron (1824) — X, 364.
- «Don Juan» Байрона (1821) — X, 332.
- Eriphanias («Три святых короля на звезду глядят...») — I, 144.
- Ergo bibamus! («Для доброго дела собрались мы тут...») — I, 275.
- «German Romance» (1828) — X, 410.
- Gingo Biloba («Этот листик был с Востока...») — I, 370.
- La cena, pittura in muro di Giotto (1823) — X, 256.
- «La Guzla», poésies illyriques» (1828) — X, 413.
- «Manfred» (1820) — X, 329.
- «Oeuvres dramatiques de Goethe» (1826) — X, 375.
- Procemion («Того во имя, кто зачал себя...») — I, 455.
- Vanitas! Vanitatum vanitas! («Я сделал ставку на ничто...») — I, 273.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

### ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

О немецком зодчестве. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	7
* Из записной книжки Гете. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	16
Зодчество. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	23
Простое подражание природе, манера, стиль. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	26
Введение в «Пропилеи». <i>Перевод С. Герье</i> . . . . .	31
О Лаокооне. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	48
О правде и правдоподобию в искусстве. <i>Перевод Наталии Ман</i>	58
Коллекционер и его близкие. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	64
«Опыт о живописи» Дидро. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	114
Винкельман и его время. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	156
Рейсдаль как поэт. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	189
* Об искусстве и древности на землях по Рейну и Майну. <i>Перевод М. Левиной</i> . . . . .	194
Джузеппе Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	205
Античное и современное. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	233
«Триумф Юлия Цезаря» кисти Мантеньи. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	241
О немецком зодчестве 1823. <i>Перевод Е. Закс</i> . . . . .	250
* La cena, pittura in muro di Giotto. <i>Перевод М. Левиной</i> . . . . .	256

### О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Ко дню Шекспира. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	261
Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами. <i>Перевод Наталии Ман</i> . . . . .	265
Литературное савкюлотство. <i>Перевод С. Герье</i> . . . . .	269

Об эпической и драматической поэзии. Перевод Наталии Ман	274
Веймарский придворный театр. Перевод К. Богатырева	278
Правила для актеров. Перевод Наталии Ман	285
«Чудесный рог мальчика». Перевод С. Герье	300
Эпоха форсированных талантов. Перевод Наталии Ман	304
Шекспир, и несть ему конца! Перевод Наталии Ман	306
Извещение Гете о печатании «Западно-восточного дивана». Перевод Наталии Ман	318
Немецкий язык. Перевод К. Богатырева	321
* Об индийской и китайской поэзии. Перевод А. Исаевой	326
«Manfred». Перевод С. Герье	329
«Don Juan» Байрона. Перевод С. Герье	332
Благожелательное отношение к «Годам странствий Вильгельма Мейстера». Перевод С. Герье	336
* «Немецкий Жиль Блаз». Перевод М. Левиной	339
Еще раз о распространении народной поэзии. Перевод С. Герье	346
«Трагические тетралогии греков». Перевод С. Герье	348
«Испанские романсы» в переводе Борегара Пандэна. Перевод С. Герье	351
* «Дочь воздуха» Кальдерона. Перевод А. Исаевой	354
Юстус Мёзер. Перевод К. Богатырева	357
Памяти Байрона. Перевод Наталии Ман	360
* «Сайн». Перевод М. Левиной	364
О пародии у древних. Перевод С. Герье	368
«Заметки драматурга» Людвиг Тика. Перевод Наталии Ман	372
«Oeuvres dramatiques de Goethe». Перевод С. Герье	375
Данте. Перевод С. Герье	388
«Adelchi». Перевод С. Герье	391
Примечание к «Поэтике» Аристотеля. Перевод С. Герье	398
Лоренс Стерн. Перевод С. Герье	402
«История Рима» Нибура. Перевод К. Богатырева	404
Сербские стихотворения. Перевод Наталии Ман	406
«Песнь о Нибелунгах». Перевод К. Богатырева	408
«German Romance». Перевод С. Герье	410
«La Guzla», poésies Illyriques. Перевод С. Герье	413
Дальнейшее о всемирной литературе. Перевод С. Герье	415
Доброжелательный ответ. Перевод Наталии Ман	419
МАКСИМЫ И РЕФЛЕКСИИ. Перевод Н. Вильмонта и Наталии Ман	423
Комментарии А. Аникста	433
Алфавитный указатель	487

**Гете Иоганн Вольфганг**  
Г 44 **Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 10. Об искусстве и литературе. Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. А. Аникста. М., Худож. лит., 1980, 510 с.**

В десятый, заключительный том входят избранные критические работы Гете по вопросам литературы и искусства, а также образцы его афоризмов — «Максимы и рефлексии».

Г 70304-367 подписное  
028(01)-80

И(Нем)



*Иоганн Вольфганг  
Гете*  
Собрание сочинений  
том 10

Редакторы  
Е. Маркович  
И. Солодунина  
Художественный редактор  
Л. Калитовская  
Технический редактор  
О. Ярославцева  
Корректор  
Д. Эткина

ИБ № 1356

Сдано в набор 02.03.79. Подписано в  
печать 01.11.79. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага типограф. № 1. Гарнитура  
«Елизаветинская». Печать высокая.  
26,88 усл. печ. л. 27,294 уч.-изд. л.  
Тираж 200 000 экз. Заказ № 2022.  
Цена 2 р. 20 к.

Издательство  
«Художественная литература»  
107882, ГСП, Москва,  
Ново-Басманная, Б-78, 19

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Го-  
сударственного комитета Белорус-  
ской ССР по делам издательств, по-  
лиграфии и книжной торговли. 220005,  
Минск, Красная, 23