

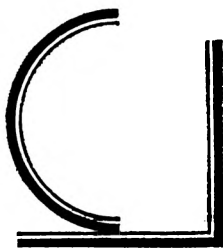


ФРИДРИХ  
ШЛЕГЕЛЬ

---

ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КРИТИКА

---



ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ

---

---

---

ФРИДРИХ  
ШЛЕГЕЛЬ

---

---

ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КРИТИКА

---

В ДВУХ  
ТОМАХ

---

---

ФРИДРИХ  
ШЛЕГЕЛЬ

---

---

ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КРИТИКА

---

ТОМ  
I

МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1983



---

Редакционная  
коллегия

---

Председатель  
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. АНИКСТ  
К. М. ДОЛГОВ  
А. Я. ЗИСЬ  
М. А. ЛИФШИЦ  
А. Ф. ЛОСЕВ  
В. П. ШЕСТАКОВ

---

Вступительная статья,  
составление, перевод с немецкого  
Ю. Н. ПОПОВА

---

Примечания  
Ал. В. МИХАЙЛОВА и Ю. Н. ПОПОВА

---

# СОДЕРЖАНИЕ

*Ю. Н. Попов*

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ФРИДРИХА ШЛЕГЕЛЯ

7

I

ДРЕЗДЕН—ЙЕНА

1794—1797

О ШКОЛАХ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

40

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ ГРЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

51

О ГРАНИЦАХ ПРЕКРАСНОГО

62

О ЦЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ГРЕКОВ И РИМЛЯН

70

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ГРЕЧЕСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

88

ОБ ИЗУЧЕНИИ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

91

ГРЕКИ И РИМЛЯНЕ. ПРЕДИСЛОВИЕ

191

ИСТОРИЯ ПОЭЗИИ ГРЕКОВ И РИМЛЯН

199

II

БЕРЛИН—ЙЕНА

1797—1801

ГЕОРГ ФОРСТЕР

232

О ЛЕССИНГЕ

254

КРИТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

280

ФРАГМЕНТЫ

290

О „МЕЙСТЕРЕ“ ГЕТЕ

317

О ФИЛОСОФИИ

336

**ИДЕИ**

**358**

**РАЗГОВОР О ПОЭЗИИ**

**365**

**О ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО**

**418**

**КОНЕЦ СТАТЬИ «О ЛЕССИНГЕ»**

**423**

**ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ**

**431**

**ПРИМЕЧАНИЯ**

**441**

---

---

## ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ФРИДРИХА ШЛЕГЕЛЯ

---

---

Творчество Фридриха Шлегеля, виднейшего теоретика йенской «романтической школы», представляет собой наиболее яркое программное выражение философско-эстетических исканий немецкого романтизма вообще. «У каждого значительного духовного направления есть свои выдающиеся главенствующие характеры; таковым был Фридрих Шлегель для романтизма. Как в свое время Лессинг, смело взошел он на ту вершину современной культуры, откуда можно свободно обозревать прошлое и будущее, с удивительной многосторонностью исследуя философию и поэзию, историю и искусство, классическую древность, равно как средние века и Восток»,— писал в 1846 году выдающийся немецкий поэт Йозеф Эйхендорф в статье «К истории новой романтической поэзии в Германии» \*.

В своей многосторонней деятельности критика, философа, эстетика, историка культуры, теоретика литературы и изобразительного искусства, языковеда, «филолога в высшем смысле слова» (Шеллинг) Ф. Шлегель был прежде всего инициатором, пролагателем новых путей. Он внес в классическую филологию дух философско-исторического исследования, сформулировал в конце 1790-х — начале 1800-х годов программные идеи философско-эстетической утопии йенского кружка романтиков — понятия «классическое» и «романтическое», «прогрессивная универсальная поэзия», «ирония», «остроумие», «мифология», «энциклопедия» и др. В статьях по изобразительному искусству начала 1800-х годов Ф. Шлегель обратил внимание на дорафаэлевскую живопись, ставшую образцом для немецких назарейцев и английских прерафаэлитов. Он явился одним из основоположников индологии и сравнительно-исторического языкознания («О языке и мудрости индийцев», 1808). «Нелегко было найти человека, действовавшего столь побуждающе своей личностью,—вспоминал натурфилософ шеллинговской школы Х. Стеффенс, живший в Йене в конце 1790-х годов,—глубоко и осмысленно схватывал он всякий предмет, о котором ему сообщали» \*\*.

\* *Eichendorff J. Werke, Bd 3. Schriften zur Literatur. München, 1976, S. 30.*

\*\* *Steffens H. Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik. Jena, 1908, S. 183.*

Необычайная подвижность мысли и восприятия Ф. Шлегеля помешала его идеям обрести какую-либо окончательную форму и наложила печать незавершенности на все его творчество. Пользуясь выражением самого Шлегеля, произведения его можно было бы рассматривать как «цепь фрагментов», как неизменно новые приступы к теме и перестройки уже начатого. Многие опубликованные сочинения Ф. Шлегеля остались неоконченными (статья «О Лессинге», рецензия на «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете, «История поэзии греков и римлян» и др.), многое вообще не было напечатано — его обширное рукописное наследие, по существу, начало публиковаться с 1950-х годов (в издающемся с 1958 года критическом издании его сочинений оно составит двенадцать томов). Фрагмент как жанр вообще культивировался молодым Ф. Шлегелем и его другом Новалисом, более всего отвечая представлениям йенских романтиков о принципиальной незавершенности всякого творчества и познания (философским обоснованием этого явилась фихтевская концепция непрерывного становления).

Идеал открытого фрагментарного философствования, не связанного жесткой формой какой-либо системы, утверждался Ф. Шлегелем на протяжении всей его жизни; прообраз такого философствования он видел в творчестве Платона как адекватном выражении динамики индивидуального духовного развития. В одной из первых своих статей («О Дитиме», 1795) Шлегель писал: «Пока не найдена единственно истинная система или пока она представлена еще не совершенно, систематический метод остается более или менее разделяющим и обособляющим; бессистемное лирическое философствование по крайней мере не настолько разрушает целостность истины» (КА 1, S. 98) \*. Во фрагментах конца 90-х годов эта мысль формулируется более лаконично: «Для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе; нужно «соединить то и другое» («Фрагменты», 53). Наконец, в венских лекциях 1827 года, обозревая весь свой творческий путь, Ф. Шлегель констатировал: «Весьма неполно, вполне случайно и фрагментарно появилось в разные эпохи в моих... работах и произведениях то или иное из моей незавершенной философии, все еще находящейся в становлении» (КА, 10, S. 180). Ф. Шлегель намеревался «генетически описать свое умозрение» на основе своих многочисленных записных тетрадей (письмо брату Августу Вильгельму Шлегелю от 18 ноября 1809 года) и издать своего рода философскую автобиографию в фрагментах под названием «Философские годы учения». Замысел этот высказывался Ф. Шлегелем и в 1820-е годы, однако остался неосуществленным.

Динамичность духовного облика Ф. Шлегеля отмечалась многими его современниками. «Твоей натуре не подобает быть фиксированным

\* О принятых здесь и далее сокращениях см. в настоящем томе на с. 441—444.

где-либо» \* (письмо жены Доротеи от 26 июня 1819 года). «Чувство торжественной скорби наполняет нас, когда мы видим, что последнее произведение Фридриха Шлегеля, этого неустанного искателя, внезапно обрывается на слове *aber* (однако) — как если бы он еще не нашел всего того, на что намекает это слово» \*\*, — писал Томас Карлейль в 1831 году, через два года после смерти Ф. Шлегеля. Последние написанные им перед смертью слова, которыми обрывается его рукопись дрезденских лекций по философии: «абсолютное, вполне законченное и совершенное познание, однако», — заключают в себе один из центральных мотивов всей его творческой деятельности — то стремление к абсолютному, «томление по бесконечности», о котором он писал брату Августу Вильгельму в начале 1790-х годов и которое позволяет ощутить известное единство в его духовном развитии при всей разительной эволюции его общественных и философских взглядов, частой смене его литературно-эстетических теорий и программ. Пафос восстановления целостности человека и культуры, возвращения к истокам гармонии и красоты пронизывает творчество Ф. Шлегеля на протяжении всей его жизни. Идеал, к которому стремился Ф. Шлегель, высказывался им с необычайной категоричностью, в чем бы он ни видел его в разные периоды своей жизни — в красоте греческой пластики и поэзии в период увлечения идеями Винкельмана («грекомания» первой половины 1790-х годов, по ироническому замечанию Ф. Шиллера), в утопии новой всеобъемлющей культуры, «прогрессивной универсальной поэзии» (на рубеже XVIII—XIX веков), в возвращении к национальным истокам жизни и культуры (в 1810-е годы), в восстановлении цельности человеческого сознания в единстве всех его способностей — воли, чувства, фантазии, рассудка и т. д. (августиновский платонизм 1820-х годов).

\* \* \*

Мучительное переживание внутренней дисгармонии, разлада с собой и миром, запечатлевшееся в письмах Ф. Шлегеля начала 90-х годов брату Августу Вильгельму \*\*\*, перерастает в сознание внутренней расколотости и проблематичности всей культуры нового времени. Резкая

\* Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels. 1818—1820. München, 1923, S. 211.

\*\* The complete works of Thomas Carlyle. Critical and Miscellaneous Essays, v. 2. New York, p. 376.

\*\*\* «Почти три года, как я каждый день думаю о самоубийстве»; «все неудовлетворительно, пусто и отвратительно для меня»; «я ощущаю в себе постоянный диссонанс... мне недостает удовлетворенности собой и другими людьми»; «в глубине души я чувствую себя одиноким»; «если бы я мог молиться, то просил бы Бога не об уме, а о любви» (Walzel, S. 70, 61, 25). Характерно внутреннее отождествление Шлегеля с образом Гамлета, драма которого истолковывается как безграничное несоответствие между мыслящей и деятельной силой.



критика современной поэзии и культуры в программной статье Ф. Шлегеля середины 90-х годов «Об изучении греческой поэзии» фиксирует многие тенденции художественного процесса, вполне развившиеся только в XIX—XX веках. Современная поэзия, по характеристике Шлегеля, не дает удовлетворения и завершенности, объективной и законченной красоты, изображая нередко безобразное, внутренний разлад и отчаяние. В ней отсутствует единая общезначимая эстетическая культура, одновременно существует «высшее» искусство (для образованных) и «низшее», развлекательное искусство, где царит преходящая «мода» — «карикатура общественного вкуса». Современную поэзию отличают «хаос» и «анархия», смешение науки и искусства, истины и красоты («философия поэтизирует, а поэзия философствует»), поэтических родов — лирического, драматического, эпического; в общей ее массе преобладает «характерное, индивидуальное и интересное»; свойственное ей безостановочное движение рефлексии порождает «неустанное стремление к новому, пикантному и поразительному», к «шокирующему» — «отвратительному», «авантюжному», «ужасному» (наброшенный Шлегелем в этой статье эстетический «уголовный кодекс» — один из первых опытов теории безобразного). Разорванности современной поэзии Шлегель противопоставляет красоту и гармонию греческой поэзии; предельное выражение этой противоположности он видит в высших образцах античной и современной драмы — творчестве Софокла и Шекспира: трагедия Софокла примиряет и успокаивает, трагедия Шекспира (и прежде всего «Гамлет») сообщает «максимум отчаяния», оставляет в состоянии неразрешенной напряженности, «диссонанса».

Ранний романтизм проникнут эсхатологическим ожиданием новой эпохи, обновления человечества, возвращения «золотого века». Это обновление мыслится прежде всего под знаком эстетики, ибо эстетика, по определению Ф. Шлегеля, «это философия целостного человека» (КА, 18, S. 200). «У эстетики есть средоточие, и оно таково: человечество, красота, искусство; золотой век — вот центр этого центра» (LN, 1382). Уже в «Письмах об эстетическом воспитании» Ф. Шиллера, оказавших сильное воздействие на Ф. Шлегеля, эстетическое воспитание рассматривается как основное средство формирования нового человека, а красоте отводится центральная роль в примирении антиномий современной культуры и восстановлении внутренней целостности человека. В статье «Об изучении греческой поэзии» Ф. Шлегель пишет о грядущей «эстетической революции», призванной обновить моральный и общественный климат эпохи через возвращение к «объективной красоте», непреходящим образцом которой остается поэзия греков\*.

\* Слово «революция», обозначая «переворот», «скачок», наряду с этим вплоть до конца XVIII века сохраняло и свой первоначальный смысл «закономерного,

Антитеза греческой и современной поэзии и культуры, проходящая через статьи Шлегеля этого периода,— общее место немецкой эстетики конца XVIII века, начиная с Винкельмана (К.- Г. Хайденрайх, Кр. Гарве, Ф. Бутерверк, Ф. Шиллер, Г. Форстер, В. Гумбольдт): греческое искусство — воплощение типического и всеобщего («идеализации», по Винкельману), оно «прекрасно» и «объективно», его главная цель — красота, которой подчинен всякий дидактический, исторический, философский интерес. Современное искусство служит познанию, оно «интересно» (понятие «интересного» обсуждалось в сочинении Бутерверка «Параллели. О греческом и современном гении...»), стремится к индивидуализации («портретное искусство», по Винкельману) и оригинальности. Эти особенности искусства выводились из характера античной и современной культуры: «естественная» и «цельная» античная культура представляет собой свободное и гармоничное развитие всех природных задатков человека («совокупного влечения», по Ф. Шлегелю), «искусственная» и односторонняя современная культура определяется господством «рассудка» и «направляющих понятий».

В споре «древних» и «новых», открытом Ф. Перро в конце XVII века во Франции и проходящем через весь XVIII век, Ф. Шлегель середины 1790-х годов предстает как безусловный приверженец «древних»: история греков и римлян — это «естественная история нравственного и духовного человека». Занятия древнегреческой поэзией и философией во многом определили духовное становление молодого Шлегеля: в семнадцать лет его излюбленным чтением были Платон, греческие трагики и Винкельман. Из традиции античной эстетики, прежде всего платонизма и его претворения у Шефтсбери и Гемстергейса, Шлегель вынес убеждение в теснейшем единстве нравственных и эстетических начал, добра и красоты («красота — приятное явление добра, блага»). К Сократу и Платону восходит и понятие иронии — одно из центральных в концепции Шлегеля.

В статьях по классической филологии 90-х годов Ф. Шлегель, как бы отвечая на призыв Гердера («Но где же новый немецкий Винкельман, который так же раскрыл бы нам храм греческой мудрости и поэзии, как тот показал художникам тайну греков?» \*), хотел сделать для истории и теории поэзии то же, что Винкельман сделал для изобразительного

циклического движения» (ср. название труда Коперника «О революциях небесных орбит», выражение «славная революция» для обозначения восстановления монархии в Англии в конце XVII века и т. п. См. о понятии «революция» у Гердера в кн.: *Гердер. Идеи к философии истории человечества*. М., 1977, с. 636). У Ф. Шлегеля «эстетическая революция» — это переворот вкуса, но также и утверждение вечных принципов античного искусства в новую эпоху «прогрессивного», то есть бесконечного поступательного, движения.

\* Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. v. B. Suphan, Bd 1. Berlin, S. 293.

искусства \*. «История поэзии греков и римлян» Ф. Шлегеля (первая часть ее вышла в 1798 году) мыслилась как своего рода параллель «Истории искусства древности» Винкельмана. Актуальность изучения греческой поэзии вызвана прежде всего тем, что это единственный путь отыскания объективных законов красоты и создания правильной эстетической теории — «первого органа эстетической революции» (именно в силу преобладания рассудка и отвлеченных понятий в современной культуре). «История греческой поэзии — исчерпывающая естественная история прекрасного и искусства,— писал Ф. Шлегель брату 5 апреля 1794 года,— поэтому мое произведение (имеется в виду работа Ф. Шлегеля по истории древнегреческой литературы.— Ю. П.)— эстетика. Последняя еще не открыта, она представляет собой философский результат истории эстетики и единственный ключ к ней.» \*\*.

Признание канонической значимости греческой поэзии как целого в законченной последовательности всех ступеней ее развития соединяется с осознанием ее исторической неповторимости: сама «образцовость» ее как «относительного максимума» эстетического совершенства, дающего «законодательное созерцание» для теории искусства, обусловлена этой исторической завершенностью. Гердеровский историзм — признание неповторимого своеобразия каждой культуры и поэзии, в том числе и античной, в ее обусловленности временем и местом (языком, нравами, темпераментом народа и т. д.) — был усвоен Шлегелем, но затем как бы вытеснен винкельмановским нормативизмом. Одним из мотивов этого «возвращения» к Винкельману было стремление избежать релятивизма, потенциально заключенного в гердеровской концепции, установить объективный критерий оценки художественного развития. Так, в рецензии на «Письма для поощрения гуманности» Гердера (1796) Ф. Шлегель писал: «В итоге отрицается, что можно сравнивать поэзию различных времен и народов и даже что существует *всеобщий критерий* оценки. Но разве это доказано? Если еще нет безупречного опыта разделения сферы поэзии, разве оттого это разделение должно быть вообще невозможным? Метод рассматривать всякий плод искусства *без оценки*,

\* Терминология первых статей Ф. Шлегеля во многом взята из области изобразительного искусства: понятие школы (в программной статье Ф. Шлегеля «О школах греческой поэзии») соответствует понятию стиля в «Истории искусства древности» Винкельмана, понятия характерного, манеры и стиля почерпнуты из статей Гете об изобразительном искусстве.

\*\* Наряду с исторической теорией прекрасного, почерпнутой из созерцания и анализа греческого искусства, у Шлегеля имеются и попытки дедуктивно конструируемой теории (в духе Шеллинга). В 1795 году Шлегель предполагал написать «Очерк эстетики и поэтики» для «Философского журнала» Нитхаммера. Замысел остался неосуществленным, но сохранились рукописные наброски — «Тетради по эстетике», впервые опубликованные в 1935 году И. Кернером (NFS, S. 363—387).

только согласно его месту, времени и характеру привел бы в конце концов лишь к тому результату, что все должно быть таковым, как оно было и есть» (КА, 2, S. 54).

Философско-историческое обоснование антитезы «древних» и «новых», античной и новой культуры давалось в статье «О ценности изучения греков и римлян» (1794—1795) с помощью двух разнородных принципов: гердеровского принципа органически-циклического развития, которым Ф. Шлегель объясняет античную культуру («система круговорота»), проходящую «органические» стадии зарождения, роста, созревания, расцвета и увядания, и кантовско-фихтевского принципа бесконечного поступательного движения, приближения к идеалу как сущности новой культуры. Переход от одной культуры к другой — наиболее трудный пункт шлегелевской концепции — описывается им как «скачок», и так же мыслится в статье «Об изучении греческой поэзии» целительная «эстетическая революция» — «благодетельная катастрофа будущего» \*.

Антиномия «классического» (образцово-завершенного) и «прогрессивного» (бесконечно развивающегося), иначе говоря, идеала и исторического развития, — одна из центральных проблем эстетики Шлегеля этого периода. «Эстетическая революция» должна преодолеть «хаос» поступательного движения новой культуры через почерпнутую у греков идею высшей красоты. Но возвращение к античности — не реставрация ее; как Мориц, Гердер и В. Гумбольдт, Ф. Шлегель требует творческого подражания, не воспроизведения «буквы» и внешних форм греческой поэзии, но усвоения пронизывающего ее «духа» целого (Шлегель разделяет «объективное» и «местное» в греческой поэзии). Уже в 1794—1795 годы при безусловном признании античности как регулятивного образца намечается идеал будущей культуры как «синтеза существенно-античного с существенно-современным» (письмо А.-В. Шлегелю от 24 февраля 1794 года; «существенно-современное» для Ф. Шлегеля — это дух творчества Данте и Шекспира). Предвестьем этой новой ступени культуры и возрождения духа «объективной красоты» в эпоху «кризиса интересного» является для Ф. Шлегеля середины 90-х годов творчество Гете, стоящее «посредине между интересным и прекрасным, между манерным и объективным» («Об изучении греческой поэзии»). Требование гармонии «античного и современного», «классического и романтического» неоднократно повторяется Ф. Шлегелем в дальнейшем. Идея универ-

\* Катастрофичность в ощущении истории и вера в ее внезапное изменение вообще свойственна Шлегелю. Оптимистическая надежда на эстетическую революцию не исключает и другой альтернативы — вырождения и гибели искусства. В «Разговоре о поэзии» («Речь о мифологии») говорится о том, что человечество должно погибнуть или омолодиться.

сального, всеохватывающего синтеза, включающего подчас самые разнообразные вещи, — характерная черта романтического миросозерцания — содержится уже в ранних сочинениях Ф. Шлегеля.

\* \* \*

Переезд Ф. Шлегеля из Дрездена в Йену летом 1796 года как бы завершает период его «грекомании» и погруженности в классическую филологию и открывает новую эпоху в его жизни и творчестве. Последняя характеризуется интенсивными занятиями европейской литературой (выработке более конструктивного отношения к ней способствовало, в частности, знакомство Ф. Шлегеля со статьей Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»), сильным воздействием философских идей И.-Г. Фихте, дружбой с Новалисом и Шлейермахером, изданием в 1798—1800 годы совместно с А.-В. Шлегелем журнала «Атеней» — главного органа романтической школы в Германии.

В многочисленных критических статьях и фрагментах второй половины 90-х годов Ф. Шлегель формулирует идеал универсальной новой культуры, проникнутой духом «критики» \* и непрерывного совершенствования, соединяющей науку и искусство, поэзию и философию. Современники французской революции, романтики мечтают о радикальном перевороте во всех областях культуры, о всеобъемлющей духовной революции, ведущая роль в которой отводится немецкой поэзии и философии (она олицетворяется у Ф. Шлегеля фигурами Гете и Фихте). «Французская революция станет всеобщей только благодаря немцам» (КА, 18, S. 300). «Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гете — три величайшие тенденции эпохи» («Фрагменты», 216). В этих словах показательны не только то, что создания философского и художественного творчества ставятся в один ряд с французской революцией, но и то, что все три события, отмечаемые как величайшие, рассматриваются лишь как «тенденции», то есть предвестья, предварительные опыты, еще не достигшие совершенства, «полезные юношеские упражнения человечества» («Фрагменты», 426).

Носителем этой новой культуры выступает у Ф. Шлегеля многосторонняя, целостная, открытая всему миру свободная личность. В статье «Георг Форстер» (1797) впервые у Ф. Шлегеля образцом «классического писателя» выступает современный прозаик — «общественный писатель», «гражданин мира», проникнутый духом «свободного поступательного движения», «общительности», универсальности (сочинения его

\* Слово «критика» после философских сочинений И. Канта приобрело как бы магическое значение для молодого поколения, «критический» означало сознательно-творческий, осмысленно-продуктивный, а не только непродуктивно-оценивающий.

затрагивают не какую-либо отдельную способность, но «всего человека»). В центре характеристики Лессинга, как и Г. Форстера, — «величие его индивидуальности», которая была «ценнее всех его талантов»: личность выше всех ее отдельных дарований и проявлений, всего созданного ею — несовершенного ее отпечатка. Продуктивные аспекты отношения этой личности к миру раскрываются Ф. Шлегелем в таких ключевых понятиях, как «ирония», «рефлексия», «цинизм» (критически непредвзятое отношение к общепринятой, часто условной морали), «либеральность» (свобода умонастроения), «игра», «остроумие» — понятие чрезвычайно широкое, отнюдь не сводимое к шутке, остроте и т. п. и означающее способность творческого соединения, «комбинирования» разнородных представлений, то есть способность продуктивного воображения, совершенно необходимую для науки, философии и т. д. (в этом смысле Ф. Шлегель говорит о научных открытиях как «остротах» своего рода) \*.

В йенский период происходит интенсивное усвоение Ф. Шлегелем философских идей Фихте, которого он ставил в этот период выше Спинозы, Руссо, Канта; Шлегель намеревался выступить с полемическим сочинением против Канта — с позиций фихтевской философии. Шлегеля привлекает у Фихте прежде всего его генетический метод, объяснение всех явлений из их становления, деятельности я. Метод этот лег и в основу новой формы критики — «характеристики», раскрывающей неповторимую индивидуальность художника или произведения из процесса ее формирования \*\*. Принцип «рефлексии», почерпнутый Ф. Шлегелем и Новалисом у Фихте, не ограничивается, как у него, философией, но распространяется на самые различные сферы и прежде всего на поэзию. Рефлексия бесконечна, каждая ее ступень в свою очередь может стать предметом рефлексии, я не может быть исчерпано никакой рефлексией и потенцируется на бесконечных ее ступенях; ритм рефлексии — выход из себя и возвращение в себя — обуславливает динамический характер мысли, «витание» между антиномиями, «вечное определение через вечное разделение и соединение».

Фихтевские принципы бесконечной «деятельности» и «рефлексии» я наложили свою печать и на понятие иронии, получившее у Ф. Шлегеля необычайно многозначное толкование и развитие. Понятие это было почерпнуто им из античной риторики и философии. Оно намечается уже в работах по древнегреческой литературе, где ирония выступает как движение рефлексии, противоположное изначальному поэтическому

\* См. комментарий Ал. В. Михайлова в кн.: *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975, с. 492—495.

\*\* «Для характеристики требуется: 1) как бы география мира искусства, 2) духовная и эстетическая архитектоника произведения, его существа, его тона и, наконец, 3) психологический генезис, возникновение из его побудительных моментов, через законы и условия человеческой природы» (NFS, S. 382).



вдохновению, экстатическому энтузиазму: «кипящая полнота жизни» обращается на себя самое, на собственное свое создание, «ущемляя», но не уничтожая его («Об эстетической ценности греческой комедии», 1794). В дальнейшем эта особенность иронии, ее посредствующее положение между скепсисом и энтузиазмом формулируется на языке фиктивной философии как «постоянная смена самосозидания и самоуничтожения» («Фрагменты», 51), как витание между абсолютными противоположностями, имеющее своим результатом «самоограничение». Сократовская ирония становится у Ф. Шлегеля существенной характеристикой творческого процесса, отношения автора к своему произведению, выражением продуктивной напряженности, «неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным», постоянного трансцендирования созданного, проистекающего из «невозможности и необходимости исчерпывающего высказывания». Ирония — это форма «указания на бесконечность», вообще релятивирования всего конечного, снятия ограниченных и застывших точек зрения. «Божественное веяние иронии», усматриваемое Ф. Шлегелем в лучших созданиях древней и новой поэзии, характеризуется им как «настроение», «бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью» («Критические фрагменты», 42). Благодаря иронии осуществляется «зримо незримое» присутствие автора в своем произведении (через «намек», «указания», «взгляд» и т. п.) — в отличие от древней комедии, где это достигалось перерывом представления и прямым обращением к зрителю. Ирония у Ф. Шлегеля — это также свободное и радостное состояние духа, «эфир радости», глубочайшая серьезность, соединяющаяся с шуткой («законченная абсолютная ирония перестает быть иронией и становится серьезной» — LN, 696), это сочетание веселой игры («манера итальянского буффа») и возвышенного умонстроения; не случайно Новалису шлегелевская ирония представлялась «подлинным юмором» \*.

\* \* \*

Программным выражением философско-эстетической утопии Ф. Шлегеля конца 1790-х годов явилась сформулированная им на страницах «Атенея» концепция «прогрессивной универсальной поэзии» («Фрагменты», 116), вечно становящейся и незавершенной (перспектива «безгранично возрастающей классичности»). Она призвана «поэтизировать» жизнь и общество и одновременно сообщать «жизненность» поэзии, соединять поэзию и философию, поэзию и прозу, «гениальность», то есть спонтанное творчество, и «критику», то есть сознательную

\* *Novalis. Schriften*, Bd 2. Stuttgart, 1965, S. 428.

рефлексию по поводу творчества; «художественную поэзию» (Kunstpoesie), то есть профессиональное художественное творчество, и непроизвольную «естественную поэзию» (Naturpoesie). Ее существенным элементом является самоизображение, бесконечная рефлексия по поводу себя и своих созданий; по аналогии с «трансцендентальной философией», делающей своим объектом сам акт мышления, философствования («философия философии»), Ф. Шлегель говорит о «трансцендентальной поэзии» («поэзии поэзия»), делающей своим объектом сам акт художественного творчества.

Критика оказывается, таким образом, интегральной частью художественного процесса, размышлением искусства о себе самом, его самопознанием. Критика — это не только оценка произведения, но и метод его завершения: она вскрывает сокрытые замыслы и нереализованные тенденции произведения, конструирует тот индивидуальный идеал, несовершенным воплощением которого оно является, соотносит произведение с этим его внутренним идеалом и бесконечной идеей искусства, дополняя произведение и растворяя его в абсолютном. В записных тетрадах Ф. Шлегеля содержатся многочисленные высказывания о существе критики: «Критика сравнивает произведение с его собственным идеалом» (LN, 1135). «Характеристика должна быть не портретом предмета, но идеалом индивидуального жанра» (LN, 1119). «Критика не должна оценивать произведение согласно всеобщему идеалу, но должна отыскивать индивидуальный идеал каждого произведения» (LN, 1733). «Критика — это, собственно, не что иное, как сравнение духа и буквы произведения, трактуемого как бесконечное, как абсолют и индивид. Критиковать означает понимать автора лучше, чем он сам понял себя» (LN, 983). В акте критики как бы само произведение постигает и трансцендирует само себя; в этом смысле Ф. Шлегель назвал свою рецензию на роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» «Сверх-Мейстером». Критика сама тяготеет к тому, чтобы стать художественным произведением: «Поэзию может критиковать только поэзия» («Критические фрагменты», 117).

Новая «прогрессивная универсальная поэзия» называется Ф. Шлегелем также «романтической поэзией», то есть поэзией романа как ведущего литературного рода современности (аналогично трагедии у греков и сатире у римлян; см.: LN, 32). В словоупотреблении конца XVIII века слово «романтический» имело множество значений: 1) то же, что «романский», относящийся к романским языкам и литературам; 2) нечто вымышленное, фантастическое, невероятное, экзотическое, то, что изображается в романах, но чего нет в действительности; 3) имеющий отношение к «роману» как любовной истории; 4) относящийся к роману как литературному жанру (подобно взаимоотношению терминов «драма» — «драматический», «эпос» — «эпический»). Термин «романтическая

поэзия», обозначая первоначально старую литературу на народных, «вульгарных» наречиях в отличие от классической латыни, в дальнейшем приобрел хронологический смысл, стал относиться к поэзии средних веков вообще (включая Возрождение, которое еще не выделялось как особая эпоха); «романтическая эпоха», например, в лекциях Ф. Шлегеля по истории европейской литературы 1803—1804 годов — это эпоха средних веков вплоть до XVI века. Соответственно «роман» (*франц. roman, исп. romance, итал. romanzo*) означал произведения на народных языках (не на латинском), преимущественно романских, но также и на средненемецком («Песнь о Нибелунгах», «Парсифаль» Вольфрама, «Книга героев»), не только прозаические, но и стихотворные эпические произведения («Божественная комедия» Данте), поэмы (готтгард) Тассо и Ариосто. Далее, романами назывались драмы для чтения (Виланд называл «драматическим романом» «Дон Карлоса» Шиллера), драмы, отклоняющиеся от классицистических правил (Гердер, например, называл романами драмы Шекспира). Наконец, романы — это и современные прозаические романы, продолжающие «романтическую» традицию Данте — Сервантеса — Шекспира (ср. у Ф. Шлегеля: «Комедия Данте — это роман» — LN, 76; «стихотворения Петрарки — классические фрагменты романа» — LN, 353).

Роман мыслится Шлегелем как поэтический орган новой становящейся культуры: «Новая Библия явится как роман» \*; благодаря роману происходит «соединение красоты, истины, нравственности, общности» (LN, 188). Идеальный роман воплощает для Ф. Шлегеля «абсолютное художественное произведение»: это «универсальное смешанное поэтическое создание», объединяющее поэзию, критику и философию, все отдельные роды и виды поэзии, рефлексию о себе самом (подлинный роман — это также и роман романа). В «Разговоре о поэзии» («Письмо о романе») Шлегель отвергает роман как особый жанр и признает его только как всеобщий род поэзии. По универсальности охвата этот новый искомый роман неизменно сравнивается Шлегелем с эпосом: «...абсолютный роман, подобно Гомеру, должен быть совокупностью всей культуры эпохи» (LN, 363); «абсолютный роман должен быть изображением эпохи, подобно классическому эпосу» (LN, 491). Характеристика гомеровского эпоса в «Истории поэзии греков и римлян» как «поэтической энциклопедии», как незамкнутого целого (он не только начинается *in medias res*, «посреди событий», но и кончается так же, будучи всегда продолжением и началом чего-то другого), каждая часть которого живет своей жизнью и обладает относительной самостоятельностью

\* «Новая Библия», то есть образцовое произведение, к которому неизменно обращались бы последующие поколения, комментируя его. Ф. Шлегель и Новалис мечтают о грандиозной энциклопедической Книге, синтезирующей все ветви науки, искусства, жизни и религии.

и внутренним единством, явилась одним из источников концепции романа и романтической поэзии. Роман — это «энциклопедия»<sup>\*</sup>; это история духовного становления индивида; это «тотальность *всех* индивидов» (LN, 574); это «соединение двух абсолютов — абсолютной индивидуальности и абсолютной универсальности» (LN, 434). Прообразом этого идеального романа выступают для Ф. Шлегеля прежде всего повествовательные, лирические и драматические произведения «романтической эпохи» — средних веков и Возрождения, в особенности «Божественная комедия» Данте, драмы Шекспира и «Дон Кихот» Сервантеса — «все еще единственный вполне романтический роман» (LN, 1096).

Практической теорией романа (и романтической поэзии) является и рецензия Ф. Шлегеля на роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» — шедевр раннеромантической критики (по словам Ф. Гундольфа, «одна из лучших рецензий, когда-либо написанных по-немецки»). Роман Гете оказался в центре внимания йенских романтиков сразу же после его напечатания в 1795—1796 годы не только и не столько сам по себе, сколько как «тенденция», предвестие будущего идеального романа. По сравнению с рецензией, где выделено все то, в чем роман Гете соответствует идеалу поэзии, в записных тетрадах Ф. Шлегеля содержится более критическое отношение к «Годам учения Вильгельма Мейстера»: «Совершенный роман должен был бы быть гораздо более романтическим произведением, чем «Мейстер»; более современным и более античным, более философским и более этическим и более поэтическим, более политическим, более либеральным, более универсальным, более общественным» (LN, 289). Как и большинство критических статей Ф. Шлегеля 90-х годов, рецензия на «Мейстера» — образец «продуктивной угадывающей критики», то есть не просто объясняющей данное произведение, но одновременно являющейся «органомом» (орудием создания) литературы, которой еще предстоит возникнуть (принципы такой критики были сформулированы Ф. Шлегелем в 1804 году в предисловиях к изданным им сочинениям Лессинга). «Тот, кто надлежащим образом охарактеризовал бы «Мейстера» Гете, сказал бы тем самым, чего наше время требует от поэзии» («Критические фрагменты», 120). «Надлежащая характеристика» произведения должна раскрыть прежде всего его внутренний идеал, к которому оно тяготеет. В истолковании Ф. Шлегеля «Мейстер» Гете предстает как органически расту-

<sup>\*</sup> «Энциклопедией» Ф. Шлегель называет и всю новую искомую философско-поэтическую культуру, понятую как «организм всех искусств и наук» в их взаимодействии и единстве. В письме Шлейермахеру от 19 декабря 1802 года Ф. Шлегель говорит об издаваемом им журнале «Европа» как об энциклопедии в «прогрессивной текущей форме». В парижских лекциях по истории европейской литературы понятие энциклопедии сливается с понятием литературы, обнимающей у Ф. Шлегеля поэзию, философию, риторику и «дух» всех остальных искусств.

щее, развивающееся («прогрессивное») произведение, универсальное по своей цели и своему охвату, учащее практической мудрости, «искусству жить», проникнутое духом иронии и содержащее в себе «поэзию поэзии». Представления о произведении искусства как живом организме, идущие от неоплатонической эстетики и развивавшиеся в Германии второй половины XVIII века Морицем, Гердером, Гете, были усвоены и Ф. Шлегелем; роман Гете характеризуется им как «живая индивидуальность», всеохватывающее динамическое целое, каждая часть которого выражает это целое и сама в свою очередь образует самостоятельное целое. Единство произведения — это единство духа, его пронизывающего, неповторимой авторской индивидуальности, сказывающейся в мельчайшей детали, а не единство каких-либо правил, норм традиционной поэтики родов, видов, жанров и т. п.

В соответствии с выдвинутыми Ф. Шлегелем принципами критики «характеристика» произведения должна не описывать его, но изображать «необходимое впечатление», производимое им на всякого образованного читателя всегда и везде. Только это может дать эстетическую оценку произведения. Образы произведения и их воздействие на читателя сливаются в этом объективном изображении впечатления воедино. Само построение статьи о «Мейстере» должно воспроизводить последовательные этапы отношения читателя к роману: от живого эмоционального участия в начале (первая и вторая книги романа) через критический анализ (третья, четвертая и пятая книги) к более интеллектуальному интересу и размышлению в конце.

Язык и структура романа как универсального произведения искусства описываются Ф. Шлегелем в терминах не только поэзии и прозы, но также музыки, живописи, архитектуры. Взаимосвязь и единство искусств — характерная черта эстетики романтизма: понятия поэтического, пластического, живописного, музыкального, архитектурного и т. п. не ограничиваются каким-либо отдельным искусством, но представляют собой универсальные принципы художественного воплощения, проявляющиеся в каждом из искусств, причем поэзия неизменно рассматривается Ф. Шлегелем как всеобщее искусство, «дух» искусства вообще. Каждое отдельное искусство — это только специфическое проявление единого универсального искусства. В послесловии к «Лаокоону» Лессинга Ф. Шлегель отвергает ограничения, налагаемые на отдельные искусства их материалом. Каждое искусство должно стремиться преодолеть эти ограничения и победить свою материю: именно потому, что скульптура употребляет столь тяжелый и мертвый материал, как камень, она должна попытаться сделать его живым, именно потому, что музыка столь неуловимо текуча, она должна стремиться выразить вечный устойчивый строй гармонии. Хотя поэт развертывает свои создания во времени, в конце произведения целое должно стоять перед мысленным

взором слушателя или читателя как бы собранным в одну точку (описательная поэзия XVIII века отвергается Ф. Шлегелем, в отличие от Лессинга, не из-за нарушения ею границ своего вида искусства, но вследствие отсутствия в ней целого и ее сосредоточенности на деталях).

В «Письме о романе» Ф. Шлегель определяет романтическое как «сентиментальный материал в форме фантазии». «Сентиментальный» в понимании Ф. Шлегеля — это «духовное чувство», «дух любви», который «должен незримо, но явно присутствовать во всякой романтической поэзии»; понятие «любви» станет затем центральным в характеристике «романтического» (в «Истории древней и новой литературы» и др.). «Форма фантазии» — это свободная игра воображения (Ф. Шлегель связывает ее с особой поэтической техникой — «арабеской»). Противопоставляя античную и романтическую поэзию (в первой нет различия между явлениями и сущностью, игрой и серьезностью, она покоится на мифологии, вторая же основывается на действительной истории), Ф. Шлегель в то же время разделяет «романтическое» и «современное» в узком смысле слова, получающее, скорее, негативно-хронологическое значение (например, «Эмилия Галотти» Лессинга — современное, но отнюдь не романтическое произведение), тогда как «романтическое» — это «все наиболее прекрасное в современной поэзии», сохраняющее дух творчества Данте, Шекспира, Сервантеса, и в этом смысле «необходимый элемент всякой поэзии». Понятие романтического в эстетической концепции Ф. Шлегеля приобретает, таким образом, двойной смысл: с одной стороны, это исторический термин, означающий новую европейскую поэзию в отличие от античной; с другой стороны, это вечный элемент всякой подлинной поэзии, всего лучшего в прошлой культуре, в том числе античной (в записных тетрадах Ф. Шлегеля 1798 года в числе романтических авторов фигурируют Гомер, Вергилий, Гораций, Овидий, Геродот, Плутарх, Тацит, Апулей, Петроний), — всего, что может служить предварительным опытом и своеобразным образцом грядущей новой поэзии и культуры. Теория романтического как вечной сущности всякого подлинного искусства формулируется в венских лекциях по истории древней и новой литературы 1812 года, где Ф. Шлегель окончательно отказывается от антитезы «классического» и «романтического» \*.

\* \* \*

Увлечение Ф. Шлегеля философией Фихте в середине 90-х годов сменяется затем осознанием ее недостаточности. Ф. Шлегеля не удовлетворяет присущее Фихте разделение умозрения и жизни, отсутствие

\* «Как раз в то время, когда теория абсолютной антитезы классической и романтической поэзии начала в результате усилий его брата завоевывать критическую мысль Европы, оригинальный создатель этой теории оставил ее» (Eichner H. Friedrich Schlegels Theory of Romantic Poetry. — In: Publications of the Modern Language Association of America, LXXI, 1956, p. 1037).



у него чувства исторического. Уже зимой 1796/97 года в записных тетрадах Ф. Шлегеля и Новалиса появляются критические заметки о философии Фихте: в «Наукоучении» он дедуцировал только логические принципы, но не «практические, моральные, этические. Общество, культура, остроумие, искусство и т. д. также имели бы право быть здесь дедуцированы» (цит. по: КА, 8, S. LVIII). Переработка «Наукоучения» Фихте шла у Ф. Шлегеля в направлении исторически ориентированной философии культуры. Принципы историзма многократно формулировались им на протяжении всей его жизни: «...я испытываю отвращение ко всякой теории, которая не исторична» (письмо А.-В. Шлегелю, март 1798 года), «история — это становящаяся философия, а философия — законченная история» («Фрагменты», 325), «всякая законченная наука есть история» (кёльнские лекции по философии 1804—1805 годов), «лучшая теория искусства — это его история» \* и т. д. Подобно Новалису и Шеллингу, Ф. Шлегель развивался в направлении объективного идеализма: соединение Фихте и Спинозы становится для него программным. Я и мир, индивидуальность и универсум (понятие, отражающее влияние Я. Бёме) — два полюса в пантеистической метафизике Ф. Шлегеля и Шлейермахера конца 90-х годов. Философия — это «эллипс с двумя центрами, один — идеальное разума, другой — реальное универсума» (КА, 18, S. 304); отношения между ними мыслятся динамически, как реализация идеального и идеализация реального. Универсум — это непрерывно становящийся бесконечный организм, его неисчерпаемая динамика проявляется во множестве индивидуальных форм — символов универсума. Ведущую роль в постижении мира играет продуктивное воображение: живую динамику «бесконечного» нельзя фиксировать в мертвых понятиях, ее можно только «открывать и созерцать» в намеках и предчувствиях — в художественных образах-символах и в «высших первопонятиях» — идеях-символах. История сознания — это история воображения, «поэтического разума», создающего символы («символизирующего разума», в терминологии Шлейермахера).

В отличие от Фихте и подобно Шеллингу Ф. Шлегель видел в поэзии «иное выражение того же трансцендентального взгляда на вещи», который характеризует и философию. Однако взаимоотношение искусства и философии мыслятся у Шлегеля иначе, чем у Шеллинга: если у Шеллинга искусство выступает как «документ» и «органон» философии («Система трансцендентального идеализма», 1800), то у Ф. Шлегеля, наоборот, философия является орудием и средством «универсальной прогрессивной поэзии», которая завершает и даже замещает собой философию («законченный идеализм есть поэзия»). Только поэт воплощает у

\* «Deutsches Museum», Jg. 1, 1812, S. 283.

Ф. Шлегеля законченное, целостное видение мира. Философия — это «только средство, метод, установление верного, то есть божественного, образа мыслей», который «составляет сущность именно истинной поэзии» («Литература», 1803); поэзия — это то же, что Платон называл диалектикой, «всякое позитивное изображение целого неизбежно является поэзией», философия «отрицательным путем» и «косвенным изображением» приближается к этой цели.

Третий том «Атенея» ознаменовал собой новую ступень романтического мирозерцания — мистико-символический пантеизм, истолкование раннеромантического идеала культуры в духе некой новой пантеистической религии «бесконечного» («Письмо о философии» и «Идеи», 1799; «Разговор о поэзии», 1800; программным выражением этой ступени явились «Речи о религии» Шлейермахера 1799 года). Тремя годами позднее в журнале «Европа» Ф. Шлегель так определил эти два центра философско-эстетической доктрины «Атенея»: «Вначале преобладающей целью была критика и универсальность, в позднейших частях существенным был дух мистицизма». Причем «мистицизм» он понимал как «возвещение таинств искусства и науки... прежде же всего защита символических форм».

Идеи универсальной символики у Ф. Шлегеля тесно связаны с развивавшимся в романтической натурфилософии взглядом на природу как бессознательный творческий процесс (Шеллинг, Новалис), которому подражает сознательное творчество художника. «Разговор о поэзии» Ф. Шлегеля начинается гимном поэзии, царящей в универсуме: все есть поэзия; весь мир, вся природа — это бессознательное поэтическое создание, поэма. Поэзия в узком смысле слова, как словесное художественное творчество, вторична по сравнению с этой первичной поэзией (ср.: «для высшей красоты само искусство было бы лишь ограничением» — LN, 33) и в своих формах воспроизводит (символизирует) ее сокровенную сущность. В каждом человеке заключена искра поэзии, и через взаимное общение людей, восприимчивых к поэзии, они приближаются к сущности поэтического \*. «Общение» — одна из центральных тем философии Шлейермахера этого периода; равным образом я у Ф. Шлегеля — это прежде всего я высказывающееся, находящееся в ситуации «общения». «Общительный» характер творчества и познания у Ф. Шлегеля находит выражение в его идеале «сотворчества» — «совместного философствования», «совместной поэтической деятельности» и т. д.

\* Этот дух поэзии как высшая гармония и абсолютный творческий принцип бытия, действующий, в частности, и во всех искусствах, нередко обозначается Шлегелем также как «музыка», «музыкальность». В этом смысле следует понимать высказывание Шлегеля о том, что «не искусство, но музыкальный энтузиазм создает художника» (LN, 36); Шлегель неоднократно говорит о «музыке» у Софокла, Сервантеса, Гете.

В заключении статьи «О Лессинге», написанном в 1801 году, Ф. Шлегель определяет «символическую форму» как то, что выражает собой целое, бесконечное, постижимое только символически, или аллегорически. Такими символами бесконечного являются минералы, растения, животные, математические фигуры \* и т. п.: все чувственные явления — это только «буквы», которыми пишет «дух». Термины «аллегория» и «символ», а также «миф» синонимичны у Ф. Шлегеля 1800-х годов (он говорит об «аллегоричности» персонажей «Мейстера» Гете, картин Корреджо и т. п.), тогда как позднее он предпочитает употреблять слово «символ» — не без влияния Крейцера и его «Символики». В издании «Разговора о поэзии» 1823 года Ф. Шлегель везде заменяет слова «миф» и «мифология» на «символику», «символическое воззрение» и т. п.

В «Разговоре о поэзии» 1800 года понятие мифологии как необходимой предпосылки художественного творчества фиксирует требование устойчивого общезначимого круга символических образов, подобного тому, каким была греческая мифология для античного искусства. Возможным источником такой новой мифологии Ф. Шлегель считает естествознание нового времени и «трансцендентальную философию».

Ирония получает теперь символическое истолкование как «предчувствие целого», выражение «бесконечной полноты» универсума: «Ирония — это ясное сознание вечной подвижности, бесконечного полного хаоса». «Хаос» — одно из центральных понятий-символов молодого Ф. Шлегеля — характеризует изначальную продуктивную динамику мира, равно как поэзия и искусства; «хаос» ожидает лишь «прикосновения любви», чтобы превратиться в прекрасный организованный «космос», и в этом смысле «хаос и эрос — лучшее объяснение романтического» (LN, 1760). Романтическая поэзия представляет собой «нероглифическое выражение окружающей природы в этом преображении фантазией и любовью».

Символическое понимание искусства развивалось Ф. Шлегелем и на страницах журнала «Европа», издававшегося им после переезда в Париж в 1802 году. В «Описаниях картин...» в центре внимания Ф. Шлегеля «поэтический», концептуальный элемент живописи; цель живописи — не привлекательность и красота, но смысл, символическое раскрытие бесконечного. Истинный символ — это слияние идеи и жизни в произ-

\* Для характеристики различных форм философии Ф. Шлегель охотно пользовался математическими образами: «круг» как символ истинной философии (путь познания целого, где совпадают начало и конец; в этом смысле всякая подлинная философия «циклична» (недостаток Фихте — он «чересчур прямолинеен, недостаточно цикличен»; прямая — это образ непрерывного становления, «прогрессирования», характерного для современной культуры); философия как «эллипс с двумя центрами» (я и универсум), жизнь как «эллиптический процесс, начало и конец которого, вероятно, параболичны и гиперболичны» (КА, 18, S. 491) и т. д.

ведении; будучи «изображением неизобразимого», символ нередко возникает благодаря «намеренному отклонению от вполне правильного природного соотношения ради высшего смысла» (КА, 4, S. 134). В полемике с классицистической ориентацией живописи на скульптуру — в Германии эти идеи проводились Г. Майером на страницах издававшегося Гете журнала «Прописи» — Ф. Шлегель отстаивает специфический характер живописи как выражения символики духа, тогда как пластика может выразить лишь «бесконечную силу» природы (в послесловии к «Лаокоону» он критикует Лессинга за игнорирование различий между живописью и скульптурой). Отвергая деление живописи на жанры, Ф. Шлегель выдвигает идеал целостной «символической», или «исторической», картины, в рамках которой, по его мнению, только и могут найти свое место ландшафт, натюрморт и т. д.

Вслед за Вакенродером, идеи которого Ф. Шлегель продолжал и углублял, он высказывается за живопись значительную по своему содержанию: живопись должна обращаться к «возвышенным», религиозным сюжетам, темам, полным «символического» значения. При этом в отличие от Вакенродера он видит воплощение этого идеала не столько в произведениях Высокого Возрождения — необычайно артистичных, но менее глубоких и знаменующих для Ф. Шлегеля уже начало упадка, сколько в полных «задушевности и любви» картинах молодого Рафаэля и предшествующих ему художников, в произведениях старонемецкой и старонидерландской школы со свойственными им «простотой», «неподдельной искренностью», «наивностью», «трогательностью» и т. п. Уже в парижских статьях о живописи намечается тот поворот к национальным истокам культуры, который во многом будет определять воззрения Ф. Шлегеля 1810-х годов: духовное единство европейской культуры (программная идея «Европы») раскрывается во множестве индивидуальных ее проявлений — самобытных национальных культур. Гердеровский принцип «национального» и «местного» в искусстве вновь получает развитие у Ф. Шлегеля: живопись должна проникать собою «ближайшее окружение», она должна быть «местной» и «национальной»; отсюда — высокая оценка испанской школы и признание исключительной ценности для немецкой живописи старонемецкой школы. Высказанная на страницах «Европы» программа живописи оказалась созвучной исканиям немецких художников последующих трех десятилетий — прежде всего назарейцев (с публичной защитой их Ф. Шлегель выступил пятнадцать лет спустя в статье «О немецкой художественной выставке в Риме весной 1819 года и о современном состоянии немецкого искусства»).

\* \* \*

Годы пребывания в Париже (1802—1804) и Кёльне (1804—1808) представляют собой переходный период в развитии Ф. Шлегеля. Они

характеризуются постепенным отходом от раннеромантической утопии (духом ее еще проникнута, например, программная статья «Литература» в первом номере «Европы») и большим вниманием к традиции, историческим истокам бытия (в частности, религиозным и национальным), противоречивым переплетением пантеистических и теистических тенденций. На исходе 1800-х годов А.-В. Шлегель писал Шеллингу о «реакции против всей нашей прежней культуры, ничтожность которой нам ужасающим образом показали мировые события» \*. Стеффенс, вспоминая в 1814 году в письме Л. Тику о том времени, когда «Гете, и Фихте, и Шеллинг, и Шлегели, ты, Новалис, Риттер и я — все мы вместе мечтали», выразительно описывал духовную атмосферу раннеромантического движения и его распада: «Строилась духовная Вавилонская башня, которую издаലെка должны были видеть все умы. Но смешение языков погребло этот горделивый плод под его собственными развалинами. «Ты ли это, с кем я грезил себя в союзе? — спрашивал один у другого. — Я не узнаю больше твоего лица, твои слова мне непонятны». И все отправлялись в противоположные концы света — большая часть с безумным намерением построить все же Вавилонскую башню на собственный лад» \*\*.

В то же время многие идеи берлинско-йенского периода продолжают развиваться Ф. Шлегелем и получают чуть ли не впервые развернутое изложение — особенно в неопубликованных при жизни парижских лекциях по истории европейской литературы и кельнских лекциях по философии («Развитие философии в двенадцати книгах»). Последние содержат, по существу, первое систематическое изложение философских воззрений Ф. Шлегеля: понимание мира как живого становления, противопоставляемого неподвижному бытию мертвых вещей, как бесконечно становящегося мирового *я*. Мы — это лишь «часть самих себя» («трансцендентальное *я* не отличается от трансцендентального *мы*»), всякое конечное *я* — это только фрагмент изначального *пра-я*, так что мир предстает как множество конечных производных *я*, соотносящихся, общающихся между собой (диалектика *я* и *ты*, ибо всякое *не-я* оказывается лишь неким *противо-я*, или *ты*) и с *пра-я* \*\*\*. В *пра-я* «сходятся все лучи философии. Наше *я*, рассматриваемое философски, соотносится с *пра-я* и с *противо-я*; оно одновременно есть некое *ты*, *он*, *мы*». В актах

\* Письмо от 19 августа 1809 года (Krisenjahre, 2, S. 67).

\*\* Цит. по кн.: *Dilthey W. Gesammelte Schriften*, Bd 13, Hibbd 1. Göttingen, 1970, S. 517.

\*\*\* Диалогический характер творчества и познания утверждался Ф. Шлегелем на протяжении всей его жизни — ср. идею «разговора», «сотворчества», совместного философствования и поэтического творчества в йенско-берлинский период или размышление о «драматической» природе человеческого бытия в дрезденских лекциях 1828—1829 годов по «философии языка»: даже в одиночестве мы размышляем как бы вдвоем, и молитва отшельника — это «разговор души с Богом».

воспоминания конечное *я* осознает свою фрагментарность и оторванность от *пра-я*; выражением этой фрагментарности является остроумие — «молния из бессознательного мира». Воспоминание (анамнесис Платона) становится наряду со стремлением («томлением») одним из центральных понятий шлегелевской теории сознания; *я* у Шлегеля не полагает себя, как у Фихте, но обретает себя; пробуждение целостного и полного *я* возможно только через самооткровение *я*. Не самосозерцание, как у Фихте, а самоощущение, в котором *я* ощущает себя одновременно конечным и бесконечным, — исходный пункт диалектики *я* у Ф. Шлегеля. Чувство (Gefühl) непосредственно схватывает духовный внутренний смысл вещей и, чтобы выразить его, нуждается в воображении. Бесконечная полнота (многообразие) мира схватывается в предчувствии, бесконечное единство мира — в воспоминании. Любовь — основа духовного существования, всякое понимание, взаимообщение *я* и *ты*, *я* и *пра-я* основывается на любви («рассудок сам по себе не ведет нас дальше безжизненного *оно*»); способность творческого вымысла (Dichten) — это «способ мышления, присущий любви». В чувстве прекрасного и любви изначально совпадают предчувствие бесконечной полноты и воспоминание о бесконечном единстве. Возникновение мира описывается Ф. Шлегелем в духе космогонического мифа Я. Бёме — из изначального томления мирового *я*, его устремления к бесконечной полноте.

Пантеистическая концепция мира как «становящегося божества» переплетается в кёльнских лекциях с критикой пантеизма как философского мирозерцания (аффектированная резкость этой критики выдает непреодоленную приверженность самого Ф. Шлегеля к построениям в стиле пантеизма). Полемика с пантеизмом выступает у Ф. Шлегеля как элемент всеохватывающей критики философских систем, в которой он стремился фиксировать устойчивые типы мировоззрений, проходящих через всю историю философии (эмпиризм, материализм, скептицизм, пантеизм, дуализм и идеализм). Каждое из этих мировоззрений, будучи определенной ступенью в восходящем духовном постижении мира, составляет звено в «последовательном развитии» философии и — в своей абсолютизации — одно из типических ее заблуждений, проистекающих из односторонней установки сознания, преобладания той или иной его способности. Критический анализ этих различных мировоззрений оканчивается единственно возможным введением в философию для Ф. Шлегеля. Вместе с тем это первый опыт систематической типологии истории философии вообще.

\* \* \*

Не создание новой культуры и мифологии, но раскрытие уже существующих все более определяет искания Ф. Шлегеля в этот период: «Нам не нужно создавать новой поэзии, она уже давно существует»



(Krisenjahre, 1, S. 214). Сравнительное изучение мифологий (индийской, персидской и др. в сопоставлении с греческой) ведется Ф. Шлегелем под знаком «праоткровения», лежащего в основе их всех. Восток все более начинает занимать то место, которое прежде занимала Греция.

Идеальный образ Востока, и прежде всего Индии, как «колыбели» человеческого языка и поэзии, мифологии, религии, философии складывался в Германии на рубеже XVIII—XIX веков, в частности под воздействием Гердера, неоднократно обращавшегося к Индии в своих сочинениях начиная с 1770-х годов \*. Упоминания об Индии в духе гердеровских идей содержатся во фрагментах Ф. Шлегеля конца 1790-х годов и в «Разговоре о поэзии» («Речь о мифологии»). Наметившееся уже в йенский период представление о Востоке как об одном из важнейших источников обновления европейской поэзии и культуры, преодоления свойственных ей рассудочности и утилитаризма, как прообразе исконного единства поэзии, философии и религии получило у Ф. Шлегеля развитие особенно в парижский и кёльнский периоды. Во фрагментах начала 1800-х годов Ф. Шлегель писал о необходимости синтеза Греции и Индии. «Подобно тому, как отправляются в Италию, чтобы научиться искусству, так желающему увидеть религию нужно было бы посоветовать отправиться ради этого в Индию...» («Путешествие во Францию»). «Здесь, собственно, источник всех языков, всех мыслей и поэтических созданий человеческого духа; все, все без исключения происходит из Индии» (письмо Ф. Шлегеля Л. Тиху от 15 сентября 1803 года — Lüdeke, S. 140). В Париже Ф. Шлегель изучал восточные языки — санскрит и персидский, а также индийские рукописи, намереваясь издать индийскую хрестоматию. Итогом этих занятий явилась вышедшая в 1808 году книга Ф. Шлегеля «О языке и мудрости индийцев», в которой он выражал надежду на то, что изучение индийской литературы и философии сыграет в истории европейской культуры роль, аналогичную изучению античной культуры в эпоху Возрождения. Книга Ф. Шлегеля дала сильный импульс развитию индологии в Германии и способствовала становлению сравнительно-исторического языкознания \*\*. Вместе с тем она знаменовала собой переход от поэтически-романтизированного представления об Индии и ее культуре к критически-научному изучению ее. Отношение к индийскому умозрению постепенно менялось у Ф. Шлегеля на протяжении 1800-х годов: надежды найти в Индии следы первоначаль-

\* См.: Wilson L. A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism. Durham N. C., 1964.

\*\* Под влиянием Ф. Шлегеля А.-В. Шлегель обратился с 1814 года к интенсивному изучению санскрита и древнеиндийской литературы, став первым немецким профессором санскритологии в Боннском университете, издателем многих индийских текстов. Под воздействием идей Ф. Шлегеля обратился к изучению санскрита и основоположник сравнительного языкознания Ф. Бопп.

ной религии сменились критикой пантеизма и дуализма индийской мысли, присущего ей «астрологического суеверия», учения об эманации и переселении душ.

Критика пантеизма в книге «О языке и мудрости индийцев» явилась вместе с тем критикой философии Шеллинга, в которой Ф. Шлегель видел воплощение новейшего пантеизма. В своих суждениях о Шеллинге Ф. Шлегель продолжал исходить из его работ начала 1800-х годов, не зная еще об его отходе от идей философии тождества и о развитии, во многом аналогичном развитию Ф. Шлегеля (ответом на эту неявную критику шеллинговского пантеизма явились «Философские исследования о сущности человеческой свободы» Шеллинга, где он называл свою философскую позицию этого периода «своеобразным теизмом»). Сближая пантеизм с нигилизмом, главными пороками этой системы Ф. Шлегель считал то, что она не оставляет места для индивидуальности и не объясняет происхождения зла в мире, ограничиваясь «чисто негативным и абстрактным понятием бесконечного». Ср. в заметках по философии 1810—1812 годов: «Результат новой немецкой философии — это, собственно, бессознательное открытие злого начала (чистого разума, абсолютного. «Подлинной бездны»)» (КА, 19, S. 296). Критика пантеизма содержалась и в рецензии Ф. Шлегеля 1810 года на «Лекции по немецкой науке и литературе» (1806) Адама Мюллера. В этих лекциях А. Мюллер, высоко оценивая деятельность йенского романтического кружка (основанной Ф. Шлегелем «новой школы»), назвал ее по аналогии с французской революцией «критической революцией», или «революцией, осуществленной Шлегелем». Однако сам Ф. Шлегель, подводя итог литературно-философского движения в Германии начиная с 1796 года, отзывался о нем с гораздо большей сдержанностью и выступил с резкой критикой пантеистического эстетизма йенской романтической школы. В своей рецензии он писал: «Эстетическое воззрение существенно коренится в духе человека, но в своем исключительном господстве оно становится играющей мечтательностью и, как бы оно ни было сублимировано, ведет все же к упомянутому пантеистическому головокружению, которое, как мы видим теперь, господствует почти повсюду не просто в призраках школы, но в тысяче различных и зыбких фигур. Это зло поглощает лучшие силы немецкого сердца и опустошает людей до самого бесчувственного равнодушия. Эта мечтательность, это немужественное пантеистическое головокружение, эта игра форм должны прекратиться; они недостойны великой эпохи и уже неуместны. Познание искусства и чувство природы останутся, пока мы остаемся немцами; но сила и серьезность истины, твердая вера в Бога и в наше призвание должны встать на первое место и вновь вступить в свои старые права...» (КА, 3, S. 155—156).

В лекциях по истории литературы, прочитанных в Вене весной 1812 года, историко-художественный процесс оценивается не только с эстетической, но также с этической и религиозной точек зрения. Венская «История древней и новой литературы» — наиболее значительный и универсальный по охвату историко-литературный труд Ф. Шлегеля\*; литература, понятая как «совокупность всех интеллектуальных способностей и созданий нации», предстает здесь как составной элемент истории духовной культуры, религиозной и философской прежде всего. Дух наций, равно как важнейших культурно-исторических эпох — античности, средних веков, нового времени, — раскрывается в блестящих характеристиках ведущих поэтов и мыслителей. Поэзия рассматривается как выражение самобытного духа нации, ее истории, легенд, мифологии; однако всемирно-историческая ценность литературы не может быть постигнута только с национальной точки зрения, а принцип «замкнутой и изолированной национальной культуры» отвергается как бессмысленный.

Ф. Шлегель дает подчеркнуто позитивную оценку культуры средних веков, возрастающий интерес к которой характерен уже для парижского и кёльнского периодов (изучение средневековой поэзии, патристической и схоластической философии); в кёльнских лекциях по «универсальной истории», прочитанных зимой 1805/06 года, Шлегель утверждал, что «средние века в моральном и политическом отношении стоят выше любого другого периода истории» (КА, 14, S. 166). Обсуждая отношение христианства к европейской поэзии средневековья и нового времени, Ф. Шлегель считает наиболее удавшимся «косвенное влияние», «косвенное изображение» христианства в поэзии, ибо сверхчувственный мир в целом не может быть изображен прямо, хотя и может «просвечивать» сквозь земную материю, сквозь природу и человечество — «ближайшие предметы искусства»; даже у Данте «поэзия и христианство не находятся в полной гармонии», и его произведение местами является лишь «теологической дидактической поэмой».

Равным образом Ф. Шлегель считает наиболее подходящим для поэзии косвенное, «непрямое изображение действительности и окружающей современности»: «...отчетливость настоящего всегда стесняет, связывает и ограничивает фантазию», тогда как прошлое предоставляет ей гораздо больший простор. Поэзия вообще должна изображать вечное и прекрасное, но она нуждается для этого в определенном внешнем облачении; такой осязаемой почвой оказывается прежде всего прошлое — область

\* Двухтомный русский перевод его, выполненный В. Д. Комовским, вышел в Петербурге в 1829—1830 годах (2-е изд. — в 1834 году). Об оценке его в русской критике см.: *Шевырев С. П.* История поэзии. М., 1835, с. 81—86.

национальных легенд и воспоминаний. Однако, будучи чувственным изображением вечного, совершенного времени в нераздельной полноте его измерений, поэзия переносит в «картину прошлого» и «все богатство настоящего, все, что только есть в нем поэтического» (как это делает, например, Гомер), и одновременно вторгается в будущее, «позволяя прозревать в своем волшебном зеркале высшее преобразование всех вещей». В поэтическом претворении прозаической действительности Ф. Шлегель видит и сущность романа нового времени: изображение неизменно стремится каким-либо образом «выбиться из теснящей его действительности» и обрести сферу, где «фантазия двигалась бы более свободно» \*. В этом смысле Ф. Шлегель иронически характеризует содержание романа как «антиполицейское»: роман оказался бы невозможен в тотально организованном обществе на манер фихтевского «замкнутого торгового государства».

Однако ведущим родом поэзии становится у позднего Ф. Шлегеля не роман, а лирика как наиболее адекватная форма для выражения внутренней духовной жизни. Тенденция к этому намечается уже в рецензии Ф. Шлегеля 1810 года на сочинения Гете, где высшей похвалы удостоивается лирика Гете, и притом лирика народной песни, а не субъективная лирика переживания: в песнях Ф. Шлегель видит «объективные голоса внутренней поэзии», национальные по своему характеру. Лирика становится теперь наиболее интимным выражением романтического начала, она предстает как единственный род поэзии, способный прямо передать религиозное содержание («История древней и новой литературы»), как «вечный язык», раскрывающий «тайны незримого мира» (рецензия 1820 года на сборник стихов Ламартина; «чувство томления, истинной любви и преображенной природы», господствующее в поэзии Ламартина, делает ее в глазах Шлегеля антиподом демонической романтики Байрона).

\* \* \*

Философско-эстетические воззрения позднего Ф. Шлегеля получили развернутое выражение в статьях и рецензиях, опубликованных в издававшемся им в 1820—1823 годы журнале «Concordia» — центральном органе венского романтизма (в журнале сотрудничали А. Мюллер, Ф. Баадер, З. Вернер и другие) — и особенно в циклах лекций конца 1820-х годов. В беседе с В. Кузенком во Франкфурте-на-Майне в июле 1817 года Ф. Шлегель охарактеризовал развитие новейшей немец-

\* Ср. кёльнские лекции 1807 года о литературе: «Роман вообще можно рассматривать как поэзию прозы, как борьбу с противостоящей ему прозаической стихией, как стремление преодолеть, победить и поэтически оформить все прозаическое» (цит. по: *Polheim K. K. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Fr. Schlegels Poetik. Paderborn, 1966, S. 202*).

кой философии как циклическое движение от критической философии Канта к теории сознания Фихте и затем к натурфилософии Шеллинга. Этот круг, не выходящий за пределы пантеизма, закончен; зачатки нового «спиритуализма», вырастающего на основе христианского религиозного опыта, усматриваются Ф. Шлегелем в философии позднего Шеллинга, Якоби, Баадера. В статье о Якоби (1822) четыре предшествующие системы немецкого идеализма — Канта, Якоби, Фихте и Шеллинга (в Гегеле Шлегель видел «потенцированного Фихте», модификацию фихтевского учения) — рассматриваются как классическое выражение «расколотого сознания», одностороннего преобладания какой-либо одной способности человеческого сознания. Философия должна выйти из этого замкнутого цикла идеалистических систем, «абстрактному умозрению» которых Ф. Шлегель стремится противопоставить философию целостного сознания в единстве всех его сторон (воли, ума, фантазии). Уже в кёльнских лекциях по философии говорилось о том, что философия должна «исходить не из какой-либо одной, хотя бы и высшей ступени сознания, но из всей полноты я, она должна охватывать все способности человека». Этой идеей проникнуты лекции Ф. Шлегеля конца 1820-х годов по «философии жизни» и «философии истории», задуманные как начало универсальной «христианской философии» (после лекций в Вене и Дрездене Ф. Шлегель предполагал дальнейшие чтения в Мюнхене, Бонне и Берлине).

«Философия жизни» позднего Ф. Шлегеля носит персоналистический характер: понятие жизни не следует понимать в биологически-виталистическом смысле, оно сохраняет тесную связь с понятием духа и означает «внутреннюю духовную жизнь» (ср. «личность — это средоточие жизни» в заметках по философии 1810—1812 годов), не замкнутую в себе в качестве имманентной данности (как в пантеизме), но непрерывно выходящую из себя и трансцендирующую себя, указывающую на «высшую жизнь». В самом названии «философия жизни» содержится полемика с идеалистической «философией рефлексии»: метафизика предстает теперь для Ф. Шлегеля как «эмпирическая наука» о внутренней духовной жизни, описывающая процесс усвоения индивидуальным духом объективной «божественной жизни». Платон (прежде всего в его августиновской интерпретации) продолжает оставаться образцом открытого живого философствования. Критические выпады против Аристотеля связаны с шлегелевской критикой рационализма и натурализма вообще, а также средневековой схоластики. Характерны углубленный интерес Ф. Шлегеля к мистике созерцательного типа (Бернар Клервосский) и настороженное отношение к умозрительному мистицизму как тяготеющему к пантеизму.

По своей внешней форме лекции Ф. Шлегеля 1820-х годов представляют собой поток свободных размышлений на затронутые темы, вклю-

чающих отступления, прямые обращения к публике, частые упоминания о собственном духовном пути (критика пантеизма йенских лет и демонических черт юношеской «гениальности»). В противовес систематическому и математическому изложению *more geometrico* Ф. Шлегель стремится включить в стиль философского изложения все богатство языка, взятого из самых разных сфер жизни, в том числе образно-поэтического и коммуникативного.

Само философствование мыслится как восстановление целостного сознания, являющегося условием истинной философии и ею самой (в «Философии истории» восстановление божественного подобия предстает как цель всемирной истории). В «Сигнатуре века» (1822) выразительно описывается глубокий внутренний раскол в душе человека, противоборство между умом и волей, между логической деятельностью абстрактного рассудка и беспорядочной игрой фантазии, бессознательных чувств и смутных мечтаний. От этой периферии грез и я как ложного центра субъективного рационализования нужно пробиться к живому центру души; я должно отказаться от своего эгоистического самоутверждения и пройти очистительный аскетический путь. «Сердце» как центр внутренней жизни, средоточие всех влечений и устремлений возникает из соединения духа и души, точнее, воли и воображения («воля» в антропологии позднего Ф. Шлегеля относится к духовным способностям, «воображение» — к душевным). Выражением обретенного единства сознания является «чувство» (*Gefühl*). Существуют три формы «высшего чувства» в человека, через которые он может возвыситься до сознания божества: обращенное в прошлое «воспоминание вечной любви» об утраченном рае (в дрезденских лекциях поэзия определяется как «трансцендентальное воспоминание вечности в человеческом духе»), обращенное в будущее «томление по бесконечному» и обращенное к настоящему «вдохновение», или «воодушевление» (*Begeisterung, Beseelung*). Время и вечность не разделены между собой, вечность — это полнота времен, в преображении времени, испорченного грехом, предвосхищается вечность: настоящее ритмизируется божественной силой, в его свете понимается прошлое и прозревается будущее. История — это также и хронодицея, «оправдание времени». В созданиях истинного искусства и высшей поэзии вечное «просвечивает» сквозь «земной покров чувственного явления».

В соответствии с антропологическим делением на «тело», «душу» и «дух» скульптура (как и архитектура) характеризуется как искусство телесного образа, музыка — как искусство души, живопись — как искусство духа, поэзия же — как «всеобщее символическое искусство», охватывающее в себе все остальные. Эстетика называется Ф. Шлегелем «символикой», однако понимание символизма существенно изменяется по сравнению с йенско-берлинским периодом: человек выступает уже

не как символ «природы», «универсума», «бесконечного», но как «образ божества». Отвергая символы как произвольно-условные знаки (аллегорические «намекы» на бесконечное), Ф. Шлегель видит в символе одновременно «знак и нечто подлинно действительное», требует, чтобы символы были понятны сами собой, в противовес символике, идущей сверху вниз, отстаивает символику, восходящую от единичного, конкретного проявления к «символической красоте»\*.

В дрезденских лекциях, прерванных смертью Ф. Шлегеля, он в последний раз обратился к истолкованию понятия иронии. Дискуссия вокруг этого понятия возникла после посмертного издания Р. Раумером и Л. Тиком\*\* в 1826 году сочинений и переписки Зольгера. В рецензии 1828 года на это издание Гегель выступил с критикой понятия иронии\*\*\*. В литературе многократно отмечался неадекватный характер этой критики, несоответствие ее действительной сущности иронии у Ф. Шлегеля\*\*\*\*. Отправляясь от критики Зольгером понятия иронии у А.-В. Шлегеля, Гегель обратил эту критику против Ф. Шлегеля, хотя Зольгер, скорее, защищал Ф. Шлегеля от неудачной попытки популяризации его идей у А.-В. Шлегеля. Как бы отвечая на эту дискуссию, Ф. Шлегель отделяет «ложную» иронию («терпкую и горькую иронию») — безответственную «обычную насмешку», коренящуюся во «всеобщем отрицании», — от «полной любви» истинной иронии («сократовской иронии», как она представлена в диалогах Платона), рождающейся из вдохновения высшей истиной, из чувства невыразимости и непостижимости всей «полноты божественного» и таящей возвышенную серьезность за веселой видимостью.

В лекциях позднего Ф. Шлегеля возвращаются в новой редакции многие темы эстетики его раннего периода. В «Философии истории» греческая культура в целом предстает как своего рода «эстетический период» в развитии человечества. В характеристике его как срединного состояния — между «грандиозными созданиями восточного воображе-

\* По характеристике Серенсена, «это перемещение от абстрактного принципа бесконечного к идее жизни как скрытого центра, с которым, согласно Шлегелю, должны соотноситься философия и искусство, имеет далеко идущие последствия для теории символа Шлегеля, утрачивающей свой романтический характер и в некоторых отношениях сближающейся с теориями символа Гете и Зольгера» (*Sørensen B. A. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963, S. 246*).

\*\* В числе слушателей Ф. Шлегеля в Дрездене наряду со многими знакомыми его юности были также Раумер и Тик.

\*\*\* О «Посмертных сочинениях и переписке Зольгера». — *Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика* в 4-х т., т. 4. М., 1973, с. 452—501; см. также: т. 1, с. 69—72.

\*\*\*\* См. прежде всего: *Walzel O. Methode? Ironie bei Fr. Schlegel und bei Solger.* — «*Helicon*», I, 1938; *Behler E. Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels.* — «*Zeitschrift für deutsche Philosophie*», Bd 88, Sonderheft, 1969.

ния» и «прозой» более усложненных жизненных отношений современного общества — «Философия истории» перекликается с «Историей поэзии греков и римлян» (1798), где «среднее состояние» между первобытным варварством и утонченной культурой рассматривалось как наиболее благоприятное для развития искусства и поэзии.

Отказавшись от утопии эстетического преобразования мира через создание новой культуры, Ф. Шлегель продолжал тем более остро переживать «всеобщую нехудожественность» современной ему эпохи, чуждость ее «искусству и красоте». Сознанием этого проникнуты, например, написанные в 1823 году заключительные строки «Основных черт готического зодчества», где «познание прекрасного», не находящее «живого отклика в современности», черпает свои силы в «воспоминаниях о великом старом времени», не утрачивая, однако, надежды «на более богатое будущее»:

«Как все же далек нынешний мир искусству и красоте! Все, что есть в Париже драгоценного из подобных вещей, собрано здесь в немногих залах, этом уединенном убежище от дневной суеты, для спокойного созерцания, ищущего подобных высших впечатлений и ощущений. В окружающей жизни уже не найдешь ничего подобного; во всем царит установка на удобное наслаждение, словно торопливая погоня за мимолетным днем, и всеобщая бесформенность бытия, зданий и одежды, как и всего строя и убранства жизни, прерывается лишь выдумками и своевольными капризами быстро меняющейся моды.

Должно ли так быть всегда и никогда не измениться? Не должно ли искусство занять в конце концов место моды и вновь облагородить всю жизнь, наполнив ее однородной культурой, как это было у греков и по-иному в католическом средневековье? В отдельных местах нет недостатка в художественных идеях, восхищении искусством и даже в познании прекрасного, существующего с прошлых времен; недостает, однако, осуществления и живого, всеобщего вторжения в реальную жизнь. Правда, художник может существовать независимо, подобно поэту или философу, как отшельник в своей мастерской, отрешившись от своего времени и не заботясь о нем, и образно воплощать свои высшие художественные идеи в самобытных произведениях. Но поскольку речь шла о всеобщем преобразовании, нельзя забывать, что архитектура образует твердую почву и основу, является общим носителем всего изобразительного искусства и что обновление должно было бы исходить отсюда, и притом из художественно осмысленной структуры жилища, ибо только из новой жизни могла бы исходить и новая эпоха в искусстве. Для этого совершенно нет никакой возможной точки опоры при всеобщей нехудожественности нынешней эпохи. Можно, правда, и теперь в отдельных увеселительных замках подражать в малых масштабах романтическому зодчеству средневековья, как это нередко происходит



в британских поместьях; средства даны, и нет препятствий к этому, только смысл уже более не тот. Можно было бы продолжать строить церкви в древнехристианском архитектурном стиле и символическом смысле, задуманные с таким же искусством и выполненные, вероятно, еще прекраснее. Однако умонастроение эпохи до сих пор склонялось более к тому, чтобы оставить в запустении старые храмы, нежели с большими затратами и терпеливым усердием основывать и воздвигать новые.

Поэтому для искусства нам остаются лишь воспоминания о великом старом времени и надежда на более богатое будущее, чтобы хранить в сердце познание прекрасного, хотя бы ему и не могло быть какого-либо живого отклика в современности, пока новый подъем сил не сообщит духу иного направления и великое вновь не станет возможным» (КА, 4, S. 203—204).

В примечании 1824 года при переиздании статьи о поэзии Ламартина Ф. Шлегель писал о том, что «романтическое переживание прекрасного прошлого» уже не составляет «господствующего тона эпохи», хотя оно и может продолжать существовать в поэзии. «Новое время нуждается, естественно, и в новой поэзии» (КА, 3, S. 319), и в ней, как и во всей жизни, должно произойти полное разделение добра и зла, «ложным чарам демонического вдохновения» Байрона должна противостоять подлинная красота чувств, поэзия преображения окружающего мира. Начатки ее Ф. Шлегель усматривал в ранних стихах Ламартина («Поэтические размышления», 1820), однако вышедшие в 1823 году «Новые поэтические размышления» разочаровали его. В слабости и недостаточности положительных начал в современной ему поэзии Ф. Шлегель видел проявление общей духовной слабости эпохи, сказывающейся еще более остро «в реальной жизни и в исторических родовых муках борющегося времени» (КА, 3, S. 320) и симптоматически отражающейся в искусстве в том, что зло выступает в нем «во всей полноте гения» и художественного совершенства, устремления же к добру отмечены печатью половинчатости и неуверенности.

\* \* \*

Влияние идей Ф. Шлегеля — прямое или косвенное — испытали самые различные области гуманитарных исследований: эстетика и поэтика, литературоведение и искусствознание, классическая филология и индология, философская антропология и языкознание. Э. Ганс, друг и ученик Гегеля, издатель его «Лекций по философии истории», во введении к этому изданию (1837) назвал Ф. Шлегеля в числе четырех крупнейших философов истории наряду с Вико, Гердером и Гегелем. Теория классического и романтического как исторических ступеней развития

искусства популяризировалась А.-В. Шлегелем уже в берлинских лекциях о литературе и искусстве (1801—1804), а затем в венских лекциях о драматическом искусстве (1808), приобретших широкую известность в Европе, в том числе и в России. Эта теория получила систематическое оформление в эстетике Шеллинга и Гегеля и была воспринята русской литературно-эстетической мыслью 1820—1830-х годов, равно как и шлегелевская концепция романа как универсального литературного рода современности. Высказанные Ф. Шлегелем идеи новой герменевтики (учения о понимании) были развиты затем Шлейермахером, представления о мифологии как о первооснове и почве искусства — Шеллингом. В России своеобразной параллелью теории «целостного сознания» у позднего Ф. Шлегеля явилась философия «живого знания» И. В. Киреевского и А. С. Хомякова.

Сложный и противоречивый путь Ф. Шлегеля по-разному оценивался на протяжении XIX и XX столетий. Достаточно лишь напомнить об антиромантической полемике представителей «Молодой Германии», о либерально-позитивистской историографии типа «Романтической школы» Р. Гайма, о неоправданном сближении философии позднего Ф. Шлегеля с релятивистской «философией жизни» конца XIX — начала XX века и т. п. Многообразие духовных импульсов, заключенных в его творчестве, критическая пронизательность, мастерство индивидуальной характеристики, актуальность поставленных им философских и эстетических проблем — источник неизменного интереса к наследию Ф. Шлегеля, крупнейшего теоретика и одного из первых критиков немецкого романтизма.

*Ю. Попов*

---



---

I  
ДРЕЗДЕН—ЙЕНА  
1794—1797

---

---

## О ШКОЛАХ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

---

Первый взгляд исследователя на все сохранившиеся цельные произведения и фрагменты греческой поэзии теряется в необозримом множестве и разнообразии и отчаивается в возможности обнаружить в них некое целое. Без этого его познаниям суждено будет остаться скудными и непрочными, и все же он не имеет права отважиться на произвольные разделения, чинящие насилие над истиной ради обретения искусственной связи. Однако в таких искусственных разделениях нет нужды. Сама природа, создавшая греческую поэзию как целое, разделила и это целое на немногие крупные массы и соединила их в непринужденном порядке воедино. Отыскать эти различия и сочетания, точно определить естественные классы греческой поэзии, связь этих классов, их характер, их границы и основы — вот что составляет предмет этого опыта.

Да будет позволено ради этой цели заимствовать из сферы изобразительного искусства слово «школа». Слово это как там, так и здесь обозначает *закономерную однородность стиля*, благодаря которой один класс художников отделяется от остальных и предстает особым эстетическим целым. Эта однородность стиля вовсе не обязательно должна распространяться благодаря *преподаванию*, как это имеет место в изобразительном искусстве (однако у самих греческих поэтов было нечто подобное художественному преподаванию: у многих знаменитейших из них мы встречаем наряду с именами их учителей в других искусствах также имена их учителей в поэзии); она лишь не может быть случайной, но должна проистекать из одного *принципа* и при известных предпосылках быть *необходимой*. Связь по времени и месту ведет нас к закономерности их сходства, а последняя дает нам в руки путеводную нить к открытию их внутренней необходимости.

Определение школ и их границ (критерии того, что принадлежит каждой школе, и перечень охватываемых

ею произведений), их характеристика, развитие принципов, господствовавших в них и их направлявших, основы их характера и тона — все это первое и необходимейшее требование для основательного знания греческой поэзии. При соединении всего однородного единичное становится понятнее, проясняется многое из того, что оставалось темным в характере единичного даже при непрерывном его изучении; обретенная закономерность помогает открыть основания, внутреннюю необходимость, дает нам твердую опору, исходя из которой мы можем, отталкиваясь от известного, делать выводы о неизвестном. Даже для утраченных частей целого мы можем определить их историческое место в нем, и мы достигаем наконец (что возможно только на этом пути) познания целого. Полное осуществление этого далеко превосходит узкие границы данной статьи и явилось бы не чем иным, как законченной историей греческой поэзии. Только она может содержать полное оправдание некоторых утверждений, но до тех пор, пока я не представил ее публике, я в качестве рабочей гипотезы предлагаю следующее придиричливому суждению знатоков.

Характеристика той или иной школы греческой поэзии оценивает и характеризует, во-первых, изображение — либо само по себе, его совершенство и правильность, его чистоту и объективность, либо его органы. Последние — либо формы (роды поэзии), либо же относятся к материи, и таковых три: миф, слог и метр. Далее она определяет, воспринял ли изображающий гений изображенное или создал его и в какой мере; она определяет природное и идеальное в изображении. Есть два элемента искусства: изображение и красота. Кроме искусства характеризуются и оцениваются красота, ее элементы, ее содержание или смысл, явление последнего и соотношение обоих. Полное знание поэтической школы включает помимо знания ее характера также знание причин, по которым она возникла, существовала и исчезла, и исторической связи целого.

В греческой поэзии четыре основных школы: ионийская, дорийская, афинская и александрийская. Помимо них есть художники, образующие в силу однородного стиля классы, эстетически недостаточно значимые, чтобы заслужить название школы. Существуют отдельные художники, с трудом относимые к какой-либо школе. Существует период, когда не было стиля и, следовательно, школы; существуют, наконец, периоды, о которых почти

ничего нельзя сказать с уверенностью. Это касается преимущественно догомеровской эпохи, которую поэтому мы обойдем здесь молчанием.

Произведения Гомера, Гесиод и некоторые фрагменты наряду с римскими и александрийскими подражаниями утраченным эпическим поэтам этой эпохи и этого жанра — вот что сохранилось до нас от *ионийской школы*. Изображение в ее произведениях — это еще не чистое искусство; поэзия, история и философия еще не были разделены. Вместо этого существовало только одно — миф, зародыш, из которого позднее постепенно развились все три. Миф был не органом поэзии, но самоцелью; его необходимым спутником до образования прозы был метр, первоначально не что иное, как средство запоминания. Знали только один метр — *гексаметр*, наиболее легкий для восприятия и удобный для запоминания. Существовали только две формы — *эпос* и *гимн*, или, собственно, только одна (ибо гимн был эпическим — древний орфический гимн я не отнес бы к этой школе), притом самая простая и легкая — *повествование*, которое прежде было медиумом мифа, а не чистым медиумом красоты и изображения (чем должны быть формы поэзии). Органы поэзии появились у греков еще раньше ее самой; однако в произведениях ионийской школы поэзия уже преобладала, хотя ее иногда и нужно рассматривать просто в качестве мифа. Сам миф в высокой степени поэтизирован, метр часто поднимается до музыкальной красоты или патетического выражения, слог предельно наглядный и легкий. Изображение объективно, правильно и непревзойденно верно. Взаимоотношение частей, внутренняя связь целого в эпосе возвещает грядущую эстетическую самостоятельность драмы. Напрасно по внутренним, а тем более по внешним причинам считают композицию «Илиады» более поздней и неподлинной. Идеальное в материале появляется гораздо позднее, чем идеальное в форме, но и оно встречается у Гомера в естественном совершенстве его героических характеров. Каждый герой у него — высший в своем роде, и это не природа, а идеал. Разумеется, только в целом, в изображении природа преобладала над идеалом; точно так же в гении и вкусе восприимчивость преобладала над самодеятельностью, а в прекрасном — явление над содержанием. Поэтому в продуктах этой школы столько богатства, разнообразия и напряжения, столько естественной грации и легкости,

короче говоря, столько прекрасной жизни. Высшая духовность тихо просвечивает сквозь ее облачение, подобно нравственному чувству одухотворенного отрока. Внешние отношения художника, благоприятные условия природы, порождавшие и питавшие в этот период влечение к прекрасному, я могу обойти молчанием, поскольку они известны.

Признаки, по которым можно легко определить границы ионийской школы, это время и характер, эпическая форма, а также ионийские черты в диалекте, нравах и стиле. Только с одной стороны нелегко определить эти границы, ибо между ионийской и следующей за ней школой лежит большой промежуток, заключающий в себе много удивительного и темного. Характер ионийской и дорийской школы должны составлять те два прочных момента, из которых исходят при исследовании; но едва ли можно надеяться на разрешение всех трудностей и удовлетворительную классификацию всех художественных произведений. К этому промежуточному периоду относятся два класса поэтов, о которых можно предполагать, что стиль их был однородным, но которые, как мне кажется, не заслуживают названия школы. Первые — это *гномические поэты*<sup>1</sup>: Феогид, Фокилид и т. д. (большей частью ионийцы); другие — так называемые *физиологи*<sup>2</sup>: Эмпедокл, Ксенофан, Парменид. Они сочиняли на ионийском диалекте, а Эмпедокл — на гомеровском<sup>3</sup>. Вероятно, поэма Лукреция — одно из подражаний в этом стиле.

Совершенно отличным от ионийского духа был дорийский. Это различие проявлялось в обычаях, нравах, законах, мифах, диалекте, музыке, а также в поэзии. Своеобразие и объем последней столь значительны, ее отличия от остальной греческой поэзии столь отчетливы и компактны, настолько всецело проистекают из дорийского национального характера и дорийской национальной культуры, что мы должны признать особую дорийскую школу в греческой поэзии. Дорийцы были в известном смысле более древним, чистым, самым национальным греческим племенем, и оба самобытных продукта греческого духа — гимнастика и музыка — представляют собой большей частью создание дорийцев. Речь идет не о том, что они впервые изобрели их, но преимущественно дорийцы придали им облик, форму, завершение, и расцвели они главным образом у дорийцев, более ограничивших себя ими, не так раз-



брасывавшихся, как ионийцы. Гимнастика и музыка составляли все первоначальное греческое воспитание и всю культуру, и дорийский дух никогда не выходил далеко за эти пределы. Под музыкой в древнем смысле слова понималась и лирическая поэзия; эта поэтическая часть музыки получила вполне дорийский облик и дорийский тон, и вся эта дорийская *лирика* и составляет дорийскую школу. Элегия, эпиграмма и идиллия не принадлежат к этой лирике, к ней относится только мелос. Дорийское его происхождение доказывают сохранившиеся произведения и фрагменты, достоверные известия о том, что большинство лирических поэтов писало на дорийском диалекте, и, между прочим, тот факт, что хор афинских драм пользовался им в большей или меньшей степени.

Критерии определения границ данной школы — во-первых, поэтический род, а именно лирика в древнем смысле слова, и дорийский диалект и характер. Однако настоящие лирические произведения эпохи расцвета дорийского искусства, даже если они написаны на эолийском диалекте, как произведения Алкея и Сапфо, или на ионийском, как произведения Анакреона, вероятно, будет лучше всего причислить к этой школе, ибо они являются настоящей лирикой, а последняя в целом представляет собой дорийский продукт. Время — это признак, достаточный для того, чтобы исключить из данной школы Леонида и Феокрита (которые, несмотря на диалект, потому еще не могли бы быть причислены к ней, что произведения их не являются настоящей лирической поэзией), но никак не достаточный для того, чтобы причислить к ней какое-либо произведение. Ибо в одно и то же время существуют поэзия и поэты, которых нельзя причислить ни к ионийской, ни к дорийской, ни к афинской школе, как, например, элегики Мимнерм, Тиртей, Стесихор, Архилох, Симонид, Солон. Далее, изобретение ямбов, Эпихарм и вообще начатки драмы у дорийцев. Так как последние занимались почти исключительно лирикой, навсегда придали ей ее самобытный облик и завершили ее, то только она может быть названа дорийским искусством; в эпосе и драме они следовали ионийцам или же были превзойдены афинянами. Древнейшие *элегики* — это ионийцы, и сама элегия была, видимо, ионийским изобретением, в особенности потому, что метр представляет собой лишь видоизмененный гексаметр. Начало дорийской школы окутано

непроницаемой мглой. Конец дорийской лирики и музыки совпадает, по всей видимости, с упадком нравов дорийцев и их государств (следствие честолюбия обоих племен). В эпоху расцвета искусство их, кажется, было равным себе; нет значительного различия, видно равномерное, последовательное движение. Кроме Пиндара из произведений этой школы у нас есть еще значительное число фрагментов и римских подражаний. Знаменитыми поэтами этой школы были Вакхилид, Ивик, Коринна и т. д.

Лучшим комментарием к изучению этой школы является характер самих дорийцев в самую прекрасную их эпоху, характер, о котором можно узнать из Фукидида, а также из Пиндара. Общим тоном их нравственности были величие, простота, спокойствие; они жили в благородной радости, мирно и все же героически. Именно этот дух — величие, простота и спокойствие — животворил их установления и гражданскую жизнь, порождая их прославленную эвномию<sup>4</sup>. Основой их характера была прекрасная приверженность нравам и вере отцов. Их культура и добродетель представляли собой нравы отцов. Но так как честолюбие и роскошь, охватившие всю Грецию, привели к порче дорийских установлений и нравов, то исчезла и их добродетель, а с нею и их искусство, бывшее лишь органом их простой добродетели. Афиняне после своего падения преобразовали человеческий род своей философией, но дорийцы были уже ни на что не годны; одним ударом пало все. (Если тот или другой факт либо то или иное мнение, кажется, противоречит этому изложению, то не следует забывать, как искажена со всех сторон история, в особенности история лакедемонян.)

Именно этот характер — величие, простоту и спокойствие — мы находим в красоте дорийского поэтического искусства. Дорийская красота — это не высшая внутренняя самостоятельность гения, а свободное порождение благородной и развитой природы. Но это свободное возникновение порождает спокойствие, равновесие в соотношении всех частей и тем самым видимость завершенности. В дорийском гении восприимчивость и самодеятельность также находятся в известном равновесии; восприимчивость хотя и является первоначальной, дает первый толчок, но направлена более на форму, на духовное. Принцип изображения лежит посредине между природой и идеалом — это отбор благородной природы; отсюда границы

поэтической сферы более узки, чем в предшествующей и последующей школе. Изображение чувственного менее наглядно, чем в ионийской школе, а изображение духовного менее ясно, чем в афинской; причина заключается в направленности и в спокойствии гения. Поэзия достигла значительной чистоты, и лишь редко поэтическое произведение можно рассматривать как миф. Единственная форма — это лирика (подобно тому как эпос — исключительно ионийская форма, а драма — афинская), и нельзя никогда забывать, что она является лишь поэтической частью музыки. Дорийская лирика — поэзия по определенному поводу, или искусство приятного, достигающее своей цели с помощью прекрасного. Это уста славы и язык радости. Именно потому, что лирика является искусством приятного, метр и слог — не просто средство, но нечто прекрасное само по себе; метр — это музыкальная красота; его тон, подобно тону слога, — тихое великолепие. Дорийский миф благороднее, ионийский — богаче. Воспитание благородных и отеческие нравы владели искусством и направляли его, и в пределах, отводимых ими искусству, признавалось и поощрялось прекрасное; выходя же за эти пределы, искусство скорее встретило бы сопротивление, нежели поощрение.

В эпической и лирической области позднейшим художникам оставалось, вероятно, только следовать ионийцам и дорийцам; однако самой совершенной формы поэзии, *драмы*, совсем еще не существовало. Она представляет собой самобытный продукт *афинской* школы. Если афиняне и не изобрели первых начатков драмы, то они придали ей облик, форму и завершение. Только драматические произведения могут быть причислены к афинской школе, ибо весьма мало вероятно, чтобы афиняне были достаточно самобытны или значительны в эпической или лирической области, чтобы образовать здесь собственную школу; они больше следовали ионийцам или дорийцам. Границы данной школы определяются поэтоу сами собой и не вызывают таких затруднений, как границы предыдущих школ. До нашего времени сохранились произведения Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, фрагменты комических и трагических поэтов и римские переводы и подражания Плавта и Теренция новой комедии — произведениям Менандра, Аполлодора, Филемона, Демофила, Дифила.

В Афинах поэзия стала чистым искусством прекрасно-

го; изображение было совершенно идеальным, материя искусства — только органом и в качестве такового совершенной. Метр, соединение ямбов и мелоса, был средством высшего патетического и этического выражения. Точно так же и слог при высшем нравственном и общественном развитии человека обрел способность обозначать тончайшие сокровенные проявления его натуры. Если вначале он был менее прекрасным, то в своем завершении он соединил с красотой дорийской школы недостающие ей точность и охват. Помимо мифа предметом поэзии была и реальная жизнь — публичная и домашняя. Тем самым прекрасный пафос и прекрасный этос, подлинный объект поэзии, получили у афинян широкий простор; только от них воспринял он идеальную трактовку, составившую его эстетический закон. Афиняне — создатели трагического и комического: они придали трагическим и комическим изображениям форму, которая соединяет полноту объема с высшей эстетической самостоятельностью; они создатели драмы.

Животворящим принципом искусства был характер афинян вообще, свободная живость и высшая энергия всей человеческой натуры, предельная моральная и интеллектуальная гибкость, предоставленная собственному беспрепятственному ходу. Направляющим или, скорее, господствующим принципом афинской школы с начала и до конца был общественный вкус, представляющий собой чистое выражение общественной нравственности. Но он определял только идеал прекрасного, не устанавливая по воле случая произвольных законов. Только среди афинян (и ни у одного другого народа в древней и новой истории!) поэзия в течение краткого времени пользовалась своим исконным полным правом на безграничную внешнюю свободу и неограниченную автономию. Возвышенный пример этого дает в особенности поэтическое изображение общественной жизни, древняя комедия. Господствующим принципом искусства был идеал прекрасного, и общественный вкус, его определявший, представлял собой чистое выражение общественной нравственности: движение поэзии и нравов было, следовательно, совершенно одинаковым и равномерным, потому что то и другое было предоставлено беспрепятственному развитию собственной природы. И история афинской поэзии получает богатое подтверждение и разъяснение в истории афинских нравов; ход искус-

ства предстает более простым, его легче схватить и наблюдать, чем развитие нравов, ибо крайне трудно и часто просто невозможно с достоверностью извлечь из общественной истории, по удалении всего чужеродного, общественную нравственность. Наилучшей путеводной нитью при этом является развитие искусства и вкуса; основные четыре его периода обнаруживаются и в политической истории и в истории нравов, взаимно комментируя друг друга. Но объяснение эстетической истории афинской поэзии через историю я должен отложить до другого раза.

Есть четыре ступени афинского вкуса. Характер первой ступени — суровое величие, могучее устремление к высшему, не получающее полного удовлетворения. Красоте Эсхила недостает грации, его изображению — легкости, его драме — внутренней полноты; трагическое перевешивает над прекрасным. Высшее устремление художественного влечения (гения) достигло своей крайней цели, высшей красоты, во второй период; после Софокла исчезает совершенное искусство, красота его произведений — максимум греческой поэзии. Только намерение может увековечить созданное влечением, одно влечение в его изолированности не порождает ничего устойчивого. Греческий гений утратил гармонию и в третий период впал в сильное, но незаконное роскошество. Не только человек, но и искусство забыло свои законы и позволило риторике и философии оказать вредное влияние на трагедию, а личным намерениям — на комедию. Комедия злоупотребила своей свободой, и у искусства было отнято его прирожденное божественное право не повиноваться никому, кроме себя самого. Беззаконная красота Еврипида и Аристофана притягательна, соблазнительна, блистательна, но вскоре за роскошеством последовала в четвертый период усталость, которая не могла подняться выше утонченного и учтивого; только в силу своей слабости она умереннее и производит более нравственное впечатление, чем предшествующий период. Поэтическая грация новой комедии — последняя ступень красоты.

После того как красота перестала быть целью искусства, образовался совершенно новый стиль поэзии — *александрийская* школа. Ибо Александрия была теперь местопребыванием *учености* и ученых вообще, а также в значительной степени и этой новой поэзии. Так как во всех поэтических произведениях этой эпохи в целом господству-

ет тот же самый стиль, то всех их я объединяю под этим названием. Тяжеловесность и избыток учености, составляя всеобщую господствующую черту, в еще большей мере отличают таких настоящих александрийцев, как Аполлоний, Каллимах, Ликофрон. Легкость Арата лучше всего объясняется его пребыванием в Афинах, а естественность Феокрита обусловлена скорее сельской жизнью в Сицилии, чем александрийской культурой. Критерии, или границы, этой школы — это, во-первых, эпоха; этот признак не вполне надежен, ибо начало и конец ее нельзя установить с полной определенностью. Более надежен другой признак — стиль, который весьма характерно и определенно отличается от предшествующего и последующего. Помимо уже названных поэтов и ряда других, менее значительных, и помимо фрагментов некоторых авторов мы обладаем также значительным числом римских подражаний александрийским образцам, которые, однако, нельзя вывести с легкостью из остальных примеров; стиль Овидия, Проперция, Вергилия в целом александрийский.

Столь неестественное в известном отношении разделение искусства и прекрасного, к которому можно отнести то, что Сократ говорил о разделении доброго и полезного, представляет собой все же вполне естественный конец искусства, подобно тому как все формы переживают свой дух. Таковой была и судьба греческого искусства. Вкус ученых и тщеславие виртуозов овладели искусством. Искусство стало целью искусства; место красоты заняла искусность, поэты стремились показать свою изощренность в преодолении необычайных трудностей: отсюда выбор таких мертвых сюжетов, как у Никандра. Именно отсюда и намеренная темнота, сознательная ученость и условная игра. Помимо затрудненности принципом искусства было и пикантное, то, что еще может обратить на себя внимание притупившихся чувств. Таковы редкие древности и перегруженность в серьезных произведениях, скользкие сюжеты лирических стихотворений и даже грубость. Впасть в нее вполне естественно для испорченности, и Феокрит весьма понятное явление этой школы: его простота — это не первозданная природа и не красота, ибо в ней нет чувства нравственного, она проистекает из испорченности, дошедшей до грубости. Хотя александрийским произведениям и присущ своеобразный и новый стиль, он не представляет собой, собственно, ничего заново создан-

ного, а является лишь подражанием и смешением уже существующего: использовались формы, метр и слог всех предшествующих школ и эпох, особенно древних. Произведения александрийцев сухи, тяжеловесны, мертвы, лишены внутренней жизни, полета и величия; подобно тому как вместе со свободой исчезла общественная нравственность, так и в поэзии собственно не было больше пафоса и этоса; последние трактовались именно как мертвый материал, избираемый художником по своему усмотрению (но и в этом отношении существует, вероятно, некоторая постепенность в зависимости от времени). Хотя здесь не может быть и речи о красоте, произведения эти имеют все же значительную эстетическую ценность, изображение чисто, объективно, правильно и совершенно и потому остается образцом для всех времен, как греческое искусство вообще.

В александрийских произведениях все еще был стиль; характер и тон их однородный и закономерный, его можно возвести к определенным принципам. Далее наступает время *без стиля*, без закономерности, характер его — бесхарактерность, имя ему — варварство. То, что александрийская ученость и изощренность избрали иное поле деятельности, могло происходить по весьма случайным причинам, не имеющим для нас значения, ибо это не были внутренние причины, вытекающие из природы искусства. Искусство вечно могло бы сохранять александрийский стиль, если бы терпение публики было столь же вечным. Время, когда прекратилась александрийская поэзия, кажется, совпадает с началом александрийской философии и концом греческой империи. Некоторое время эта поэзия еще существовала в Риме. Среди греческих же поэтов уже не было стиля и, следовательно, школы, каждый был сам по себе, и становится понятным, почему в эту эпоху мы находим Оппиана, имеющего гораздо большую поэтическую ценность, чем александрийские дидактические поэты. В лирической поэзии еще долго сохранялась некоторая манера, но она опустилась до уровня жалкого возбуждителя угасшего сладострастия.

Итак, ход греческой поэзии был следующим: она исходила из природы (ионийская школа) и благодаря культуре (дорийская школа) достигла красоты. Последняя поднялась от возвышенного к совершенству и затем опустилась до пышной роскоши и элегантности. После того как красота уже исчезла, искусство стало искусничаньем и, наконец, растворилось в варварстве.

---

## ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ ГРЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

---

Нет ничего более редкого, чем прекрасная комедия. Комический гений более уже не свободен, он стыдится своей веселости и бонтя оскорбить своей силой. Поэтому он не порождает чистого и совершенного произведения из себя самого, а довольствуется тем, что украшает своими эффектами серьезные драматические действия, взятые из обыденной жизни. Но при этом исчезает настоящая комедия, комическая энергия неизбежно заменяется трагической, и возникает новый жанр, смесь комической и трагической драмы, притязающая обычно со скромной гордостью на первое место. Насколько оправданны ее притязания, это другой вопрос; однако природу комического можно познать только в несмешанном чистом виде, и ничто так не отвечает вполне идеалу комического в его чистоте, как древнегреческая комедия. Она является одним из важнейших документов для теории искусства, ибо во всей истории искусства ее красоты единственны и, вероятно, именно потому до сих пор не оценены. Трудно не быть по отношению к ней несправедливым. Уже для того, чтобы понять ее, требуется полное знание греков, а чтобы с неподкупной строгостью отделить ее действительные упущения от того, что оскорбляет только нас, требуется вкус, возвышающийся над всеми чуждыми влияниями и направленный исключительно на прекрасное.

Греки считали радость священной, как и жизненную силу; согласно их верованиям, боги также любят шутку. Их комедия — это упоение веселостью и вместе с тем изливание священного вдохновения; изначально это не что иное, как публичное религиозное действие, часть праздника Вакха — бога, воплощавшего жизненную силу и наслаждение. Это слияние легчайшего с высочайшим, веселого с божественным заключает в себе великую исти-



ну. Радость сама по себе хороша, даже в чувственной радости содержится непосредственное наслаждение высшего человеческого существования. Это своеобразное, естественное и истинное состояние высшей природы человека; боль овладевает им лишь посредством менее значительной части. Чисто нравственная боль — это не что иное, как утраченная радость, а чисто чувственная радость — не что иное, как умиротворенная боль, ибо боль есть основа животного существования. Однако то и другое — только понятия, в действительности обе разнородные природы образуют вместе единое целое — человека, сливаются в единое побуждение — человеческое; боль становится нравственной, а радость — чувственной.

Так как чистая человеческая сила выражается в радости, то она является символом доброго, красотой природы. Она возвещает не только о жизни, но и о душе. Жизнь и неограниченная радость означают любовь. Ибо всякая жизнь указывает на свой корень и на плод своего завершения, и высший момент жизненной силы — это удвоение жизни, наслаждение однородной жизнью. Однако в человеке жизнь и дух неразрывны, и узы жизни соединяют умы. Только боль разделяет и обособляет; в радости сливаются все границы. В надежде беспрепятственного соединения, кажется, исчезает последняя оболочка животности; человек предугадывает полное наслаждение, к какому он только может стремиться, не обладая им. Для каждого чувствующего существа есть радость, не терпящая, кажется, каких-либо добавлений, ибо она не имеет иных границ, кроме ограниченной восприимчивости субъекта. В высшем, что он может постичь, человеку является безусловно высшее; его высшая радость предстает ему как образ наслаждения бесконечного существа. Боль может быть крайне действенным медиумом прекрасного; но радость прекрасна уже сама по себе. Прекрасная радость — высший предмет изящного искусства.

Поэзия может воплощать эту радость двояким образом: либо как выражение прекрасного состояния в субъекте — в *лирическом* изображении, либо как законченное самостоятельное подражание — в *драматическом* изображении. Прекрасная лирическая радость должна быть благородной и естественной; выражение неблагородной радости было бы безобразным, а вымученной — бездейственным. Да и чем была бы радость, прекрасная не сама по

себе, но повинующаяся красоте по обязанности, словно закону? Даже сама она не должна принуждать себя, чужое же принуждение неотвратимо ее уничтожает. Прекрасная радость должна быть свободной, безусловно свободной. Даже малейшее ограничение похищает у радости высокий ее смысл, а вместе с ним и ее красоту; принуждение к радости всегда отвратительно, это образ уничтожения и дурного. Простое выражение чувства, лирическое изображение радости не столь легко подвергаются опасности потерять свою внешнюю свободу — зато в гораздо большей мере этой опасности подвержено изображение драматическое. Оно берет материал для своих созданий из действительности, его назначение — это публичное громкое изображение смешного, и его свобода страшна для порока, глупости, укоренившегося заблуждения. Но именно поэтому оно становится способным к новому высокому смыслу, новой красоте; когда там, где мы ожидали встретить ограничения, радость поражает нас свободой, она становится прекрасным символом гражданской свободы.

Вообще свобода изображается как снятие всех ограничений. Следовательно, личность, определяющаяся только собственной волей и делающая явным это отсутствие для себя внутренних или внешних ограничений, воплощает полную внутреннюю и внешнюю личную свободу. Благодаря тому что в радостном наслаждении собой она действует из чистого произвола и по своей прихоти, намеренно беспричинно или вопреки причинам, — зримой становится внутренняя свобода. Внешняя же свобода проявляется в том дерзновении, с каким она преступает внешние ограничения, в то время как закон великодушно отказывается от своих прав. Так римляне изображали в сатурналиях свободу; сходная мысль легла, вероятно, и в основу карнавала. В том, что нарушение ограничений при этом только кажущееся и не содержит в себе ничего дурного и безобразного, а свобода тем не менее является безусловной, — в этом состоит подлинная задача всякого подобного изображения и, следовательно, *древнегреческой комедии*.

Такой безграничной свободой она пользовалась в Афинах. Уже ее религиозное происхождение воспитало и сформировало комическую музу для свободы, поэт и его хор были священными лицами: в них говорил бог радости и, находясь под его защитой, они были неприкосновенны. Однако скоро религиозный институт превратился в поли-

тический, празднество — в публичное установление, неприкосновенность жреца — в символическое изображение гражданской свободы. Хор в особенности представлял афинский народ, созерцавший в красоте игры свою собственную святость. Под прикрытием религии и политики искусство незаметно добилось того, на что у него есть вечное право и чего его лишил несчастный человеческий рассудок, — неограниченной автономии. Подобно истине и добродетели, красота — настоящее перворожденное дитя человеческой природы и обладает наряду с ними таким же полным правом никому не повиноваться, кроме самой себя. Поэзия более других искусств подвержена опасности утратить это право, и более всего — комическая муза, которая была свободной только у одного народа и у этого одного народа только в течение краткого времени. Если что-нибудь может быть названо божественным в человеческих созданиях, то это прекрасная веселость и возвышенная свобода в произведениях Аристофана. Однако то самое, что сделало возможной красоту древнегреческой комедии, породило и ее недостатки, повлекшие за собой утрату ею свободы и красоты.

То, что радость свободна и прекрасна в своей естественности, предполагает свободное и естественное формирование человека, когда все его силы предоставлены беспрепятственной свободной игре и собственному развитию. Тогда человек, его формирование и его история становятся совместным результатом его обеих разнородных природ; обе неразрывно связаны, добродетель привлекательна, а чувственность прекрасна. Однако свободное человеческое формирование находит конец в себе самом, потому что рано или поздно чувственность должна получить перевес. Подобно всем чистым продуктам свободного человеческого влечения, и свободная комедия может иметь только один момент совершенной красоты; затем радость становится распушенностью, а свобода — безудержным своеволием. Однако греческая комедия не достигла и этого момента; для этого должны были бы совпасть два промежутка времени, когда нравы еще не испорчены и когда вкус к комическому и комическое искусство уже вполне развиты. В Афинах же было совсем наоборот: нравы были уже очень испорчены, а вкус к комическому еще не развит. Аристофан-художник примыкает к начальному периоду истории искусства, Аристофан-человек находит свое

место в эпоху упадка. Это объясняется двумя причинами: комическое искусство формируется позже, чем трагическое, и публика комедии деградирует раньше. Так как оно более обращается к восприимчивости, нежели пробуждает самодеятельность, и так как, в отличие от трагедии, оно не рассчитывало в Афинах на столь подготовленного зрителя, то публика его была хуже, чем публика трагедии, что подтверждают общественное мнение древних и высказывания философов. Трагедия возвышает свою публику и держит ее в напряжении, препятствуя, насколько это возможно, порче вкуса. Комедия же соблазняет свою публику, ускоряет порчу вкуса. Ибо радость — это вообще нечто соблазнительное, она расслабляет силу, приводит чувства в упоение и дает им перевес. Комическое искусство греков развилось позднее, чем трагическое; последнее нашло свой материал уже разработанным и опозитизированным у эпических и лирических поэтов, первое же должно было еще возвышать и превращать в поэзию, поэтизировать в соответствии со своим идеалом совершенно новый материал, действительную мирскую жизнь, развившуюся очень поздно. Вообще трагический гений пробуждается, кажется, ранее комического: он требует только большой массы человеческой культуры и судьбы в их общих чертах, тогда как для комического гения человеческий дух и человеческая жизнь, если можно так выразиться, должны быть уже развиты вплоть до мельчайших деталей.

Из природы свободного комического вообще и из происхождения и характера древнегреческой комедии легко объясняются преобладающие ее недостатки: грубость, пока не развился общественный вкус, испорченность, после того как уже была извращена общественная нравственность. То и другое наблюдается у Аристофана, однако гораздо менее следует опасаться того, что мы испортим вкус на его недостатках, в большей мере оскорбляющих наши нравы, нежели законы искусства, чем того, что из-за этих недостатков мы упустим из виду его единственные и божественные красоты.

Ничто так не заслуживает порицания в произведении искусства, как погрешности в красоте и изображении, — безобразное и неудачное<sup>1</sup>. И совершенно не обязательно отвергать все то, что противоречит лишь условным понятиям и требованиям известных сословий, наций и эпох. Нам в особенности следует забыть в этом пункте о наших

эстетических предрассудках; нам нужно вспомнить о том, что изящное искусство — это нечто большее, чем умение льстить изнеженной чувствительности, и перестать считать оскорбление физической чувствительности более предосудительным, нежели прегрешение против красоты и искусства. Конечно, эта повышенная физическая восприимчивость более вредит искусству, чем грубость; последняя порождает лишь отдельные недостатки, первая же кладет конец всякому искусству и низводит его до уровня возбуждителя чувственности. Нас отталкивает то, что греческая комедия говорит с народом на его языке, мы требуем от искусства изысканности. Однако радость и красота — не привилегия людей ученых, знатных и богатых, это священное достояние человечества. Греки чтили народ, и немалое преимущество греческой музыки заключается в том, что она умела сделать высшую красоту понятной даже для неразвитого рассудка, для обычного человека. Правда, обычный человек из Афин превосходил всех ему подобных не только природным умом и образованностью, но и свободой и энергией нравственного чувства. Это доказывает нам, между прочим, именно Аристофан, который часто с необычайной ясностью убеждает нас в том, что и в Афинах была чернь. Комическое в гораздо большей степени, чем трагическое, соотносится с восприимчивостью и уровнем понимания своей публики, а они в свою очередь зависят от массы общественной культуры и всех способностей души: отсюда различие между низшим и благородным комическим. Чтобы пробудить не очень чувствительную восприимчивость, требуются более сильные раздражители, более резкие потрясения; противоречия и контрасты, вообще отношения, которые должен постичь неразвитый рассудок, должны быть грубее и доступнее. Как изменчивы вообще эти отношения, поясняет пример детей, дикарей, обычного человека. Простой человек не столь чувствителен к отвратительному, часто содержащемуся в комическом: его могут забавлять комические черты страдающего или дурного существа. Подлинная задача комедии состоит в том, чтобы по возможности удалить, сгладить или смягчить те несовершенства, которые только и могут сообщить радости драматическую энергию, не уничтожая, однако, энергии и не заменяя недостаток комической энергии энергией трагической, — требование, еще никогда не удовлетворявшееся. Комическое искусство на

начальной своей стадии не испытывает недостатка в энергии, но оно оскорбляет: одного из существенных элементов комического, несовершенного и неприятного, в нем содержится очень много, тогда как другого элемента, радости, ему недостает. И для более неразвитой публики прекрасное во всяком случае должно преобладать над безобразным в произведении комического искусства, иначе оно не могло бы понравиться ей. Но когда формируется общественный вкус, когда понимание и восприимчивость публики утончаются, она начинает находить оскорбительными произведения, прежде считавшиеся ею прекрасными. Грубость, часто безнравственную, не следует путать с эстетической безнравственностью, которая представляет собой лишь недостаток гармонии, безудержный разгул отдельных сил при перевесе чувственности.

Не нужно думать, будто из-за того, что греческая комедия говорила на языке своей публики (как я уже упоминал об этом), она утратила свою объективность и ниспала до уровня индивидуального умения. Вообще полная общезначимость и высшая индивидуальность искусства не противоречат друг другу: искусство должно соединить то и другое. У него как у органа природы и красоты нет иной публики, кроме человечества; сколь определенной и ограниченной ни была бы его видимая публика, оно обращается только к человеческому, неизменному в ней. Но материя, язык искусства, не может не быть индивидуальной, ибо благодаря этому возрастает ее понятность и энергия: комическая муза в особенности может воплощать свои создания в деталях действительной жизни; основой ее картин, ареной действия ее персонажей должна быть действительность, высшая индивидуальность.

Еще одно прегрешение Аристофана — не против красоты, а против чистоты искусства — вполне естественно объясняется политическими условиями греческой комедии. Пока права искусства не будут добровольно признаны — видимо, последующими поколениями, — до тех пор свобода комедии может быть обеспечена только посредством некоего установления. Так это было у греков; но прежде чем комедия, выйдя из чужеродных истоков, смогла полностью развиться и стать чистой поэзией, она уже извратилась, проникшись побочными личными и политическими намерениями. Сатира Аристофана очень часто не поэтического, а личного характера и столь же демаго-

гична, как и манера его льстить желаниям и мнениям народа.

Распушенность имеет своим естественным последствием расслабленность, злоупотребление свободой — утрату ее. После этой утраты, последовавшей весьма скоро, для греческой комедии стало еще менее возможным то, чего она не достигла даже во времена своего расцвета и свободной жизненности, — высшая комическая красота. Но даже если бы греческое искусство достигло ее, оно не смогло бы сохранить ее и должно было бы скоро ее утратить, подобно высшей красоте трагического, действительно достигнутой им. Ибо оно было продуктом свободного гения, а в свободном течении человеческой природы, предоставленной самой себе, совершенство составляет лишь один момент. Если же не свободная природа, а намерение составляет принцип человеческой культуры, как это имеет место среди нас, то совершенно естественно начинают тогда с того, что раскалывают человека и изолируют его высшую природу. Чувственность находится тогда в состоянии угнетения или возмущения, природное начало, лишенное культуры, не прекрасно, а радость не может быть свободной.

В других произведениях искусства гений не зависит от своего внешнего положения; никто не может лишить его внутренней свободы. Однако комический гений требует и внешней свободы, без которой он может подняться только до грации, но не до высшей красоты. Он достигнет ее, когда намерение завершит свое дело, — вероятно, в отдаленном будущем — и закончит природой, когда закономерность превратится в свободу, когда достоинство и свобода искусства упрочатся и не будут нуждаться в защите, когда высвободится каждая способность человека, а всякое злоупотребление свободой станет невозможным. Тогда и у чистой радости, без примеси дурного, необходимого теперь для комического, оказалось бы достаточно драматической энергии; комедия стала бы самым совершенным из всех произведений поэтического искусства, или, скорее, место комического заняло бы восторженное и, возникнув однажды, пребывало бы вечно. Поэзия не может одна достичь этой общей цели, но она может без чужой помощи приблизиться к своему идеалу. Драматическое представление должно, насколько это возможно, соединить древнюю веселость с драматическим совершенством, возвратиться к естественности и приблизиться к свободе. Если

на этом пути будет сделано хотя бы несколько шагов, то можно будет надеяться на все, и на этом пути нет лучшего путеводителя и более совершенного прообраза, чем древнегреческая комедия. Она при всех ее недостатках есть непревзойденный образец прекрасной веселости, возвышенной свободы и комической силы.

Но помимо уже высказанного мною Аристофана упрекают еще и в том, что пьесы его лишены драматической связи и единства, его изображения преувеличены до карикатуры и неверны, что он часто нарушает иллюзию. Последний упрек не лишен основания: не только в политическом интермеццо, парекбазе <sup>2</sup>, где хор говорил с народом, но и помимо этого поэт и публика обнаруживаются в многочисленных намеках. Повод к этому лежит в политических отношениях комедии, другое же оправдание, как мне представляется, заключено в природе комического вдохновения. Это нарушение — не неумение, но сознательное дерзновение, кипящая полнота жизни, и нередко оно производит неплохое воздействие, вообще повышает его, ибо все же не может уничтожать иллюзии. Высшая подвижность жизни должна воздействовать, должна уничтожать; не находя ничего вне себя, она обращается вспять, на любимый предмет, на себя самое, собственное произведение; она ущемляет тогда, чтобы возбуждать не разрушая. Эта характерная черта жизни и радости становится значительной в комедии и благодаря связи со свободой.

Драматическая полнота невозможна в чистой комедии, назначением которой является публичное изображение, а принципом — общественный вкус; невозможна по крайней мере до тех пор, пока совершенно не изменится в человеке взаимоотношение восприимчивости и самостоятельности, пока чистая радость, без всякого добавления боли, не окажется достаточной для того, чтобы довести его влечение до предела. До тех пор комическому искусству, чтобы обрести энергию, без которой всякое драматическое изображение неестественно и бездейственно, придется прибегать к помощи боли и дурного, так что до тех пор наследственным грехом комической энергии останется необходимое удовольствие от дурного. Чистое удовольствие редко содержит смешное, но смешное (очень часто не что иное, как удовольствие от дурного) гораздо действеннее и живее. Настоящая задача комедии состоит в том, чтобы с помощью незначительной боли достигать высшей жизненности, лучшим



ее средством для этого является надлежащее расположение, например ошеломительная внезапность контрастов. Она не могла бы обойтись без примеси безобразного, не нанося ущерба энергии, подобно тому как, по мнению почти всех философов, несовершенство составляет существенный ингредиент смешного в природе, которому в искусстве соответствует комическое. Духовная радость чиста и спокойна; радость же бурная, беспокойная и смешанная, вроде той, что вызывает комическое, является предельно чувственной. Она создает опьянение жизнью, увлекающее за собой дух, и теряется красота, чересчур обременяющая собой самодеятельность. Совершенная каузальная связь, внутренняя драматическая необходимость и полнота слишком обременительны для легко рассеивающегося опьянения, и наслаждение гармонией требует трезвой осмысленности и присутствия всей души. Совершенное трагическое целое или же эпическое и философское целое в драматическом облачении, наделенные всеми эффектами комического, не так уж редки, но я сомневаюсь, что можно найти совершенное драматическое произведение искусства, в котором единство целого было бы поэтическим и притом не трагическим, а чисто комическим.

После того как греческая комедия уже не была более свободной и сила комического гения угасла (если бы она еще и сохранялась, то только оскорбляла бы тонкий вкус), а безнравственность привела к расслабленности, после того как драматическое искусство, язык поэзии, философии и общественной жизни, да и сама общественная жизнь достигли высшей степени развития,— возникла *новая* греческая комедия<sup>3</sup>. Ей присущи художественные достоинства, которыми может обладать комедия и без свободы и комической силы: грация стиля, гуманность в характерах, изящество слога и тонкость диалога. Недостаток комической энергии возмещался (как это вообще неизбежно случается) трагической энергией; трагедия также пришла в упадок, и новый смешанный вид должен был заменить собой оба других. От трагедии он взял нежную теплоту страсти, часто приближающуюся к трагической серьезности, и своеобразное очарование драматического искусства, возбуждающее интерес непринужденным развитием прекрасно построенного действия во всей его полноте. Много способствовало разработке и совершенствованию этого нового вида: аттическая образованность и слог, образ-

цы древней комедии и трагедии, реминисценции прежней свободы; с другой стороны, общественный вкус, уже весьма испорченный, поставил искусству тесные границы. Он был открыт лишь для восприятия грации и элегантности. Когда у народа не столь расслабленный общественный вкус либо же когда этот вкус вообще не направляет искусство, гений, без сомнения, может подняться гораздо выше в этом смешанном виде драмы. Монотонность царит в материале новой греческой комедии не в меньшей мере, чем в ее идеале. Нравственная грация Менандра — высшее, что еще был способен воспринять общественный вкус. Но этот поэт любил философию и составлял исключение, сами его современники предпочитали ему других поэтов, у которых они находили собственную расслабленную чувственность в грациознейшем облачении.

Исследовать природу этого смешения трагедии и комедии, сравнить его с законами красоты и искусства и решить вопрос о том, является ли чистота трагического и комического условием его совершенства или нет, — все это составляет теоретическую задачу, лежащую за пределами этой статьи.

---

---

## О ГРАНИЦАХ ПРЕКРАСНОГО

---

Рассудок сочетает единичное и расчленяет целое не произвольно. *Границы* всех представлений и устремлений необходимо определены двумя противоположными законодательствами. Изнутри — вечные направления стремящейся души; извне — неизменные законы природы. Склонность колеблется в неуверенности между голосом свободы и велением судьбы; рассудок усердно трудится над единичным и, наконец, так далеко удаляется от целого, что человек может показаться лишенным всякого критерия своей жизни. Правильно постичь и верно сохранить эти двойные хрупкие границы, привести к полной *гармонии* борьбу судьбы и свободы составляет запутаннейший узел человеческой жизни. Разве этот случай мудрее искусства? И может ли эта труднейшая задача быть решена сама собой?

Когда культуру направляет не искусство, а влечение, то равномерно развивается весь человек. *Полнота* и *определенность* — отличительные признаки древних. Все единичное находится здесь в сплошном взаимодействии; явно и отчетливо предстают перед нами в истории древних великие очертания свободы и судьбы; различные ступени их культуры исчерпывают чистые изначальные виды всевозможных соотношений между человеком и природой, на высшей ступени более или менее достигнута гармония \*. Эта связь, в отличие от нашей расколотости, эти чистые массы, в отличие от наших бесконечных смещений, эта простая определенность, в отличие от нашей мелочной запутанности, являются причинами того, что древние предстают людьми более высокого стиля. Но мы не должны завидовать

\* В зависимости от того, представления или устремления составляют первое условие изначальной задачи (как, например, красота, добродетель и т. д.) человека.

этим баловням судьбы. Сами наши недостатки — это наши надежды, ибо они проистекают именно из господства рассудка, совершенствование которого, хотя и медленное, не знает границ. И когда он завершит свое дело, обеспечит устойчивую основу и определит неизменное направление для человека, то не будет уже сомнений в том, возвращается ли история человека, подобно кругу, вечно в себя самое или шествует к лучшему в бесконечность. Точно так же величие древних неотделимо от их глубокого падения; то и другое проистекает из господства влечения. Рассудок отстает, ошибается в средствах, путает средство и цель. Влечение начинается природой и кончается природой; лишь посредине оно объединяет природу и человека. Даже греческое искусство, достигшее совершенства, кончилось в себе самом, доказывая, насколько хрупким было древнее величие. И как раз в искусстве наша запутанность и расколотость предстают с наибольшей очевидностью. Одно искусство вторгается в область другого, один род — в область других. Изображение и познание, способность воображения и созерцание, знак и действительность, время и пространство перепутали свое назначение. Художник стремится только к естественности за счет единства; знаток оценивает в природе только искусственное; мечтатель обольщается придуманной им ответной любовью в природе; черствый сибарит осмеливается наслаждаться свободным человеком, словно внешней природой. Тот живет только для прекрасного, этот умеет только *использовать* прекрасное. Мало того, что дерзкое своеволие приводит в беспорядок все части человечества, оно еще обособляет и раскалывает его. Кто упивается только музыкой — уносится в бесконечность; кто углубляется в мрамор — застывает; кто живет только в поэзии — теряет то и другое, силу и определенность, и превращается, наконец, в мечту. Даже соединенные вместе поэзия и действительность оставляют большой пробел, который может быть заполнен только чувственными искусствами, где закономерность определеннее и живее, чем в искусстве поэзии, а действительность закономернее, чем в природе. Искусство в его обособленности делает человека пустой формой, природа в ее обособленности делает его диким и черствым. Горестное зрелище видеть сокровища редких и превосходных произведений искусства в их скоплении, подобно обычной коллекции драгоценностей. Ужасная и безотрадная пропасть откры-

ваются перед нами: человек разорван, искусство и жизнь разделены. И этот скелет когда-то был жизнью! Было время, был народ, когда небесный огонь искусства пронизывал универсум человечества, подобно тому как тихий пламень жизни проникает одушевленные тела!

Подобно упомянутому изощренному сибариту, не менее неестественны и жертвы напряжения, рабы пользы, в которых постоянное насилие уничтожает наконец всякую живость влечения. В мысли и действии машина как-то еще подобна человеку, в наслаждении откровенно проявляется чистое животное. Эти несчастные краснеют при одном упоминании о красоте. Малейший намек на искусство, природу, любовь вызывает у них стыд и смущение, как если бы заговорили о привидении. *Наслаждение* необходимо, оно освежает и оживляет силу для новой борьбы. Постоянное напряжение неизбежно разрушает, а постоянное наслаждение расслабляет и разлагает. Несообразно делать наслаждение целью жизни, ибо человек обретает существование только в природе, законы которой бесконечно противоречат его законам. Малейшая невоздержанность в наслаждении карает себя самое. Согласно этому закону природы люди, соединяющиеся для наслаждения любви, должны сурово расплачиваться за свое кратковременное опьянение. Другие же, соединяющиеся для серьезного дела и лишь отдыхающие в наслаждении, вознаграждаются чистотой и постоянством своего наслаждения.

Наслаждение имеет тем большую ценность, чем более оно самодеятельно, чем более оно приближается к *прекрасному*, в котором доброе сочетается с приятным. Оно должно быть свободным и не становиться средством для какой-либо цели. Намеренное наслаждение стало бы занятием, а не наслаждением. *Использовать* священное — значит осквернять его; прекрасное же священно. Вы можете усовершенствовать рассудок изображениями, нравы — красотой, искусство может стать материалом для мыслителя, однако вкус ничего при этом не достигнет. Подобно тому как всякая сила развивается только в свободной игре, так и *вкус* \*, или способность к прекрасному, форми-

\* Чистый вкус не является ни созидющим, ни воспринимающим. *Гений*, или способность к искусству, является созидющим; ему противостоит *восприимчивость*, способность схватывать изображение и явление.

руется только в свободном наслаждении прекрасным. Границы, где наслаждение может начаться и где оно должно прекратиться, легко определить, но очень трудно уловить. Это относится и к границам отдельных видов прекрасного. Их три, подобно трем изначальным предметам наслаждения: природа, человек и смешение обоих, или изображение.

Преимущество *природы* — полнота и жизнь; преимущество *искусства* — единство. Кто отрицает последнее, кто считает искусство лишь воспоминанием о прекрасной природе, тот отказывает ему в каком-либо самостоятельном существовании. Если бы у него не было собственной закономерности, если бы оно было только природой, оно было бы лишь скудным подспорьем старости. Тот, кто еще не вполне лишился юности и силы, спешил бы к подлинному, предоставив старикам утешаться мумией жизни, а слабым — услаждаться бесплотными тенями. Другие нечестивцы отрицают природу, называя ее художницей. Как будто всякое искусство не является ограниченным, а всякая природа — бесконечной! Не только целое безгранично простирается во все стороны; мельчайшая деталь — вдвойне неисчерпаема. Бесконечны всецелая определенность воплощенного, всецелая пульсация жизненного, ибо наполнены каждая точка пространства, каждый момент времени (каковых бесконечное множество). Мало того, что искусство все многообразие извлекает лишь из природы; оно разделяет образ и жизнь, разрывает природу. Только искусство актера \* соединяет их, но и оно насильственно вырывает определенную деталь из бесконечной полноты. С трудом передает оно вам *две* стороны природы из четырех. Сравните с этим зрелище небесной радуги, как бы охватывающей бесконечное; мгновение весны, где разнообразнейшая жизнь проникает через все чувства в ваш внутренний мир; зрелище ужасной и прекрасной борьбы, где полнота сосредоточенной силы изливается в разрушении. В этом созерцании человек, кажется, постигает вечное время, которое, соединившись с многообразием пространства, течет из рога изобилия природы.

В целом, однако, стоит нерушимо вещей совокупность...  
Смертные твари живут, одни чередуясь с другими,

\* Пластическая часть этой пластической музыки весьма несовершенна. Древние своими идеальными масками принесли в жертву красоте и истине жизнь и иллюзию. В новое время, наоборот, приносят в жертву жизни и иллюзии истину и красоту.

Племя одно начинает расти, вымирает другое,  
И поколения живущих сменяются в краткое время,  
В руки из рук отдавая, как в беге, светильники жизни \*.

Кажется, она обращается к человеку с соблазнительным призывом: беги от своего мелочного порядка, от своего убогого искусства; поклонись почтенной простоте, священному хаосу твоей богатой матери, из груди которой струится подлинная жизнь! Страшное и все же бесплодное желание устремиться в бесконечность, жажда пронизать единичное охватывают человека столь могущественно, что сила природы часто лишает его всякой свободы. Варварски презирает он всякий закон, безжалостно бесчестит достоинство своей природы. Ни один народ не был более предан наслаждению природой и упоению этим наслаждением, ни один народ не был более могучим, невоздержанным, незаконным и жестоким, чем *римляне* с того времени, как запятнал свое имя первыми играми Брут <sup>2</sup>, и вплоть до Нерона. Способность и средства наслаждения были столь велики, что излишества римской жизни превосходят границы нашего воображения. Самостоятельность, великий стиль их пороков примешивают долю почтения даже к нашей ненависти и нашему гневу. Однако история их беспутств вписана пылающими письменами в их анналы на вечные времена. Все, что может доставить земля, не смогло удовлетворить сами по себе ненасытные желания, и даже римская сила оказалась не в состоянии противостоять разгулу, разрушающему даже могучую силу, и кончила полной расслабленностью и разложением.

*Любовь* — это наслаждение свободного человека, и только человек является ее предметом. Ибо подобно тому как в одном не может происходить взаимодействия, так не существует и любви без ответной любви. И это отнюдь не пустое мечтание — охватить все любовью и быть единым с природой. Человеческое влечение предчувствует избыток добра, духа и полноты; человеческий рассудок предчувствует пробел по ту сторону знания. Этот избыток заполняет пробел и порождает представления о высших существах и устремление к богу. Только мечтания об ответной любви предосудительны; только намерение глупо; только разгул вреден. Познание — это напряжение; вера —

это наслаждение. Пусть плоды веры вознаграждают напряжение мыслителя! Если ими наслаждаются незаслуженно, то, как и всякая невоздержанность, они несут наказание в самих себе. Жалкое стремление искать во всем только свое отражение присуще лишь заурядным душам, у которых много восприимчивости и мало возбудимости. При другой направленности они приняли бы искусство за любовь, ибо намерение оскверняет свободу. Искусство какой-нибудь Аспазии может быть совершенным, природа — необычайно прекрасной, однако никогда ее преднамеренное искусство не может заслуживать названия любви. В безумной надежде великого обретения иной любящий уничтожает себя в безусловной самоотдаче. Несчастный! Вместе с самостоятельностью он вырвал из своей груди корни самой любви. Ибо любовь — это взаимное наслаждение свободных натур, и именно поэтому одна она полна и целостна и имеет неиссякаемый источник в себе самой. Всякое наслаждение природой половинчато и неудовлетворительно. Как быстро исчезает самое прекрасное, делая лишь более мучительным жало влечения в груди! И после кратковременной иллюзии жизни оставшееся превращается в ваших объятиях в безжизненный скелет. Тщетно простираешь ты страстные объятия к природе; ее утомительная беспредельность остается вечно безмолвной, непостижимой и вечно чуждой тебе. Высшее наслаждение — это любовь, и высшая любовь — это *любовь к отечеству*. Я не говорю о том сильном влечении, которое одушевляло героическую душу римлян. Регул, покидающий своих, отвращающий свой взор от Рима и в этом славном уходе спешащий к врагам, Деций, закладывающий свою голову, посвящающий себя подземным богам и бросающийся в объятия смерти, кажутся вам полубогами. Сравните их с небесной простотой Булиса и Сперхия<sup>3</sup>; сравните их с непринужденной веселостью Леонида! Они варвары: они исполнили закон, но без любви. Любовь к отечеству являлась не побудительным мотивом тех, что пали под Фермопилами, — ибо они умерли за закон, — но была их вознаграждением. Их святая смерть была вершиной всякой радости. В настоящем государстве, целью которого является полнота в общности множества свободных существ, существует общественная любовь, бесконечное взаимное наслаждение всех во всех. Утрату именно *этого* не мог пережить несчастный лакедемонянин, которого закон покрыл позором; это от-



личало *дорийцев* с их мягким величием от римлян \*; это сообщает жизни Бразиды блеск самодостаточной радости. Вероятно, любовь к отечеству на Крите и в Фивах стала разгулом, а наслаждение — целью государства. В конце концов эти народы пали так низко, что поклонялись возбуждающему, которому подобает быть лишь оболочкой прекрасного, и грешили против природы. Вообще возбудимость — опасный и прекрасный подарок богов. Если восприимчивость души невелика, а возбудимость столь безгранична, что малейшее прикосновение вызывает ее во всей ее силе, самодеятельность же столь сильна, что вместе с возбудимостью руководит жизнью, то существование такой души будет постоянным колебанием, подобно бурной волне, — только что, казалось, она касалась вечных звезд, как уже падает в страшную морскую бездну. Этой душе выпал из сосуда жизни высший и глубочайший удел человечества; внутренне собранная, она в то же время совершенно разделена и в избытке гармонии бесконечно разорвана. Так думает и Сапфо, и этим объясняются все противоречия в известиях об этой величайшей из всех греческих женщин. И мы можем сказать:

И живы, вверенные струнам,  
Пылкие песни лесбийской девы <sup>4</sup>.

Некоторые из ее песен и множество фрагментов — это драгоценные жемчужины, выброшенные потоком времени на пустынный берег после крушения древнего мира. Нежность этих песен как бы овевана меланхолией. По сравнению с ними бесчисленные песни сходного рода, бледные и заурядные, которыми, однако, восхищаются, — то же, что тусклый земной огонь по сравнению с чистым лучом бессмертного солнца.

Чистая любовь всецело бедна; вся ее полнота — это дар природы. Чистая природа — не что иное, как полнота; всякая гармония — это подарок любви. В *искусстве* сочетаются полнота и гармония. Мирно встречаются в нем обе бесконечности и образуют новое целое, объединяющее в качестве жизненной вершины свободу и судьбу, проникающее в глубины души, не разъедавая ее, но благотворно

\* Напротив, римляне по своей высокой самостоятельности приближаются к аттическому стилю и далеко превосходят дорийцев и афинян по силе, направленной повне. Жестокая борьба насильственно вырвала все внутреннее из них. Они — атлеты добродетели.

разрешая всякий спор. Природа дает вкусу простор, любовь — силу, искусство — порядок и закон. Лишь в соединении завершают они развитие вкуса, по отдельности они лишь усиливают восприимчивость, возбудимость, способность суждения. В Софокле соединяются сила любви и полнота природы, подчиняясь закону искусства. Здесь человек завершает свое существование и покоится в умиротворенной гармонии.

Следовательно, едва уловимые границы, тончайшее равновесие, понимание упомянутого важного знамения богов \* — *мера*, которая представляет собой вершину жизненного искусства. Она может быть достигнута только благодаря *полноте*. Последняя же, как и все божественное, не может быть достигнута. Правда, человек обычно сразу же пытается сорвать плод, но мы видим также, что серьезная воля, могучая сила, остроумнейшее искусство приводят при этом лишь к судорожным потугам. Да и как могло бы из сугубо единичного возникнуть нечто вполне целостное? Человек, стремящийся к божественному, может лишь непоколебимо бороться со всеми препятствиями. Именно поэтому возвращение никогда не невозможно, хотя бы гармония и была потрясена в душе, хотя бы омраченный народ и влачил жалкое и смятенное существование в течение многих веков. Если же затем внезапно и непостижимо, подобно некой находке, появляется полнота, то человек после первого приступа радости колеблется, не зная, кому он должен высказать свою благодарность. Он не может присвоить себе то, чего не вызвали самые ревностные его усилия, что отчетливо представляется пришедшим извне; он не может приписать чужому существу то, что он сознает сокровенным своим достоянием. Он обрел новую часть своей неведомой самости. Пусть возблагодарит неведомого бога! Обретенная гармония — не его заслуга, но его деяние.

---

\* Дельфийская надпись: μηδὲν ἄγαν λίαν ῥ.

---

## О ЦЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ГРЕКОВ И РИМЛЯН

---

Если даже великий Цезарь потерял господство над миром, возжелав диадемы, то тем более некий Красс может отказаться от действительности ради символа, от наслаждения — ради обладания; кажется, человеку вообще свойственно путать средство и цель, забывая о цели на пути к ней и довольствоваться иллюзией. Стремление человека находится как бы в постоянном течении, и если будет позволено сравнить жизненный путь со странствиями Улисса, то лишь немногие достигают Итаки: большинство рано забывает даже о желании ее достигнуть, и если у кого-нибудь еще и достанет сил для бегства с острова Калипсо, то для того лишь, вероятно, чтобы стать добычей сирен. В сколь большей мере случается это там, где цель — не что-то определенно единичное, но неопределенно всеобщее? Прогресс здесь столь медлен, что эпохи и народы часто продвигаются вперед лишь на несколько ступеней. Брошенный посреди пути, словно корабельщик без компаса в бурном океане, человек часто едва способен разглядеть мглу, окутывающую далекую цель и границы, и определить направление единственно верного пути. Так обстоит дело и с самым благородным и прекрасным достоянием человека — его *познаниями* и науками. Рассудок не должен стремиться к иной цели, кроме познания, у него не должно быть иного закона, кроме истины, и иной точки зрения, кроме человечества; вместо этого нередко цель и средство, всеобщее и единичное, необходимое и случайное смешиваются до тех пор, пока цель не оказывается совершенно забытой. Умствующий, упражняясь, оттачивая и совершенствуя *орудие* исследования, нередко забывает за этим его назначение, подобно древнегреческим логикам-эвристикам эпохи расцвета научного мышления, оказавшим значительное влияние на дух греческой философии всех времен. Оратор позволяет

случайному господствовать над необходимым, подчиняя вечную истину своему мелочному *поводу*, — таковы древние софисты, аттические риторы эпохи упадка вкуса и позднейшие софисты, создавшие отвратительную смесь из превосходных философем и превосходных речей более древней эпохи.

Собираатель часто не испытывает смущения по поводу ценности материала, как будто *материал* сам по себе имеет ценность; подобно этому александрийские ученые, когда вслед за упадком нравов и вкуса пришел в расстройство и дух научности, собирали без всякого отбора или согласно весьма убогим критериям. История греческой философии представляется естественной историей научного рассудка и в том отношении, что она исчерпывает чистые виды всех возможных его заблуждений и дает законченные примеры их понятия, ибо для науки не может быть, видимо, иной *гетерономии*, кроме гетерономии орудия, повода или материала. Если разуму постоянно грозит опасность вместо плодотворной науки заблудиться в пустых бессодержательных формах и системах, то и у опыта есть естественная склонность к бесцельному *многознанию*, ибо, лишь упорядоченный в некое целое, он заслуживает названия *истории* и лишь тогда может быть соединен с чистой наукой в одно обширное целое. История поэтому может без конца напоминать нам о необходимом требовании единства и о своем будущем согласии с чистой наукой. Все причины, способствующие и побуждающие к бесцельному многознанию, кажется, можно увидеть в истории древности, в *изучении греков и римлян*. Отдельные малые части целого науки о древности требуют такой затраты сил, которая доступна многим лишь ценой отказа от обозрения целого; отсюда мелочность. Отдельные ветви полностью занимают всю жизнь отдельных ученых, целых классов ученых и даже целых эпох и народов; отсюда относторонность, которая не менее упомянутой мелочности придает безусловную ценность тому, что является только орудием, средством или условием, вследствие чего неученому средства кажутся все более тяжеловесными, результат — все более двусмысленным, а мы все более лишаемся надежды увидеть наконец познание древности сведенным в некое *целое* и плодотворно примененным к жизни. Нельзя отказаться от этой надежды, не лишая древнюю историю какой-либо ценности вообще, ибо можно показать, что без всеохватывающего и определенного обзоре-

ния целого нельзя достичь полной правильности даже в единичном. Поэтому, если только беспечность и хаос не утвердят здесь своего царства в вечной ночи, если древняя история не станет мертвым сокровищем, предметом тщеславной роскоши, безусловно необходимо отдать определенный отчет в ее *чистой ценности*, отыскать *принцип ее единства*, удовлетворительно ответить на вопрос о ее *высшей цели* и тем самым четко определить ее отношение к истории вообще и к чистой науке: либо чтобы открыть определенную *цель*, твердую *основу* и *путеводную нить*, либо чтобы по крайней мере знать, в чем заключается дело. Чем богаче многообразие, тем настоятельнее потребность в *единстве*, чем более развиваются и спорят между собой различные виды связи, тем настоятельнее потребность в безусловной *полноте*. Все отдельные сферы изучения древних осваивались в нашу эпоху, особенно среди нашей нации, с большим усердием и умом, так что попытка связать единичное в некое целое и указать этому целому определенное место в общем плане человечества отнюдь не должна бы казаться преждевременной.

Уже масса духовных сил, приложенных к познанию древних у самых культурных наций Европы, столь безмерно велика, что стоило бы поставить вопрос о том, не растрачивается ли эта сила по инерции и по привычке, или о том, что достигается ею и чего можно было бы достигнуть, если бы однажды с неограниченной свободой и не скованные односторонним подходом даже великого человека стали бы действовать согласно общим законам и стремиться к общей цели. И надежды и обетования, смею сказать, лучших мыслителей и художников, вообще множества превосходных людей относительно пользы изучения древних столь заманчивы, единодушны и очевидны, что только душа варвара не пробудилась бы ото сна при вопросе о ценности греков и римлян. Это, видимо, лучшее прибежище от искушений или притеснений эпохи: здесь в прекрасной чистоте и высшем совершенстве блистает то, что необходимо человечеству во все века в целом и в частях, и отнюдь не малочисленные и не малозначительные голоса возвещают, что для них изучать греков и римлян означает посвятить свою жизнь красоте, человечности и *величию*. И это вполне отвечает духу нашей эпохи, подобно тому как созревший человек после бездумной юности испытывает свою душу и заново устроит ее целое, то есть производит расчет с настоящим, во-

прошает прошлое и будущее, чтобы свободно определить из себя законы и цели своих действий! (. . .)

Назначение и ценность изучения древних в такой мере общезначимо не установлены, не общепризнаны, что, кажется, односторонность и раздор достигли предела: гордые предрассудки ученых и мыслителей; восхищение древними и обожествление новых; презрение к истории и ненависть к чистому разуму достигли одинаковой высоты; науки все более удалялись от деятельной жизни, расплачиваясь за это пренебрежением к ним деятельного человека. Античная и современная культура решительно спорят между собой. Человек нового времени мог бы усвоить первую, не жертвуя второй, лишь тем, что подчинил бы свою самобытную натуру во всех суждениях, взглядах и чувствах высшему общезначимому закону человеческой природы. Высота, которой смогли бы достичь лишь очень немногие; большинство друзей древних платят за свое знание полным незнанием новых и слепым пренебрежением к ним; они видят в своей эпохе только руины разрушенного человечества, вся их жизнь — словно элегия на урне прошлого. Вместо того чтобы усвоить себе гармонию и полноту древних, они лишь удваивают собственный разлад, и сердце их теряет всякую гибкость, они забывают, что назначение человека в чем-то большем, нежели бездеятельное томление, они не чувствуют того высшего единства, к которому столь сильно стремится хаос.

Вообще вся наша древняя ученость — это крайне сложная, хаотическая и пестрая масса, созданная и развитая в удивительном слиянии противоборствующих причин под разнородными влияниями без единства плана и даже без однородного тона; части ее хотя и упорядочивались для всевозможных целей на манер кристаллизации, но до сих пор еще не возвысились до уровня полной целесообразности, как в организме, и до безусловного единства. До сих пор смешивали законы древней и новой истории и тем запутывали те и другие: в вопросе о ценности изучения древности смешивали приятное, полезное и само по себе доброе, смешивали существенные и случайные, индивидуальные и всеобщие цели, так что даже ответы, которые более всего отвечают требованиям задачи, хотя и истинны, но столь скудны, что нам не нужно задерживаться на них; древняя история необходима для объяснения современности, ибо каждая последующая эпоха содержится в зародыше в предшест-

вующей, словно будучи вложенной в нее, и разум не может позволить себе остановиться на каком-то звене бесконечной цепи, пока возможно постичь высшее звено; многообразие истории вообще учит различать существенное и случайное в человеческой природе, особенно же многообразии греков и римлян вследствие полного отличия их культуры от нашей при приблизительно одинаковой высоте. Я буду не только полностью отделять друг от друга обусловленную, единичную, случайную и безусловную, общезначимую, существенную ценность, но и четко различать три разных взгляда, среди которых выявляется безусловная ценность изучения древних в познании, наслаждении и подражании им.

### ИСТОРИЯ ГРЕКОВ И РИМЛЯН — ВАЖНЕЙШАЯ ПОЛОВИНА ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Тот X, который искали до сих пор под именем истории человечества, — полной картины ее еще нет, хотя есть много превосходных материалов к ней, — этот X может быть только полной историей человеческого рода, насколько простирается опыт, историей, имеющей систематический порядок, научную основу и общезначимую цель. Предмет истории в этом отношении — не только публичные действия и изменения особого народа, но и нравы и время, искусство и государство, вера и наука, короче говоря, все чисто человеческие деяния, качества и состояния: человеческая *культура*, или борьба свободы и природы. Сколь глубоким, богатым и обширным ни было бы знание природы, сколь завершенным ни было бы знание мыслителя о своем вечном я (Selbst) или о своей чистой способности, все же остается пробел, пока не известны смешение свободы и природы, его законы и особенности. Пробел этот не позволяет мыслителю внести полноту в свои познания и установить единство между познанием и деятельностью; человек же не может достичь своего назначения, пока совершенно неизвестны человеческая жизнь да и сам эмпирический человек. Если бы его способность была только познавательной способностью, то дело заключалось бы лишь в многообразии, единстве и полноте представлений, их плодотворность была бы совершенно безразлична. Однако рассудок не составляет чего-то обособленного, он должен находиться в единстве со *всею* назначением человека, имеющим ведь и деятельную и ощущающую спо-

способность. Это назначение состоит в том, чтобы познавать истину, делать добро и наслаждаться красотой, осуществляя гармонию в своем мышлении, действии и ощущении. Познание — это не только исконная часть человеческого назначения, но и первое средство осуществить все его назначение: оно должно не властвовать над культурой, а направлять ее, приводить в порядок каждую силу, каждой части определять ее границы. Знание чистого человека — чистое учение о нравах и о душе — имеет поэтому такую же безусловную ценность, как и знание смешанного человека — история человечества. Ибо сам человек, насколько он проявляется, есть не что иное, как смешанный результат свободы и природы: он не чистое существо, он может достичь сознания и бытия лишь по побуждению чужой силы и в том, что не есть он сам, он должен завоевать себя, и то, чем была его чистая природа, становится законом его смешанной жизни. Даже чистая наука должна извлечь факт и пример из опыта: пока он еще *не обработан*, в ней останутся темные места и она не будет завершена; во всяком случае, даже завершенная в себе, она может быть изложена полностью не раньше, чем опыт получит научную упорядоченность и будет существовать история человечества. Вообще современной культуре настолько недостает соразмерности, равновесия, связи, согласия и полноты, мыслящая и деятельная силы разделены столь безмерной пропастью, границы и права разума и опыта столь неопределенны, человечество расколото и потому понятия о ценности вещей столь спутаны, что эта апология истории не покажется излишней. Можно было бы сказать даже, что сама история заслужила всеобщее и громкое пренебрежение со стороны чистых мыслителей, ибо существует научно упорядоченная естественная история животных и растений, но нет еще истории человеческого рода, которая могла бы заслуженно называться наукой. И все же только благодаря *порядку* человек может освоить опыт, ступени которого мы находим у греков, исходивших из первой ступени этого порядка, но не достигших высшей из них. У Гомера, правда, разделяется и соединяется неоднородное и однородное многообразие и формируется в целое, полностью удовлетворяющее способность воображения, но только ее; целое, единство которого *дано* природой, а не свободой. Геродот хотя и соединяет единичное в законченное целое, выводя все из необходимости, но преждевременным вмешательством завистливой судьбы



он ущемляет права рассудка, ставя недозволенные границы отысканию эмпирических условий: удовлетворяя теоретический разум, он возмущает практический. Первые понятия Фукидида — сила и культура; он полностью подчиняет многообразие законам и доставляет рассудку высшее удовлетворение, не доводя, однако, этот закономерный порядок до безусловной полноты. По некоторым намекам он, кажется, признает возможность преобладания безусловной свободы как у отдельного лица, так и в массе народа, не считает возможным для рода ни остановку, ни поступательное движение, но согласно образу мыслей его предшественника, да и всей его эпохи относительно судьбы и необходимости полагает необходимым вечное возвращение и предан системе *бесконечного* круговорота. Ксенофонт тщетно стремится удовлетворить практический разум вмешательством целесообразности высшего ума и заданной соразмерностью между нравственной добротой и блаженством в жизни отдельных людей, равно как и в истории целых народов, ущемляя при этом права рассудка, ибо он выдает намерения за причины, смешивает вымысел и истину и насильственно подгоняет факты опыта к своей цели. Платон в своем проекте совершенного государства и народа, то есть будущей возможной истории, необычайной картиной остановившегося законченного совершенства во времени ущемил рассудок и теоретический разум, но весьма верно ощутил потребность практического разума. Вообще это трудная задача — а priori найти для универсальной истории безусловное единство, путеводную нить порядка, каковая удовлетворяла бы в равной мере теоретический и практический разум, не ущемляя права рассудка и не производя насилия над фактами опыта. Пока попытка удовлетворить это безусловное требование не потерпела полной неудачи, нельзя перестать надеяться на эту возможность, а с ней и на удовлетворительное объяснение *всех* фактов опыта (и притом самых интересных). Величайший скептицизм окажется весьма уместным при такой попытке, чтобы защитить права опыта от, может быть, заблуждающегося или одностороннего разума; но, с другой стороны, отрицание такой возможности до того, как попытка потерпела неудачу, явилось бы иной разновидностью догматической претензии. Ибо это происходит не только там, где не знают ни составных частей задачи, ни данных фактов опыта, где нет даже верного понятия истории, где довольствуются упорядочением истории по случайным целям (ста-

тистический порядок), по законам воображения (риторический, поэтический), по скудным данным времени и пространства (хронологический и географический), по односторонним мнениям и необоснованным, вероятно, ложным принципам (естественноисторический, по расам, климатам и т. д.), не ставя вопроса о том, нет ли в истории человека *человеческого* порядка, где бессистемность представляют как бы основой и результатом истории, — но и в системе, выдвигающей *традицию* и воспитание в качестве связи и единства истории\*, и в той системе, которая считает *телеологическое суждение* единственно возможным принципом априорного единства универсальной истории\*\*, каковая в качестве придатка высшего единства разума могла бы быть предложена или даже необходима, но сама по себе не удовлетворяла бы ни теоретического, ни практического разума. Если свобода и природа подчинены законам, каждая сама по себе, если существует свобода (ибо это отрицается, собственно, последовательными приверженцами бессистемности и отсутствия законов в истории; такова основа их взглядов), если представления человека вообще образуют связное целое — систему, то и взаимодействие свободы и природы, история, должно быть подчинено необходимым, неизменным законам: если существует вообще такое взаимодействие, существует история, то для нее должна существовать система необходимых законов а priori. Если как факт опыта или по крайней мере как возможный случай мы принимаем, что свобода в отдельном человеке или даже в массе отдельных народов имела или может иметь перевес, что существовали или могут существовать *культурные* люди и народы, то единственной системой истории, которая полностью удовлетворяла бы теоретический разум, не ущемляя права рассудка и опыта, является *система круговорота*. Если мы примем во внимание, что природа никогда не уничтожается свободой, что бесконечное никогда не может стать действительным, то единственной системой истории, которая удовлетворяла бы практический разум, не ущемляя рассудка, является *система*

\* Как Гердер в содержательном классическом произведении<sup>1</sup>, которым Германия может гордиться; аналогичные произведения, преимущественно иностранные, кажутся по сравнению с ним небольшими предварительными опытами. Согласно Гердеру, возникает лишь единство цепи или массы, соприкасающейся во всех частях, единство, не удовлетворяющее ни теоретический, ни практический разум, но не безусловное единство завершено в самом себе целого.

\*\* Как Кант в трактате «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане»<sup>2</sup> < . . >

*бесконечного поступательного движения.* Не могли бы эти обе прямо противоположные системы соединиться во времени и таким образом удовлетворить одновременно теоретический и практический разум? Не могло бы это истолковать — разъяснить, определить и обосновать старое глубокое предчувствие того, что *древняя и новая* история представляет собой две совершенно различные целостности, основывающиеся на совершенно различных законах? Из простого взаимоопределения представлений и устремлений души в человеческой культуре, или взаимоопределения свободы и природы, вытекает а priori, что возможны два вида культуры, а следовательно, и истории, в зависимости от того, дает ли первоопределяющий толчок культуре способность представления или стремления, — *естественная и искусственная* культура; что первая должна предшествовать по времени, а последняя может только следовать за ней, и система круговорота возможна и необходима только в естественной культуре, а система бесконечного поступательного движения — только в искусственной, ибо обе словно законченные взаимосменяющие понятия (*Wechselbegriffe*) в совершенстве соответствуют друг другу. Стоит отважиться на попытку и дальше следовать по этому пути, сохраняя осмотрительность и постоянно подвергая все проверке. Стоит сравнить предчувствия разума с фактами опыта.

(. . .) Здесь я ограничусь развитием 1) способа, 2) моментов доказательства, 3) наброском некоторых характерных черт, 4) установлением некоторых критериев исследования и 5) некоторыми замечаниями о культуре других древних народов и о границах древней и новой истории. (< . . .) Знатоку древней истории, которого, вероятно, смутит намерение объяснить древнюю историю с помощью теории, обоснованной новейшей философией, я напому о том, что проще всего было бы объяснить историю народа согласно его собственному образу мыслей. И что система круговорота, более или менее определенно изложенная, представляла собой не только воззрение величайших греческих и римских историографов, но и всеобщий образ мысли народа, заблуждавшегося лишь в том, что результат собственной истории он считал общезначимым, принимал его за результат истории человечества. Доказательство можно вести двойным *способом*, а priori и а posteriori, либо выводить законы истории из ее основы, а priori развивать в

системе круговорота теорию естественной культуры, ее ступеней, границ, отношений и особенностей, сравнивая затем ее с данными фактами греческой и римской истории, либо, не заботясь о теории, анализировать эти факты в их простейших результатах и затем сравнивать их с теорией. То и другое опять-таки возможно двояким образом, в зависимости от того, будет ли предметом исследования вся культура, все человечество или же часть его. (. . .) Среди собственно *моментов* доказательства я могу привести в качестве очевидных, 1) что греки и римляне исходили из природы и что воспитание природы благодаря редкому стечению счастливых обстоятельств стало для них максимально благоприятствующим фактором; 2) что в каждой сфере культуры, пройдя все ступени упадка, они возвращались к абсолютному *варварству*; 3) что древняя культура была полной или абсолютной по объему, — доказательство этого потребовало бы, вероятно, обстоятельного анализа понятия человеческой природы (*Menschheit*), который найдет где-нибудь более подходящее место. Наконец, труднейший момент, 4) что существовала ступень древней культуры, когда свобода в массе получила перевес над природой, — ступень вдохновения, которая словно внезапным скачком вырвалась из-под опеки природы и возвысилась до самостоятельности... и 5) что греческая и римская культура достигла *максимума*; не абсолютного, как цель новой истории, которого, однако, нельзя обнаружить ни в какой истории и ни в какое время, но высшего, что возможно только в системе круговорота, максимума естественной культуры; следовательно, *относительного* максимума. Чтобы разрешить появляющиеся здесь трудности, следует отметить некоторые *критерии*, согласно которым можно а priori определить различную высоту, достигнутую древними в каждой отдельной изначальной сфере всей человеческой культуры, и сделать понятным факт этого различия: 1) доля представлений и стремлений в ней и их соотношение, отсюда искусство и наука — это противоположные крайности на шкале этого различия; 2) величина объема предмета той или иной сферы культуры, или ее отношение ко всей полноте, отсюда высота политического <sup>3</sup> максимума греков и римлян, отсюда предельная высота политической философии даже среди философских наук, к которой ближе всего подходит, вероятно, этика. Вообще к числу поразительных *характерных черт*, подтверждающих эту предпосылку, относится то, что даже

наука, имеющая, кажется, естественную склонность к бесконечному совершенствованию, ибо в ней всякий прогресс облегчает последующий,— даже наука принимает здесь характер искусства и в своих различных *стилях* со всей очевидностью являет нам ступени естественной нравственной культуры. (. . .) У ионийских физиков легко обнаружить нечто от смелой суровости стиля древнего ионийского искусства; Пифагор — это явно Пиндар, а Сократ — Софокл в философии; бросающееся в глаза сходство стиля Аристотеля и Менандра вплоть до той особенности, которую я назвал бы «жесткой сухой лаконичностью»; каждый заметит великие черты одного и того же стиля у Платона и Ксенофонта, Аристофана и Еврипида при всем различии произведений, при всех своеобразных особенностях и тех преимуществах, которые первым двум сообщают добронравие и высота ума даже в стиле. Даже последовательность философских наук в Греции дает повод к примечательным размышлениям. В современной культуре разделы философии следовали в таком порядке: логика, физика, этика, а в последней: эстетика, мораль, политика. В древней же: физика, этика, логика, а в этике: политика, мораль, эстетика (древнейшая мораль была вполне политической, и еще Платон и Аристотель рассматривали мораль как часть политики). Обе философии, древняя и новая, исходят из веры — из мифа или догмы, как бы искусственного мифа, подобно тому как первый был созданием природы; и в обеих физика древнее этики, древнейшая этика — физическая, а древнейшая физика — этическая, то есть метафизическая или гиперфизическая. Характерная также черта, что даже древняя политика ясно представляет систему круговорота, несмотря на то, что частые вторжения судьбы, постоянные внешние влияния прерывают и запутывают простой и постоянный ход естественного развития. История же греческого искусства дает нам не просто костяк системы круговорота и важнейшие ее материи, но представляет ее в красочной картине, разработанной вплоть до мельчайших деталей. Если бы наша предпосылка подтвердилась, древнюю историю можно рассматривать как *первую часть* истории человечества, историю же современных европейцев — как *незавершенную вторую часть*. Нашествие варваров предстало бы в истории человечества лишь большим *эпизодом*, мощным разрывом в спокойном культурном созидании человечества; в универсальной же истории, не имеющей дела с высшими целями, можно

было бы, по всей вероятности, оправдать деление на древнюю, среднюю и новую историю вследствие важности этого эпизода. Древняя и новая система яснее всего разделяются там, где на место национальных религий вступила универсальная, ибо вера есть первое и древнейшее начало как в естественной культуре — в качестве мифа, так и в искусственной — в качестве догмы. Не следует только представлять обе системы в их обособленности и разрозненности: они переходят друг в друга (ибо новая возможна и была необходима только после древней), и дело обстоит не так, что древняя история вполне прекращается с публичным введением универсальной религии и полной гибелью древних обычаев и древнего образа мыслей, а новая начинается с установления этой религии, но древняя система еще продолжает существовать в известном смысле, нравственная испорченность распространяется в непрерывном потоке из Афин и Рима вплоть до нынешнего времени, и если в первом зародыше пробуждающегося разума заложена в преформированном виде вся последующая культура, то, вероятно, уже Сократ, а еще более Пифагор, впервые попытавшийся привести нравы и государство в соответствие с идеями чистого разума, стоят у вершины новой истории, то есть системы бесконечного совершенствования. Если особая история народов, не достигших той ступени культуры, где свобода в массе получает перевес, если эта история не может примкнуть к истории свободных народов, то она не допускает иного единства, кроме единства воображения или рассудка: высшее единство разума может иметь место лишь там, где полная культура всей массы вырвалась из-под опеки природы и возвысилась до самостоятельности. Условную ценность истории варварских или менее культурных народов можно определить в частности из этих условий; безусловная ее ценность равна тому количеству свободы, массы культуры, которую она содержит.

Следует различать еще оригинальную и заимствованную, полную и одностороннюю, всеобщую и единичную культуру — ее самостоятельность и благоприятное развитие на поводе у природы, являющееся, собственно, только счастливым *введением* будущей культуры — иначе понятие ее оказывается утраченным. *Единичная* культура посреди варварской массы не дает последней каких-либо прав: Ганнибал и Митридат действовали, думали, жили среди варваров совершенно по-гречески. Одни лишь *умения*, даже до-

стигшие редкой высоты и широкого распространения, и механические изобретения еще не являются культурой, хотя и составляют нередко бесконечно важное дополнение к ней: торговые навыки Карфагена в столь же малой степени могут претендовать на культуру, как искусная старательность финикийцев, *утонченность* лидийцев и персов и тренированная храбрость парфян. Только развитие свободы есть культура в единичном; культура народа должна быть полной, всеобщей и самостоятельной.

Хотя древняя история и не удовлетворяет практический разум и только вместе с системой бесконечного поступательного движения составляет полное целое, все же она содержит большее количество знаний о смешанном человеке, чем незавершенная современная история, ибо деятельное существо лучше всего постигается в его свободном законченном развитии, искусство же тормозит свободу развития и меняет естественную настроенность и направленность природы. Поэтому в истории греков и римлян ступени культуры вполне определены, чистые виды отчетливы и совершенны, единичное столь смело и законченно, что выступает как идеал своего рода, а грек — как человек по преимуществу, причины отличаются простотой, связь — всецелостью, порядок — текучестью, массы — большим размером и простотой, целое — полнотой. Она представляет собой комментарий философии, вечный кодекс человеческой души, *естественную историю нравственного и духовного человека*.

Но древняя история — не только зеркало природы, руководство для мыслителя, но и неисчерпаемый источник чисто человеческого *наслаждения*. Человека связывает с его родом склонность, совершенно независимая от влечения (или цели) к всеохватывающему познанию или собственно нравственному облагорожению, склонность, предмет которой является непосредственное наслаждение человеческим, — наслаждение, существующее реально лишь как смешанное, но обладающее безусловной ценностью постольку, поскольку его предмет — общезначимое и чистое. Ибо удовлетворение чистого влечения путем непосредственного наслаждения, то есть *прекрасное*, осуществляет исконную часть человеческого назначения и имеет безусловную ценность, хотя люди очень часто, соблазненные условным преимуществом того или другого, грешат в мыслях и поступках против закона безусловной автономии и изомии вечных сфер человечества. Причина высокой красоты древней жиз-

ни и древних произведений состоит в том, что здесь свободная полнота и живая сила разделяются со всей определенностью, соединяются в непринужденном, но твердом порядке, развиваются в текучей, но сокровенной связи от истоков к цели и формируются в больших простых массах в самостоятельное законченное в себе целое. Таково целое: выдающиеся греки и римляне лучших времен — словно сверхчеловеческие существа, люди высшего стиля. Прообраз человечества на вершине древней культуры доставляет столь высокое наслаждение, что по сравнению с ним всякое иное наслаждение могло бы показаться прозаическим, и, чтобы не стать опасным, оно не должно оставаться праздным. Любовь без понимания скоро превратилась бы в страстную игру, а знания без любви стали бы пустым знаточеством. Вообще для большей определенности можно разделить три аспекта безусловной ценности изучения древних, только не следует думать, что знание, наслаждение, подражание древним действительно могут быть разделены и каждая способность развита и завершена сама по себе. Ведь одно и то же имеет безусловную ценность во всех трех: общее, родовое понятие истинного, прекрасного и доброго — множество, единство и целокупность<sup>4</sup> в свободном закономерном сообществе — три исконные ветви свободы, три необходимые простые составные части человека. Понимание должно внести строй в любовь, а она — оживить его, наслаждение прекрасным — пленительным явлением доброго — есть глубокая привязанность к добру, и только благодаря ему знание становится подлинным и непосредственно переходит в жизнь, влечение, волю и действие. Без возбудимости, соразмерности и полноты, без подлинной направленности и настроенности всей души даже самый сильный и светлый ум глупеет и сбивается с толку. Подлинное подражание столь редко среди нас, а неподлинное — столь обычно, что первое единодушно отрицается притязательной догматизирующей теорией и тщеславной оригинальничающей гениальностью. *Подлинное подражание* — это не искусственное воспроизведение внешней формы или мощное воздействие, оказываемое великим и сильным на беспомощные души, но усвоение духа, истины, красоты и добра с любовью, пониманием и деятельной силой, *усвоение свободы*. Оно невозможно без собственного существа, без внутренней самостоятельности; оно нужно и могучей самостоятельной душе, ибо добрая воля и чистая наука недостаточны



для добрых и прекрасных дел. Последняя дает нам *законы* и *понятия*, разум — цель, рассудок — *сферы* (Fächer); хотя мы должны жить *согласно* законам и понятиям, жить *из* них невозможно, если они не дополняются опытом, если добрая воля и добрые намерения не *наполняются* сильными и добрыми склонностями, верные законы и понятия — верными и исчерпывающими созерцаниями. Эти *материалы* дает нам древняя история, их *направленности* учит нас новая история. *Прообраз* человечества на высшей ступени античной культуры — единственно возможная *основа* всей современной культуры: зримый закон, который, будучи бесконечно определенным, содержит больше, чем пустой закон, но меньше, чем чистый закон, оставаясь все же ограниченным и единичным. Подражать означает усвоить данную определенность без этих границ. Подлинное подражание среди прочего можно распознать и по той уверенности, с какой оно отделяет существенное от случайного и умеет воссоединить целое прообраза, разделенного на отдельные ветви. Так, философ признает в Сократе высший прообраз в том, что касается нравов, высказывания и отношения учения ко всей душе, к частной и общественной жизни, и в этом он постарается усвоить себе совершенство этого философа в высшем стиле, но не будет слепо следовать его мнениям или повторять его особенности. Так, законодатель не будет разделять политического максимума, достигнутого порознь Спартой, Афинами, Римом, он воссоединит в целое сокровенную общность, свободную закономерность, всемирно-гражданскую силу и культуру как основу государства, которое затем медленно, но уверенно и постоянно приближалось бы к недостижимой цели. Так, комический поэт будет питаться живительной силой Аристофана и учиться его культуре, очищая его характер и возвышая его до идеала комического по образцу стиля Софокла, подобно тому как по двум данным величинам и отношению между ними отыскивается третья. Так, гражданин погубленного государства соединит в себе легкость Тимолеона со стойкостью Катона.

Изучение греков и римлян — это школа великого, благородного, доброго и прекрасного, школа *гуманности*; пусть черпают здесь свободную полноту, живую силу, простоту, соразмерность, гармонию, законченность, которую ограничивало, расщепляло, запутывало, искажало, разрывало все еще грубое искусство современной культуры! Внутренне усвой ее себе, и если ты хочешь быть другом древних,

будь как они: пусть их великий стиль возвещают не только твои писания и речи, но и весь образ твоей жизни!

Изучение греков и римлян имеет *безусловную* ценность — не только для того или иного человека, но для всей эпохи, для *всего* человечества. Пока оно еще, как и все доброе и прекрасное, остается тайной немногих благородных людей, пока оно еще не является *общественным* достоянием, современная культура ближе к своим варварским истокам, чем это должно было бы быть. Прочными узами вплетено оно во всю современную культуру, в судьбу человечества. Момент кажется благоприятным, и если наша эпоха выполнит свое высокое призвание возратить на землю исчезнувшие тени древнего величия ради нового и лучшего порядка, то греки и римляне жили не напрасно и их благотворное воздействие исчезнет лишь с человеческим родом. Судьба, лишившая нас столь бесконечно многого, могла бы показаться суровой, — то, что необходимое начало искусственной культуры представляет собой ошибку и беспорядок, что мы унаследовали безнравственность древних, могло бы дать нам право наследовать всю их культуру; однако судьба разбила эти претензии и вместо того бросила нам в насмешку несколько жалких крох от нее, словно убогую подачку нищему от жестокосердого человека... (. . .) Однако постоянное сознание высокого прообраза позади нас и еще более высокой цели впереди оградит нас от ропота и научит нас тому, что нам отнюдь не суждено жить, словно *нищим*, милостыней прошлого или работать, как *рабам*, на барщине для будущего, ибо подобно тому как каждый человек существует не ради рода, но как цель сам по себе, так и эпоха не должна терять своих непреходящих прав на безусловную изономию из-за условного пренебрежения \*. Только направление современной культуры может удовлетворить практический разум, и только благодаря этому удовлетворению сила и законченность античной культуры обретают свою высшую ценность; и если наша история всегда остается незавершенной, наша цель — недостижимой и, следовательно, наше стремление — неудовлетворенным, то и сама эта цель — бесконечно велика. У нас есть множество очень светлых или очень мрачных картин эпохи, в которых грубо схвачено первое, что бросается в глаза, и расписано

\* Превосходные размышления об этом встречаются во многих местах гердеровского сочинения, которое вообще прекрасно защищает многосторонне продуманный опыт от одностороннего разума. (. . .)

густыми красками, картин, которые лишь тот может принять за исторические изображения, кто совершенно неспособен уловить важные черты эпохи, не говоря уж о ее духе; но у нас все еще нет законченной критической характеристики эпохи, которая помимо законченного знания людей — законченной чистой науки и истории человечества — имела бы своей предпосылкой в качестве субъективных условий высоту культуры, превосходство духа, силу души, зрелость суждения, подлинную настроенность и направленность всего сердца, то есть соединенным вместе все то, что редко встречается даже порознь. Отсюда противоположные утверждения: 1) слишком поздно; вся деятельная сила навсегда ослабла, прообраз прошлого не в состоянии больше возродить человечество, в крайнем случае он может лишь мучить сознанием собственного упадка; 2) культура эпохи столь высока, что не нуждается в этом; если ей нужно подняться еще выше, то все средства для этого у нее есть в ней самой. Давайте держаться обеих этих точек зрения: только они смогут сообщить нашему существованию постоянство, нашей культуре — единство, оградить нашу эпоху, двояким образом заблуждающуюся в себе, от *отчаяния* и *высокомерия*. Я только опять напомним о первом — обычной ошибке тех, кто живет больше в древности, чем в своей эпохе, — что даже бесконечная, широко, но не повсеместно распространенная расслабленность не является, вероятно, совсем неблагоприятным симптомом. Где тусклый взор видит лишь потрясение, брожение, разложение, бессилие отчаяния и судороги смерти, там светлый взгляд усмотрит, вероятно, всеобщее и крайнее стремление к чему-то *в себе устойчивому* в мышлении, чувствовании и деятельности, и если новое многообразие борется во всех сферах культуры с вынужденной устойчивостью старого произвола, то цель его — не столько быть свободным, сколько дать себе новые, прочно обоснованные законы, даже там, где оно, кажется, еще не хочет этого. У крайнего стремления два выхода: сила либо терпит поражение и впадает в абсолютное отчаяние, полную расслабленность, моральное ничтожество, либо она оказывает противодействие, и из самой потребности возникает ее предмет, из отчаяния — новое и лучшее спокойствие. Если к этим двум противоположным чертам свести все явления нашей эпохи, если свобода, завоевав перевес над природой в центральной точке культуры какой-либо массы, с необходимостью должна в конце

концов победить, то ужасы нашего времени являются, вероятно, не чем иным, как родовыми муками природы, из лона которой возникает новая, лучшая эпоха. Если бы это отчаяние и уже упомянутое высокомерие, едва ли заслуживающее серьезного опровержения, стали всеобщими, то совершенно удалили бы нас от изучения древности: *обособление* отдельных сфер культуры, все более растущее вместе с ее высотой, могло бы сообщить ей совершенно превратное направление, совершенно уничтожить ее благодетельные последствия, ибо именно *полнота* составляет самое великое и прекрасное из всего, что мы можем усвоить себе от древних. Надеются достичь возрождения, облагорожения человечества от одной лишь религиозной, философской, эстетической, моральной, политической культуры, реформации или революции, принижая всякую иную культуру, тогда как лишь целостная культура всего человека заслуживает этого названия и соответствует нашему назначению, ибо очевидно, что все исконные части задания человека имеют равные между собой права и безусловную ценность. Преимущество, свойственное одной отдельной части, может быть только условным: подобно тому как нравы и вкус были *центральной точкой* античной культуры, философия и политика являются *центральной точкой* современной культуры.

---

---

## О ПРОИСХОЖДЕНИИ ГРЕЧЕСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

---

*Исторический* предмет этой статьи — эпохи догомеровская, гомеровская и послегомеровская вплоть до дорийской. *Критическая* часть охватывает характеристику документов, сохранившихся от этой эпохи. *Теоретическая* часть имеет дело с учением о начале искусства, красоты и ее форм и органов.

*Вначале искусство не является чистым искусством.*

Этот факт подтверждается общим опытом, относится не только к поэзии, но распространяется и на многие аналогичные создания человека. В поэзии он сказывается особенно потому, что у нее одно и то же средство, что и у истории, философии и риторики, — язык, речь. Музыка, ваяние защищены от смешения полной обособленностью своих средств и тем, что эти средства служат лишь *одному* искусству. Причина этого смешения заключается в том, что само влечение или задатки к искусству лишь постепенно создают его, так что невозможно при первых его проявлениях иметь уже отчетливое исчерпывающее понятие о нем. Этому тезису в исторической части статьи соответствует развитие поэзии: ее возникновение из мифа, смешение с ним и постепенное отделение от него.

*Искусство начинает с восприимчивости и постепенно поднимается до самостоятельности.*

Ибо оно представляет собой способность, порождаемую в процессе постепенного развития человеческого влечения. И как вся человеческая душа, так и каждая отдельная ее часть идет тем же путем: лишь в постепенном, но постоянном движении преодолевает она сопротивление природы. Сила влечения не возрастает — оно остается одним и тем же, но продукт этой силы (а только в нем проявляется влечение) становится все более зримым. Влечение нельзя мыслить без сопротивления (реакция); сила остается одинаковой в каждое мгновение, но сопротивление все уменьшается,

так как позитивная, не прекращающая своего действия сила влечения каждый момент отнимает нечто у сопротивления и уничтожает его. Однако абсолютного максимума восприимчивости не существует, так же как и абсолютного максимума самодеятельности. Ибо если нет влечения (нет самодеятельности,) то отпадает и сопротивление, реакция (восприимчивость), то есть оно не может стать зримым, проявляться. И без реакции не может стать зримой акция, без сопротивления — влечение. (В Гомере очень много самодеятельности, в Софокле — восприимчивости, однако и тот и другой — максимум противоположного.)

Иными словами, данный тезис означает: вначале *материал является господствующим принципом искусства*, и в постоянном движении оно переходит от этого принципа к принципу формы. Древнейшая поэзия — это просто воспроизведение воспринятого, зеркало природы. Сам *вымысел* (в нем, вопреки всякому опыту, отказали бы этой эпохе) находится скорее в восприимчивости, чем в самодеятельности; он есть, без ясного осознания, не что иное, как самопорожденная природа: материал, а не форма. *Красота* равным образом в большей мере дана, чем создана. И здесь вначале восприимчивость и постепенное движение к самодеятельности. Эта основа *чувственности* порождает три характерные черты. Во-первых, относительно явления блага (Gute) вообще; во-вторых, относительно отдельных частей красоты; в-третьих, относительно вымысла или восприятия со стороны природы.

*Вначале красота содержит наибольшее количество явления и наименьшее количество блага.*

Прекрасное содержит два элемента: благо и явление. Сила блага — совокупность всех человеческих способностей, — дух, душа и природа человека суть продукт влечения. Однако продукт влечения необходимо возрастает в непрерывной прогрессии. (Понятно, что здесь философствование ведется исходя лишь из чистых понятий, невзирая на особые обстоятельства, даже на сочетание с животной природой). Другая часть тезиса обоснована уже доказательством движения человека от восприимчивости к самодеятельности. К прекрасному \* относится то и другое — благо и явление. Без блага явление — лишь мера животности;

\* Здесь речь идет о прекрасном, представляющем собой продукт человека, а не природы, — о красоте искусства.

без явления благо, правда, осталось бы благим, но не было бы прекрасным.

*Красота восходит в своем движении от природы к идеалу.*

Естественная красота в искусстве — это воспринятая красота, а не самодеятельно порожденная: идеальное в искусстве — это продукт самодеятельности. Этот тезис доказывается тем же способом. Только здесь мыслим абсолютный максимум: прекрасное — это цель свободного художественного влечения. Если продукт его адекватен цели, то он самодеятельно определен не внешними силами, а целью, побуждением. Но когда у влечения есть сила полностью удовлетворить самого себя (если продукт его соответствует его цели), то ему присуща зрелость, даже если оно и берет что-нибудь прекрасное из природы, не изменяя его, ибо в его власти и силах было бы самому произвести найденное им. Высшую красоту, следовательно, нужно рассматривать как абсолютное создание самодеятельности. С другой стороны, вполне представим и такой случай, когда всю красоту в произведении искусства художник воспринял извне.

*Вначале сильнее всего те части красоты, которые являются более всего и содержание (благо) которых более всего предполагает восприимчивость; слабее всего те части красоты, которые являются менее всего и содержание которых требует величайшей самодеятельности.*

*Примечание.* Это высшее количество явления нужно понимать как интенсивно, так и экстенсивно. Область красоты больше по объему, она узурпирует области познания и истории, лишь постепенно утверждающие свои права и с трудом освобождающиеся от узурпатора.

Доказательство этого тезиса уже содержится в предшествующих доказательствах. Здесь остается еще лишь определить, что это за части. Более всего является множество, затем целокупность (Allheit), менее всего — единство. Меньше всего самодеятельности требует множество, затем целокупность, более всего — единство <sup>1</sup>.

---

## ОБ ИЗУЧЕНИИ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

---

Бросается в глаза, что *современная поэзия* либо еще не достигла цели, к которой *стремится*, либо стремление ее вообще не имеет твердой цели, ее развитие — определенного направления, масса ее истории — закономерной связи, а целое — единства. Правда, она не бедна произведениями, в неисчерпаемом содержании которых теряется восторженный ум, перед гигантской высотой которых отступает пораженный взор, произведениями, увлекающими и покоряющими своей безмерной мощью. Однако самое сильное потрясение, самая насыщенная деятельность часто менее всего *удовлетворяют*. Как раз лучшие создания современных поэтов, заслуживающих уважения своим высоким искусством, собирают нередко душевные силы лишь для того, чтобы тем мучительнее опять их разорвать. Они оставляют в душе ранящий шип и берут больше, чем дают. *Удовлетворение* возникает лишь из полноты наслаждения, когда сбывается всякое пробужденное ожидание, устраняется малейшее беспокойство и смолкает всякое стремление. Именно этого и недостает поэзии нашей эпохи! В ней множество отдельных великолепных красот, но нет *согласия* и *завершенности*, возникающих только из них покоя и удовлетворенности, нет *совершенной красоты*, которая была бы цельной и устойчивой, нет такой Юоны, которая в момент самых пламенных объятий не становилась бы облаком. Искусство потеряно не потому, что толпы не столько диких, сколько извращенных, не столько необразованных, сколько ложно воспитанных людей готовы наполнить свое воображение всем, что только странно и ново, чтобы лишь чем-нибудь заполнить бесконечную пустоту своей души и хоть на несколько мгновений избежать невыносимой тяготы своего существования. Бесчестится само слово *искусство*, если поэзией называть игру авантюрными или ребяческими образами, цель которой — будить увяд-



шие вожеления, щекотать притупившиеся чувства и льстить грубым желаниям. Однако везде, где подлинная культура не проникает всю массу народа, будет существовать более *низкое* искусство, не знающее иной прелести, кроме вульгарной пышности и грубой страсти. При постоянной смене материала дух его неизменно остается одним и тем же — беспорядочной нищетой. Но у нас есть и *лучшее* искусство, создания которого возвышаются над произведениями этого низшего сорта подобно высокой скале в неясной туманной дали. В истории нового искусства мы встречаем время от времени поэтов, кажущихся на фоне этой упадочной эпохи пришельцами из иного, высшего мира. Всеми силами своей души они желают *вечного* и даже если не достигают вполне гармонии и удовлетворенности в своих произведениях, все же могучим стремлением к ним пробуждают законные надежды на то, что цель поэзии не останется вечно недостижимой, хотя бы она и достигалась иначе — способностью и искусством, наукой и образованием. Однако в этом лучшем искусстве нагляднее всего открываются недостатки современной поэзии. Именно здесь, когда чувство признает высокую ценность поэтического создания, а суждение испытывает и подтвердит приговор чувства, рассудок впадает в не меньшее смятение. Кажется в большинстве случаев, что то, чем искусство могло бы гордиться прежде всего, вовсе не принадлежит ему. Высокой заслугой современной поэзии является то, что в ней нашло защиту и прибежище, а нередко родную почву и заботливый уход много доброго и великого, что не получило признания, было изгнано и подавлено законами, обществом, школьной мудростью. Сюда, как в единственное чистое место этого греховного столетия, немногие благородные люди сложили, словно на алтарь человечества, цветы своей высшей жизни, лучшее из всего, что они создавали, думали, чем они наслаждались и к чему стремились. И разве правда и нравственность не являются часто целью этих поэтов в гораздо большей мере, чем красота? Проанализируйте замысел художника — он может выразить его отчетливо или следовать своему влечению, ясно не сознавая его; проанализируйте суждения знатоков и приговоры публики! Почти всегда вы найдете любой другой принцип, молчаливо или открыто признанный высшей целью и первым законом искусства, конечным критерием ценности его произведений, но только не *красоту*. Последняя до такой степени не является господствующим

принципом современной поэзии, что многие лучшие ее создания явно изображают *безобразное*, и, не желая этого, приходится, наконец, признаться, что существует изображение смятения в наивысшей полноте, отчаяния в избытке всех сил, требующее такой же, если не более высокой творческой силы и художественной мудрости, как и изображение полноты и силы в совершенной гармонии. Самые прославленные произведения современной поэзии, кажется, лишь по степени, а не по характеру отличаются от созданий этого рода, а если и встречается тихое чаяние совершенной красоты, оно выражается не в спокойном наслаждении, а в *неудовлетворенном томлении*. И нередко тем дальше отходили от красоты, чем пламеннее к ней стремились. *Границы* науки и искусства, истины и красоты так смешались, что вообще пошатнулось даже убеждение в незыблемости этих вечных границ. Философия поэтизирует, а поэзия философствует, история трактуется как поэзия, поэзия же — как история. Даже роды поэзии поменяли свое назначение: лирическое настроение становится предметом драмы, а драматический материал втискивается в лирическую форму. Эта *анархия* не довольствуется внешними границами, но простирается на всю область вкуса и искусства. Созидаящая способность становится безудержной и непостоянной, восприимчивость как отдельного лица, так и публики — в равной мере ненасытной и неудовлетворенной. Сама теория, кажется, совершенно отчаялась обрести *твердую точку опоры* в этой бесконечной изменчивости. Общественный вкус, — но как возможен общественный вкус там, где нет общественных нравов? — *мода*, эта карикатура общественного вкуса, ежеминутно кадит новому кумиру. Каждое новое блистательное явление пробуждает твердую уверенность в том, что наконец-то достигнута цель, высшая красота, основной закон вкуса, предельный критерий всякой художественной ценности. Но уже в ближайшее мгновение исчезает это упование; отрезвившись, разбивают образ смертного кумира и заменяют его в новом притворном опьянении другим, но и его обожествление длится не дольше прихоти его почитателей! Этот художник стремится лишь к пышным эффектам соблазнительного материала, блистательным украшениям, ласкающему слух благозвучию языка, хотя бы его авантюрная поэзия и оскорбляла при этом истину и приличие и оставляла душу пустой. Тот в своей судорожной мании совершенства обманывается известной закру-

ленностью и тонкостью в расположении и отделке. Иной, не заботясь о привлекательности и закругленности, считает верность изображения, глубочайшее постижение сокровенного своеобразия высшей целью искусства. Эти односторонности итальянского, французского и английского вкуса в их совокупности обнаруживаются со всей остротой в Германии. Метафизические исследования некоторых мыслителей о прекрасном не имели ни малейшего влияния на формирование вкуса и искусства. Практическая же теория поэзии была до сих пор, за немногими исключениями, лишь *осмыслением* извращенной практики, как бы обобщенным понятием ложного вкуса, духом несчастной истории. Она следовала, естественно, указанным трем направлениям и видела цель искусства то в *привлекательности*, то в *правильности*, то в *истине*. В одном случае она рекомендовала в качестве вечных образцов для подражания произведения, санкционированные печатью ее авторитета, в другом выдвигала *абсолютную оригинальность* высшим критерием всякой художественности и клеймила позором малейший намек на подражание. Схоластически оснащенная, строго требовала она безусловного подчинения своим произвольным, явно нелепым законам либо обожествляла гений в мистических прорицаниях, обращала искусственное беззаконие в первооснову и в гордом суеверии чтила нередко весьма двусмысленные откровения. Столь часто обманывались в надеждах создать с помощью правил произведения, разработать согласно понятиям прекрасные игры, что вера сменилась, наконец, полнейшим безразличием. И если теория потеряла всякий кредит как у гениального художника, так и у публики, то винить в этом ей нужно самое себя! И как она может ожидать уважения к своим суждениям, требовать подчинения своим законам, когда ей ни разу не удалось еще дать верного объяснения природы поэзии и удовлетворительного разделения ее видов? Когда она не смогла даже прийти к согласию с собой о назначении искусства вообще? И если есть какое-либо утверждение, в котором приверженцы различных эстетических систем, казалось бы, хоть как-то согласны между собой, то исключительно лишь в том, что нет общезначимого закона искусства, нет устойчивой цели вкуса, а если таковая и существует, то она недостижима, что хороший вкус и красота искусства зависят лишь от случая. И действительно, кажется, только *случай* определяет всю игру и господствует как полновластный деспот в этом

удивительном царстве хаоса. Анархия, наблюдаемая в эстетической теории и художественной практике, простирается и на *историю* современной поэзии. Едва ли можно с первого взгляда открыть в ее массе что-либо общее, не говоря уж о закономерности в ее движении, об определенных ступенях в ее развитии, о четких границах между ее частями и об удовлетворительном единстве в ее целом. В веренице поэтов, следующих один за другим, не видно таких черт, которые пребывали бы постоянно, а в произведениях одного и того же времени нет какой-либо общности духа. Современность может лишь благочестиво желать, чтобы дух какого-нибудь великого мастера, счастливого века широко распространял свое благотворное воздействие, но чтобы этот общий дух не стирал своеобразие отдельного лица, не ущемлял его прав и не парализовал его творческих сил. Обычно за каждым большим оригинальным художником, пока его еще несет волна моды, следует бесчисленный рой жалких копиистов, пока в этих вечных повторениях и искажениях сам великий образец не станет столь обыденным и отталкивающим, что обожествление сменится отвращением или вечным забвением. *Бесхарактерность* кажется единственным характером современной поэзии, *хаос* — общей чертой всей ее массы, *отсутствие законов* — духом ее истории, *скептицизм* — результатом ее теории. Даже самобытные особенности не имеют определенных и четких границ. Порой кажется, что французская, английская, итальянская и испанская поэзия, словно на маскараде, обменялись своим национальным характером. Немецкая же поэзия представляет собой настоящий географический музей, в котором собраны национальные характеры любой эпохи и местности; только немецкого, говорят, там не найти. Даже более образованная часть публики, совершенно равнодушная, в сущности, к форме и ненасытно жадная к *материалу*, не требует от художника ничего, кроме *интересной индивидуальности*. Только бы *впечатляло*, только бы впечатление было *сильным и новым*, а способ, каким оно достигается, и материал, в котором оно осуществляется, столь же безразличны публике, как и слияние отдельных впечатлений в завершенное целое. Искусство со своей стороны стремится удовлетворить этим желаниям. Как в эстетической лавке, народная поэзия соседствует здесь с утонченной поэзией «хорошего тона», и даже метафизик сможет отыскать свою разновидность; северные или христианские эпопеи для дру-

зей севера и христианства; истории о привидениях для любителей мистических ужасов, а оды ирокезов или каннибалов для любителей людоедства; греческий костюм для античных душ, а рыцарские поэмы для поклонников героического, и даже национальная поэзия для любителей немецкого! Но напрасно вы будете извлекать из всех сфер избыток интересной индивидуальности! Сосуд Данаид останется вечно пустым. С каждым наслаждением желания становятся все острее, с каждым свершением требования повышаются, и надежда на конечное удовлетворение отодвигается все дальше и дальше. Новое становится старым, редкое — обыденным, и острые раздражители притупляются. При меньшей силе и более вялом художественном инстинкте притупившаяся восприимчивость доходит до полного бессилия; дряблый вкус не желает каких-либо иных блюд, кроме отвратительных непристойностей, пока вообще не отомрет, кончив абсолютным ничтожеством. Но если и сохранится сила, толку от этого будет мало. Подобно тому как человек великой души, лишенный, однако, гармонии, говорит о самом себе у поэта:

Так, к наслажденью страсть меня влечет,  
А в наслажденье я томлюсь по страсти <sup>1</sup>,—

так и более сильная художественная натура непрестанно стремится и жаждет в неудовлетворенном томлении, и муки тщетных усилий переходят нередко в безутешное отчаяние.

Если внимательно рассмотреть это отсутствие цели и законов в современной поэзии в целом и высокое качество ее отдельных частей, то вся масса ее предстанет словно море борющихся сил, где в беспорядочном смешении роятся кусочки распавшейся красоты, осколки разбитого искусства. Можно было бы назвать их *хаосом* всего возвышенного, прекрасного и привлекательного, который, подобно древнему хаосу (а из него, как учит миф, образовался весь мир), ожидает *любви* и *вражды* <sup>2</sup>, чтобы разделить разнородные части и соединить однородные.

Но неужели нельзя найти *путеводную нить*, которая помогла бы выбраться из этой непостижимой путаницы, найти выход из этого лабиринта? Должны же иметь какое-то объяснение происхождение, связь и основа столь многих странных особенностей современной поэзии. Быть может, из духа ее прежней истории нам удастся разъяснить и *смысл* ее теперешних устремлений, *направление* ее дальнейшего

развития и ее будущую *цель*. И если бы мы установили сначала *принцип ее формирования*, нам было бы, вероятно, нетрудно *полностью* вывести из него ее *задачу*.

Весьма часто настоятельная потребность в чем-то породила свой предмет; из отчаяния возникало новое умиротворение, а анархия становилась матерью благодетельной *революции*. И разве эстетическая анархия нашей эпохи не может надеяться на подобный *счастливый переворот*? Может быть, наступил *решающий момент*, когда вкусу предстоит либо полное обновление, после которого он никогда уже не сможет опуститься и по необходимости должен будет развиваться дальше, либо же искусство навсегда придет в упадок, и нашей эпохе придется отказаться от всяких надежд на красоту и возрождение подлинного искусства. И когда мы постигнем с большей определенностью *характер современной поэзии*, *принцип ее формирования* и *объясним оригинальные черты* ее индивидуальности, перед нами встанут следующие вопросы:

*Какова задача современной поэзии?*

*Может ли она быть достигнута?*

*Каковы средства ее достижения?*

\* \* \*

Очевидно, что в самом строгом и буквальном смысле слова не существует никакой бесхарактерности. То, что обычно называют этим словом, представляет собой характер либо весьма стертый, ставший как бы неразличимым, либо крайне разноречивый, запутанный и неясный. Уже полная анархия в массе современной поэзии имеет нечто *общее* — *характерная черта*, которая не может существовать без *общей внутренней причины*. Мы привыкли рассматривать современную поэзию в качестве связанного целого, исходя скорее из смутного чувства, чем из ясно развитых оснований. Но по какому праву мы молчаливо предполагаем такое единство? Верно, что при всем своеобразии и различии отдельных наций европейская система народов обнаруживает во многих следах, сохранившихся от прежних эпох, одинаковое и общее происхождение своей культуры благодаря явно сходному духу языков, законов, обычаев и установлений. К этому присоединяется еще общая религия, весьма отличающаяся от всех остальных. Кроме того, культура этой крайне примечательной массы народов так тесно связана и внутренне сцеплена в постоянном взаимовлиянии всех

отдельных частей, при всем различии имеет так много общих черт, так явно стремится к общей цели, что может рассматриваться только как *целое*. Что верно относительно целого, верно и по отношению к отдельной части: как современная культура вообще, так и современная поэзия представляют собой связное целое. Сколь очевидным ни было для многих это замечание, нет, разумеется, недостатка и в скептиках, отрицающих эту связь либо объясняющих ее случайными обстоятельствами, а не общим принципом. Раскрывать его здесь не место, стоит лишь отправиться по этому следу и попытаться проверить эту общую предпосылку. Уже широкие *взаимовлияния* в современной поэзии указывают на внутреннюю связь. Начиная с эпохи возрождения наук национальные литературы крупнейших и культурнейших народов Европы непрестанно *подражали друг другу*. Итальянская, французская и английская манеры имели свой золотой век, когда они деспотически определяли вкус всей остальной образованной Европы. Только Германия до сих пор лишь переживала многообразные чуждые влияния, не оказывая обратного воздействия. В этой общности все более стиралась яркость первоначального национального характера, пока почти не исчезла совсем. Вместо него появляется общий европейский характер, и история любой современной национальной поэзии содержит в себе не что иное, как постепенный переход от первоначального характера к позднему, созданному искусственной культурой. Однако уже в самые ранние времена различные истонные особенности имеют столь много *общего*, что представляются ветвями единого ствола. Сходство языков, стихосложений, размеров, своеобразных жанров поэзии! Пока сказания рыцарских времен и христианские легенды составляли мифологию романтической поэзии, сходство материала и духа изображений было столь велико, что национальные различия почти терялись в однообразии всей массы. Характер самой этой эпохи был проще и однообразнее. Однако и после того как тотальная революция совершенно изменила форму европейского мира и с восхождением третьего сословия различные национальные характеры стали более многообразными и более разошлись между собой, сохранилось все же необычайно много сходного. Это сказалось и в поэзии, не только в характере тех жанров, материалом которых является частная жизнь, и в духе всех изображений, но даже и в *общих странностях*.

Правда, эти черты можно было бы объяснить общим происхождением и внешними контактами, короче говоря, *ситуацией*. Имеются ведь и другие примечательные черты современной поэзии, резко отличающие ее от всей остальной поэзии, известной нам из истории, черты, сущность и цель которых можно удовлетворительно вывести только из общего *внутреннего начала*. Сюда принадлежат крайне характерное упорство всех европейских народов в *подражании античному искусству*, так что они, невзирая ни на какие неудачи, часто каждый раз по-новому возвращались к этому подражанию; то удивительное *отношение теории к практике*, когда самый вкус в лице художника или публики требовал от науки не просто объяснения своих суждений, толкования своих законов, но *наставлений*, хотел, чтобы наука определила цель, направление и закон искусства. Расколотый в себе и лишенный внутренней опоры, больной вкус, кажется, прибегает к рецептам врача или знахаря, если только тот с диктаторским апломбом сумеет обмануть легковверное простодушие. Далее, *резкий контраст высокого и низкого искусства*. Рядом друг с другом существуют, особенно в настоящее время, две различные литературы, каждая из которых имеет свою публику и, не обращая внимания на другую, идет собственным путем. Они не проявляют ни малейшего интереса друг к другу, разве что выразив взаимное презрение и насмешку при случайной встрече, не без тайной зависти к популярности одной и благородству другой. Публика, довольствующаяся грубой пищей, по своей наивности избегает всякой поэзии более высокого уровня как предназначенной лишь для ученых, отвечающей лишь выдающимся индивидам или редким торжественным моментам. Далее, *полное преобладание характерного, индивидуального и интересного* во всей массе современной поэзии, особенно в позднейшие эпохи. Наконец, *безудержное ненасытное стремление к новому, пикантному и поражающему*, остающееся, однако, неудовлетворенным в своей жажде.

Национальные составные части современной поэзии необъяснимы, если вырвать их из общей связи и рассматривать в отдельности, как само по себе существующее целое. Лишь во взаимоотношении они получают опору и смысл. И чем внимательнее рассматривать всю массу современной поэзии, тем больше она предстает простой *частью целого*. *Единство*, связующее многие общие свойства в единое целое, не обна-



руживается непосредственно в массе ее истории. Это единство, следовательно, мы должны отыскать за ее пределами, и она сама указывает нам, куда мы должны держать свой путь. Общие черты, казавшиеся следами внутренней связи, это не столько свойства, сколько устремления и отношения. Сходство одних из них увеличивается по мере удаления от теперешнего столетия, других — по мере приближения к нему. Мы должны, таким образом, исследовать ее единство в *двойном* направлении — в направлении первоначальных *истоков* ее возникновения и развития и в направлении *конечной цели* ее дальнейшего движения. Может быть, на этом пути нам удастся полностью объяснить ее историю и удовлетворительно дедуцировать не только *причину* ее характера, но и *цель*.

\* \* \*

Ничто так не противоречит характеру и даже понятию человека, как идея совершенно изолированной силы, которая могла бы действовать только в себе и через себя. Никто, вероятно, не будет отрицать, что человек, по крайней мере тот, которого мы знаем, может существовать только в *мире*. Уже неопределенное понятие, связываемое в обычном словоупотреблении со словами «культура», «развитие», «образование», предполагает *две различные природы*: ту, которая образует, и ту, которая обстоятельствами и внешней ситуацией побуждает и модифицирует, способствует и тормозит образование. Человек не может быть деятельным, не формируя себя. Образование, культура — подлинное содержание всякой человеческой жизни, подлинный предмет высшей истории, которая в изменчивом ищет необходимое. Вступая в мир, человек как бы схватывается с судьбой, и вся его жизнь — это постоянная *борьба* не на жизнь, а на смерть с ужасной силой, власти которой он не может избежать. Она окружает его со всех сторон и не отступает от него ни на мгновение. Историю человечества, характеризующую необходимый генезис и прогресс человеческой культуры, можно было бы сравнить с военной хроникой. Это правдивый отчет о войне человечества с судьбой. Человек, конечно, нуждается в мире вне себя, который становился бы то побуждением, то элементом, то органом его деятельности; однако его враг — противостоящая ему природа — пустил свои корни в самом средоточии его существа.

Часто отмечалось, что человечество — промежуточная разновидность, двусмысленное смешение божественного и животного. Верно ощущали вечную необходимую сущность человечества в том, что оно должно объединить в себе неразрешимые противоречия, непостижимые загадки, возникающие из соединения бесконечно противоположного. Природа человека представляет собой смешение его чистой самости и чужеродной сущности. Он никогда не может полностью разделаться с судьбой и сказать определенно: это — твое, а это — мое. Только душа, над которой основательно поработала судьба, достигает редкого счастья быть самостоятельной. В основе прославленнейших созданий человека — часто просто подарок природы, и даже его лучшие деяния нередко едва ли наполовину принадлежат ему. Без свободы не было бы деяния, а без чужой помощи — человеческого деяния. Сила, подлежащая формированию, необходимо должна обладать способностью к усвоению формирующей силы, способностью определять себя в ответ на воздействие последней. Она должна быть *свободной*. *Культура*, или развитие свободы, есть необходимое следствие всякого человеческого действия и переживания, конечный результат всякого взаимодействия свободы и природы. В обоюдном влиянии, в постоянном взаимоопределении, происходящем между ними, одна из сил по необходимости должна быть действующей, другая — противодействующей. Либо свобода, либо природа должна дать первоопределяющий толчок человеческой культуре и тем самым детерминировать направление пути, закон возрастания и конечную цель всего процесса, будь то развитие всего человечества или отдельной существенной его части. В первом случае культура может быть названа *естественной*, в последнем — *искусственной*. В первой изначальным источником деятельности является неопределенное желание, в последней — определенная цель. Там рассудок даже при его предельном развитии не более чем подручник и истолкователь склонности; влечение же во всем его составе — неограниченный законодатель и вождь культуры. Здесь движущей реализующей силой также является влечение, но руководящая, *законодательная власть* принадлежит *рассудку*: он как бы высший *руководящий принцип*, который управляет слепой силой, детерминирует ее направление, определяет порядок всей массы и произвольно разделяет и соединяет отдельные части.

Опыт учит нас, что во всех поясах, в любую эпоху, у всех

наций и в каждой сфере человеческой культуры практика предшествовала теории, что ее формирование естественно составляло начало. И уже до всякого опыта разум может с уверенностью определить заранее, что причина должна предшествовать следствию, действие — противодействию, воздействие природы — самоопределению человека.

Искусство может появиться только после природы, искусственная культура — только после естественной. И притом *неудавшейся* естественной культуры, ибо, если бы человек без особого труда и беспрепятственно мог продвигаться к цели, искусство было бы совершенно излишним и, действительно, нельзя было бы понять, что могло побудить человека избрать новый путь. Движущая сила, предоставленная самой себе, будет продолжать двигаться в однажды принятом направлении, если только поворот извне не направит ее по новому пути. Природа будет продолжать оставаться направляющим принципом культуры, пока не утратит своих прав, и, возможно, лишь губительное злоупотребление ею своей силой побудит человека *лишить ее занимаемого ею положения*. Вполне вероятно допущение, что опыт естественной культуры может не удался: влечение хотя и могучий двигатель, но слепой вождь. Впрочем, здесь в само законодательство включено нечто чужеродное, ибо влечение в его совокупности не чисто, а состоит из человеческого и животного. Искусственная же культура *может* по крайней мере привести к правильному законодательству, длительному совершенствованию и конечному, полному удовлетворению, ибо сила, определяющая цель всего целого, определяет вместе с тем и направление движения, управляющее отдельными частями и упорядочивающее их.

Уже в самые ранние эпохи европейской культуры обнаруживаются явные следы *искусственного происхождения* современной поэзии. Сила, материал были даны, правда, природой, но ведущим принципом эстетической культуры было не влечение, а известные *направляющие понятия* \*. Даже

\* Как бы ни были темны и хаотичны эти господствующие понятия, их не следует смешивать с влечением как ведущим принципом культуры. То и другое различается не по степени, но по самому своему характеру. Правда, господствующие понятия вызывают сходные склонности, и наоборот. Однако ведущая сила не может быть неопознана, потому что направление в обоих случаях противоположно. Тенденция совокупного влечения направлена к неопределенной цели (Ziel), тенденция изолирующего рассудка — к определенной цели (Zweck). Решающий

индивидуальный характер этих понятий был вызван обстоятельствами и необходимо определен внешней ситуацией. Однако то, что человек согласно этим понятиям определял себя, упорядочивал данный материал и детерминировал направление своей силы, было свободным актом души. Этот акт явился именно начальным источником, первым определяющим воздействием искусственной культуры, которое с полным правом приписывается свободе. *Фантастика* романтической поэзии, в отличие от восточной напыщенности, не имеет своей основой особой природной склонности. Скорее, это явно авантюрные понятия, в силу которых фантазия, сама по себе счастливая и склонная к прекрасному, получила превратную направленность. Она находилась, таким образом, под господством понятий, и, сколь бы скудными и смутными они ни были, рассудок являлся все же направляющим принципом эстетической культуры.

Колоссальное произведение Данте, этот возвышенный феномен в сумрачной ночи того железного века, представляет собой новое свидетельство искусственного характера современной поэзии. В деталях ни от кого не могут ускользнуть те великие, повсюду присутствующие черты, которые могут проистекать только из исконной силы, — ей нельзя ни обучить, ни обучиться. Своенравным же расположением материала, крайне причудливым членением всего громадного произведения мы обязаны не божественному барду и не мудрому художнику, а готическим понятиям варвара.

Сама *рифма* кажется признаком этой изначальной искусственности нашей эстетической культуры. Правда, удовольствие от закономерного возвращения сходного звучания заложено, вероятно, в природе самой человеческой способности чувствования. Каждый звук живого существа имеет специфический смысл, и даже однородность множества звуков не лишена значения. И если отдельный звук означает мимолетное состояние, то эта однородность — устойчивую особенность. Она представляет собой звучащую характеристику, музыкальный портрет индивидуальной организации. Так, многие виды животных повторяют один и тот же звук, как бы желая подтвердить миру свое тождество, — они рифмуют. Можно было бы прийти к мысли, что

момент состоит в том, определяется ли порядок всей массы, направление всех сил стремлением совокупной, еще не разделенной способности желания и чувствования или же обособленным понятием и намерением.

при неблагоприятных или весьма своеобразных природных задатках народ без лишнего мудрствования стал бы находить необычайное удовольствие от сходства звучания. Но только там, где превратные понятия определяют направление поэтической культуры, чуждое готическое украшение могло стать необходимым законом, а детское удовольствие от своенравной игры — чуть ли не конечной целью искусства. Именно в силу этого изначального варварства рифмы мудрое употребление ее стало столь редким и трудным искусством, что удивительного умения великих мастеров едва хватает лишь для того, чтобы сделать ее безвредной. В искусстве рифма всегда останется чужеродной помехой. Она требует ритма и мелодии, ибо только закономерная однородность в двойном количестве звуков, следующих друг за другом, может выразить всеобщее. Регулярное сходство в физическом качестве многих звуков может выразить только *единичное*. Бесспорно, в руках великого мастера оно может получить необычайную осмысленность и стать важным органом *характерной* поэзии. Но и с этой стороны подтверждается тот результат, что рифма (наряду с господством характерного) находит свое подлинное место в искусственной поэтической культуре.

Нас не должно вводить в заблуждение, что следы искусственности у истоков современной поэзии по сравнению с более поздними временами весьма малочисленны. Должно было прийти к концу великое варварское интермеццо, заполняющее пространство между античной и современной культурой, прежде чем характер последней мог выявиться вполне. Правда, оставалось достаточно много фрагментов древней самобытности, однако благодаря национальной индивидуальности северных победителей к поврежденному стволу была как бы привита свежая ветвь. Теперь новой природе нужно было время для своего становления, роста и развития, прежде чем искусство смогло направить ее по своему произволу и испытать ее неискuschenность. *Зачатки* искусственной культуры существовали уже долгое время; они состояли в искусственной универсальной религии, в несказанной нищете как конечном результате необходимого извращения естественной культуры, во множестве сохранившихся навыков, изобретений и познаний. Все, что оставалось из плодов древнего мира, досталось пришельцам-варварам. Великое и богатое наследство, за которое им пришлось достаточно дорого запла-

тить, поскольку вместе с ним им была передана и крайняя безнравственность пришедшей в упадок природы! Сначала нужно было возделывать и культивировать землю, прежде чем эти зачатки смогли постепенно развиться и из варварских ростков постепенно вышла на свет новая форма. Кроме того, современному духу так много пришлось заниматься необходимыми потребностями религии и политики, что лишь позднее он смог подумать и о такой роскоши, как красота. Поэтому европейская поэзия в течение известного времени оставалась почти всецело национальной. Наряду с ее естественным характером видны лишь немногие, хотя и неоспоримые следы искусственного характера.

Хотя направляющие понятия и оказывают свое влияние на эстетическую практику, сами они столь скудны, что могут считаться по крайней мере ранними начатками будущей теории. Еще не существует теории в собственном смысле слова, обособленной от практики и как-то связанной с ней. Тем деспотичнее выступает *теория* с ее многочисленной свитой в позднейшие времена, захватывает все большие пространства вокруг себя, провозглашает себя законодательным началом современной поэзии и признается в качестве такового как публикой, так и художником и знатоком. Собственно ее великим назначением было бы возратить испорченному вкусу его утраченную закономерность, а заблудившемуся искусству указать его настоящий путь. Но только будучи общезначимой, она смогла бы приобрести всеобщее значение и от бессильных притязаний подняться до уровня реальной общественной силы. Сколь мало она была до сих пор тем, чем она должна быть, видно уже из того, что она никогда еще не могла прийти к согласию с собой. До сих пор границы рассудка и чувства в искусстве постоянно преступались с обеих сторон. Односторонняя теория с легкостью требует для себя еще больших прав, чем те, на которые могла бы претендовать даже общезначимая теория. Извращенный же вкус сообщает науке собственную превратную направленность, вместо того чтобы воспринять от нее надлежащее направление. Притупившиеся или низменные чувства, путанные или ложные суждения, недостаточные или пошлые воззрения будут не только порождать множество отдельных неверных понятий и принципов, но и уводить исследование на ложные пути и устанавливать совершенно превратные законы. Отсюда двойственный характер современной теории — неизбежный результат всей ее истории,

С одной стороны, она верный отпечаток современного вкуса, обобщенное понятие превратной практики, закон варварства, с другой — достойное и неустанное стремление к общезначимой науке.

Этим господством рассудка, этой искусственностью нашей культуры полностью объясняются все, даже самые удивительные особенности современной поэзии.

В период детства управляющего рассудка, когда теоретизирующий инстинкт еще не в состоянии произвести из себя что-нибудь самостоятельное, он обычно примыкает к *имеющемуся воззрению*, предчувствуя в нем общезначимость — объект всех своих устремлений. Отсюда то поразительное *подражание античности*, в которое европейские нации впади уже с ранних пор, проявляя в своей приверженности к нему настойчивое постоянство и неизменно возвращаясь к нему после кратких перерывов, хотя и на новый лад. Ибо теоретизирующий инстинкт именно здесь надеялся удовлетворить свое стремление и найти искомую объективность. Детский рассудок превращает отдельный пример в в общее правило, канонизирует обычай, санкционирует пред-рассудок. *Авторитет древних* (как бы плохо их ни понимали и сколь бы превратно им ни подражали) — первый принцип того древнейшего эстетического догматизма, который явился предварительным опытом собственно философской теории поэзии.

Произвол направляющего образовательного искусства неограничен: опасное орудие ненаскученных — *разделение* и *смешение* всего данного материала и всех наличных сил. Не ведая того, что оно делает, искусство начинает свой путь разрушительной несправедливостью; первый его опыт — ошибка, влекущая за собой несчетное число других и едва ли поправимая усилиями многих столетий. Нелепая власть его насильственных разделений и сочетаний тормозит, запутывает, стирает и, наконец, уничтожает природу. Произведениям, которые оно создает, не хватает внутреннего жизненного принципа; это отдельные куски, пригнанные друг к другу внешней силой, лишённые подлинной связи и целого. В итоге многообразных усилий конечным плодом его долгих стараний часто оказывается лишь полная анархия, законченная бесхарактерность. Всеобщее смешение национальных характеров, постоянное взаимное подражание во всей сфере современной поэзии могли бы стать понятными благодаря политической и религиозной связи народов,

соприкасающихся между собой в силу внешнего положения и происходящих от общего корня; однако искусственность культуры придает им совершенно особый вид. В естественной культуре известные границы разделения и соединения должны быть четкими и определенными. Только произвол намерения мог породить столь безграничный хаос и, наконец, вытравить всякий след закономерности! Правда, все еще существуют такие очаги самобытности, как великие культурные нации. Однако немногие общие черты их весьма неустойчивы, и собственно каждый художник существует сам по себе, *изолированный эгоист* посреди своего народа и своей эпохи. Индивидуальных манер столько же, сколько оригинальных художников. К манерной односторонности присоединяется богатая многосторонность — с момента, когда пробудившаяся сила природы стала давать выход своей полноте под давлением искусственного понуждения. Ибо, чем дальше удаляются от чистой истины, тем более односторонние представления бытуют о ней. И чем больше имеющаяся масса оригинального, тем реже становится новая подлинная оригинальность. Отсюда бесчисленный легион подражателей, эпигонов; отсюда гениальная оригинальность как высшая цель художника, высший критерий знака.

После бесчисленных ошибок рассудок все же может в конце концов достичь дорогой ценой лучшего понимания дела и с уверенностью встать на путь непрерывного совершенствования. Тогда, бесспорно, для него станет возможным изменить, стереть и даже совсем вытравить исконный национальный характер ради высшей цели. Гораздо более неудачными оказываются, однако, его химические опыты в произвольном разделении и смешении первоначальных искусств и чистых художественных жанров. Его несчастное остроумие с неизбежностью будет насильственно губить природу, исказить ее простоту и разрушать ее прекрасную организацию, как бы растворяя ее в стихийной массе. И совершенно неизвестно, можно ли посредством таких искусственных сочетаний открыть действительно новые связи и жанры. Как не перепутать тут границ отдельных искусств в соединении многих из них! В одном и том же произведении поэзия часто оказывается одновременной работой и повелительницей музыки. Поэт хочет представить то, что доступно только актеру, оставляя для него пробелы, которые мог бы заполнить только сам поэт. Уже одно драматическое искус-



ство могло бы показать нам богатую коллекцию примеров неестественного смешения чистых родов поэзии. Приведу единственный, но блестящий пример: превосходное исполнение делает лишь более явной чудовищность самого жанра. Существует разновидность современной драмы, которую можно было бы назвать *лирической*. Не из-за отдельных лирических частей, ибо всякое художественное драматическое целое состоит из чисто лирических элементов; но поэма в драматической форме, единство которой представляет собой музыкальное настроение или однородный лирический тон — драматическое выражение лирического вдохновения. Ни в одном жанре плохие знатоки не ошибаются так часто, как в этом, ибо единство настроения, не усматриваемое рассудком, может быть воспринято лишь более тонким чувством. «Ромео» Шекспира, одна из прекраснейших поэм этого рода, — как бы романтический вздох о преходящей краткости юношеской радости; плач о том, как быстро, не успев расцвести, увядают эти нежные цветы от холодного дуновения суровой судьбы. Это пленительная *элегия*, нерасторжимо сочетающая сладкую скорбь, мучительное наслаждение нежной любви. Это чарующее смешение грации и скорби в их нерасторжимом сплетении и составляет собственно характер элегии.

Ничто не может лучше раскрыть и подтвердить искусственность современной эстетической культуры, чем полное *преобладание индивидуального, характерного и философского* во всей массе современной поэзии. Многие превосходные произведения, целью которых является философский интерес, образуют не просто незначительную побочную ветвь поэзии, но один из основных ее видов, делящийся опять-таки на две разновидности. Существует спонтанное изображение отдельных и общих, обусловленных и безусловных познаний, которое столь же отличается от искусства, как от науки и истории. Безобразное подчас необходимо ему для завершенности, и прекрасное используется им только как средство для определенной философской цели. Вообще до сих пор слишком узко ограничивали область изображающего искусства и, напротив, чрезмерно расширяли пределы изящных искусств. *Специфический характер* изящного искусства — свободная игра без определенной цели; изображающего искусства вообще — идеальность изображения. *Идеально* же такое изображение (что бы ни было его органом — обозначение или подражание), в котором изображен-

ный материал отобран, упорядочен и по возможности оформлен по законам изображающего духа. Если можно называть *художниками* всех тех, кто использует в качестве средства идеальное изображение и стремится к безусловной цели, то имеются три специфически различных класса художников в зависимости от того, является ли их целью доброе, прекрасное или истинное. Существуют познания, которые вообще не могут быть сообщены посредством исторического подражания или интеллектуального обозначения, которые могут быть только изображены: индивидуальные идеальные созерцания как примеры и свидетельства понятий и идей. С другой стороны, существуют и произведения искусства, идеальные изображения, не имеющие явно иной цели, кроме познания. Идеальную поэзию, цель которой — философски интересное, я называю *дидактической поэзией*. Произведения же дидактические по материалу, но ставящие эстетическую цель, равно как произведения дидактические по материалу и цели, но поэтические по внешней форме, вообще не следовало бы называть дидактическими, ибо индивидуальное свойство материала никогда не может быть достаточным принципом значимой эстетической классификации \*.

\* Говорят и о *приятном искусстве* как побочной ветви изящного, от которого оно отделено, однако, бесконечной пропастью. Приятное ораторское искусство родственно поэзии не более любого другого чувственного умения, которое Платон запрещает называть искусством, помещая его в один разряд с поваренным искусством. В самом общем смысле *искусством* является всякое исконное или приобретенное умение осуществить какую-нибудь цель человека в природе, способность к практической реализации какой-либо теории. Цели человека отчасти бесконечны и необходимы, отчасти ограничены и случайны. Искусство поэтому — либо *свободное искусство идей*, либо *механическое искусство потребности*, видами которого являются *полезное* и *приятное* искусство. Материал, в котором запечатлевается закон души, — это либо мир в самом человеке, либо мир вне его, природа, непосредственно или опосредованно связанная с человеком. Свободное искусство идей распадается поэтому на *жизненное искусство* (виды его — *искусство нравов* и *политическое искусство*) и *изображающее искусство*, определение которого уже дано выше. Научное изображение — орудием его может быть произвольное обозначение или образное подражание — тем отличается от художественного изображения, что оно редко выбирает материал и никогда не формирует и не придумывает его, хотя бы оно и упорядочивало то, что ему дано по законам изображающего духа. Одним словом, оно не идеально. Изображающее искусство делится на *три класса* в зависимости от того, что является его целью — истинное, прекрасное или доброе. О первых двух классах говорится в тексте. Мне кажется, что нельзя отрицать также существования третьего класса и его специфических отличий. Существуют, как мне думается, идеальные изображения в поэзии, цель и тенденция которых — не эстетическая и не философская, но *моральная*. Вполне можно было бы понять, что передача нравственных достоинств — некогда составившая часть сократовской философии, изгнавшая схоластику, — нашла свое прибежище

Тенденция большинства лучших и знаменитых современных произведений — философская. Кажется даже, что современная поэзия достигла здесь известного совершенства, предельных высот в своем роде. Дидактический жанр составляет ее гордость и красу, это оригинальнейший ее продукт, не вымученный превратным подражанием или ложным учением, но порожденный в сокровенных глубинах ее изначальных сил.

Необычайное распространение характерного во всей эстетической культуре современности обнаруживается и в других искусствах. Разве не существует характерная *живопись*, которая заинтересована не в эстетическом и не в историческом, а в чисто *физиогномическом*, то есть философском, метод которой не исторический, а идеальный? Она настолько же превосходит поэзию в определенности индивидуального, насколько уступает ей в широте, связности и завершенности. Даже в *музыке*, вопреки природе этого искусства, преобладает характеристика индивидуальных объектов. И в *актерском искусстве* неограниченно господствует характерное. Виртуозу мимики по своей организации и своему духу нужно быть как бы физическим и интеллектуальным Протеем, чтобы вживаться в любую манеру и в любой характер до самых его индивидуальных черт. О красоте при этом не заботятся, часто оскорбляется приличие, а мимический ритм и вовсе забывают.

Разве не было естественным, что направляющий принцип стал и законодательным, что философски интересное стало конечной целью поэзии? Изолирующий рассудок начинает

в поэзии. Медиумом, через который у греков распространялась добродетель, возвышаясь и умножаясь в задушевном общении, была дружба, или мужская любовь; медиума этого больше уже не существует. Нравственный художник находит перед собой только идеальное изображение, дабы удовлетворить присущее каждому великому мастеру врожденное художественное влечение к тому, чтобы передать собственный дар и взрастить свой дух в душе своих учеников. В отдельных случаях часто нелегко определить границы. Решающий момент — это *упорядочение целого*. Нетрудно распознать определенное строение дидактического произведения. Если это свободный от закона порядок прекрасной игры, то произведение — эстетическое. Свободное излияние нравственного чувства, без грациозной закругленности и стремления к закономерному единству, могло бы иметь место в *моральной поэзии*, к которой я причислил бы некоторые знаменитые немецкие произведения скорее, чем к классу философской поэзии. Гемстергейс говорит о философии, подобной *дифирамбу*. Но может ли он понимать под этим что-нибудь иное, кроме свободного излияния нравственного чувства, передачи великих и добрых умонастроений? Его «Симона»<sup>8</sup> я назвал бы *сократовской поэзией*. Мне по крайней мере изображение целого у него представляется не дидактическим, не драматическим, но *дифирамбическим*.

с того, что разделяет на части целое природы. Под его руководством искусство всецело устремляется к верному воспроизведению деталей. И при высокой интеллектуальной культуре целью современной поэзии естественно стала *оригинальная и интересная индивидуальность*. Однако голое подражание в деталях — это всего лишь ловкость копииста, а не свободное искусство. Только благодаря *идеальной точке зрения* характеристика индивида становится философским произведением искусства. Через это устроение закон целого должен ясно выступать из всей массы и с легкостью представляться взору; смысл, дух, внутренняя связь изображенного существа должны светиться из него самого. И характерная поэзия должна поэтому в единичном изображать *всеобщее*; только это всеобщее (цель целого и принцип устроения всей массы) является не эстетическим, а дидактическим. Однако даже богатейшая философская характеристика — лишь примечательная деталь для рассудка, обусловленное познание, часть целого, не удовлетворяющая стремления разума<sup>4</sup>. Инстинкт разума неустанно стремится к законченному в себе совершенству и непрерывно шествует от обусловленного к безусловному. Потребность в безусловном и совершенстве — исток и основа второй разновидности дидактического жанра. Это *философская поэзия* в собственном смысле слова, интересующая не только рассудок, но и разум. Собственное естественное развитие и поступательное движение приводят характерную поэзию к *философской трагедии*, этой полной противоположности эстетической трагедии. Последняя завершает прекрасную поэзию, состоит из чисто лирических элементов, ее конечный результат — высшая гармония. Первая — вершина дидактической поэзии и состоит из чисто характерных элементов, а ее конечный результат — крайняя дисгармония. Ее катастрофа трагична, но не такова она во всем своем составе, ибо полная чистота трагического (необходимое условие эстетической трагедии) нанесла бы ущерб истине характерного и философского искусства.

Здесь не место подробно развивать теорию философской трагедии, еще совершенно неизвестную. Однако что касается выдвинутого здесь понятия об этом роде поэзии, который и сам по себе представляет интересный феномен и, кроме того, является одним из важнейших документов для характеристики современной поэзии, то да будет позволено нам пояснить это понятие единственным примером, который

по содержанию и законченности целого по сих пор остается лучшим в своем роде. Иной раз «Гамлета» понимают настолько неверно, что хвалят лишь отдельные места из него. Весьма непоследовательная терпимость, если целое действительно настолько бессвязно и бессмысленно, как это следует из такого молчаливого допущения! Вообще в драмах Шекспира связь настолько проста и ясна, что раскрывается с очевидностью и сама собой для всякого непредвзятого восприятия. Основа же связи сокрыта часто так глубоко, невидимые нити, отношения столь тонки, что даже при остроумном критическом анализе не избежать неудачи, если недостает такта и если питать ложные ожидания или исходить из обманчивых принципов. В «Гамлете» все отдельные части необходимо развиваются из общего центра и в свою очередь воздействуют на него. В этом шедевре художнической мудрости \* нет ничего чужеродного, излишнего или случайного. Средоточие целого заключено в характере героя. Благодаря необычайной ситуации вся сила его благородной природы оттеснена в ум, деятельная же сила совершенно уничтожена. Его душа раскалывается, раздираемая, словно при пытке, в разные стороны, она распадается и гибнет в избытке бездеятельного ума, который мучительнее давит его самого, чем все, кто приближается к нему. Вероятно, нет более совершенного изображения безысходной дисгармонии, составляющей подлинный предмет философской трагедии \*\*, чем то безграничное несоответствие мыслящей и деятельной способности, какое предстает нам в характере Гамлета. Целостное впечатление от этой тра-

\*. Я был приятно удивлен, встретив у великого поэта признание совершенства этой связи целого. Все, что Вильгельм в «Мейстере» Гете говорит об этом и о характере Офелии, мне представляется необычайно метким, а его объяснение того, как Гамлет становится, — поистине божественным. Не нужно только забывать, чем Гамлет был.

\*\* Предмет драмы вообще — явление смешанное, заключающее в себе человека и судьбу, сочетающее величайшее содержание с величайшим единством. Связь деталей может двояким образом составить безусловное целое. Человек и судьба будут изображаться либо в полном согласии, либо в совершенном раздоре. Последнее имеет место в философской трагедии. Событием называется то смешанное явление, где преобладает судьба. Поэтому объектом философской трагедии является трагическое событие, по своему составу и внешней форме — эстетическое, по содержанию же и духу — философски интересное. Сознание этого раздора вызывает чувство отчаяния. Эту нравственную скорбь о бесконечной утрате и неразрешимом конфликте никогда не следует путать с животным страхом, хотя бы он и сопровождал эту скорбь, поскольку в человеке духовное тесно переплетено с чувственным.

гедии — *максимум отчаяния*. Все впечатления, казавшиеся значительными и важными в отдельности, исчезают как тривиальные перед тем, что предстает здесь последним и единственным итогом всего бытия и мышления, — перед вечным *колоссальным диссонансом*, бесконечно разделяющим человека и судьбу<sup>5</sup>.

Во всей сфере современной поэзии эта драма — один из важнейших документов для исследователя эстетической истории. В ней с наибольшей очевидностью виден дух ее создателя; здесь как бы собрано воедино то, что порознь рассеяно в других произведениях поэта. Шекспир же полнее и лучше других художников характеризует дух современной поэзии вообще. В нем привлекательнейшие плоды романтической фантазии, грандиозное величие героической готической эпохи соединяются с тончайшими чертами современного общества, с самой глубокой и богатой поэтической философией. Временами кажется, что в этом он предвосхитил культуру нашей эпохи. Кто превзошел его в неисчерпаемой полноте интересного? В силе всех страстей? В неподражаемой правдивости характерного? В неповторимой оригинальности? Он заключает в себе специфические эстетические достоинства современных поэтов в их высшем совершенстве, во всей их широте и самобытности вплоть до присущих им эксцентрических причуд и просчетов. Без преувеличения можно назвать его *вершиной современной поэзии*. Как богат он красотоми всякого рода! Как часто приближается он к пределу достижимого! Во всей массе современной поэзии, вероятно, нет ничего столь совершенно прекрасного, как исполненные грации величие и добродетель Брута в «Цезаре».

Однако многие ученые и остроумные мыслители никогда толком не знали, как им следует обходиться с Шекспиром. Этот нерегламентированный человек никак не хотел соответствовать их условным теориям. Непреодолимая симпатия сближает знатока, лишённого такта и проницательности, с ординарными поэтами, слишком слабыми для того, чтобы предаться свободной фантазии. Именно посредственность художника, который не холоден и не горяч, обозначается и освящается словом «правильность». Обычное суждение о том, что неправильность Шекспира грешит против правил искусства, весьма преждевременно (чтобы не сказать более), пока не существует никакой объективной теории. Впрочем, еще ни один теоретик даже и не попытался с достаточной

полнотой развить законы характерной поэзии и философского искусства вообще. Верно, что Шекспир, невзирая на постоянные протесты «правильности», неотразимо влек к себе множество людей. И все же я сомневаюсь в том, что его философский дух мог быть доступен многим. Большинство, увлеченное его чувственной мощью, захваченное его правдоподобием и очарованное его неисчерпаемым богатством, ограничивалось, вероятно, только его *внешней стороной*.

Кажется, что верная точка зрения совершенно утеряна. Тот, кто оценивает его поэзию как искусство *красоты*, впадает в тем более глубокие противоречия, чем более он выказывает остроумия и чем лучше знает поэта. Как природа с равной щедростью порождает без разбора прекрасное и безобразное, так и Шекспир. Ни одна из его драм не прекрасна во всей своей *массе*; *никогда* красота не определяет устройства целого. Даже отдельные красоты, как и в природе, редко свободны от *примеси безобразного* и *служат* лишь *средством* для иной цели — интереса характерного или философского. Именно ради этого высшего интереса он часто угловат и неотшлифован именно там, где напрашивалась бы более тонкая отделка. Нередко его полнота — это неразрешимый хаос, и результат целого — бесконечный раздор. Даже среди жизнерадостных фигур безмятежного детства или веселой юности нас ранит горькое воспоминание о полной бессмысленности жизни, о совершенной пустоте всякого бытия. Нет ничего столь отвратительного, горького, возмутительного, плоского и ужасного, что остановило бы его изображение, если только это требуется его целью. Нередко он *сдирает кожу* со своих предметов и словно анатомическим ножом вскрывает отвратительные нравственные трупы. Поэтому, когда говорят, что он «благожелательно показал человеку его судьбу», то этим чрезмерно смягчают суть дела. Собственно, нельзя даже сказать, что он ведет нас к *чистой* истине. Он дает нам лишь *односторонний взгляд* на нее, хотя и самый содержательный и всеохватывающий. Его изображение никогда не объективно, а всецело *манерно*, хотя я первый готов признать, что его манера — величайшая, его индивидуальность — интереснейшая из всех, которые мы до сих пор знаем. Часто отмечали, что оригинальное воплощение его индивидуальной манеры узнается безошибочно, что оно неподражаемо. Вероятно, индивидуальное вообще может быть постигнуто и изображено только индивидуально. По крайней мере искусство характерного и манера

представляются неразлучными спутниками, необходимыми коррелятами. Под *манерой* в искусстве я понимаю индивидуальное направление духа и индивидуальное настроение чувства, проявляющиеся в изображениях, призванных быть идеальными.

Из этого недостатка общезначимости, из этого господства манерного, характерного и индивидуального сама собой объясняется и всеобщая направленность поэзии, вообще всей эстетической культуры современности на интересное \*. *Интересным* является всякий оригинальный индивид, имеющий повышенное количество интеллектуального содержания или эстетической энергии. Я сознательно сказал *повышенное*. А именно большее, чем то, которым обладает воспринимающий индивид, ибо интересное требует индивидуальной восприимчивости, нередко даже мимолетной ее настроенности. И так как все величины могут возрастать до бесконечности, то ясно, почему на этом пути никогда не может быть достигнуто полное удовлетворение, почему нет *высшего воплощения интересного*. Среди самых различных форм и направлений на всех уровнях способностей обнаруживаются в массе современной поэзии одна и та же *потребность в полной удовлетворенности*, одно и то же стремление к *абсолютному максимуму искусства*. То, что обещала теория, чего искали в природе, что надеялись найти в каждом отдельном идоле, — что это было, как не *эстетически высшее*? Чем чаще заложенное в человеческой природе желание полного удовлетворения обманывалось единичным и изменчивым (на изображение которого до сих пор исключительно было направлено искусство), тем более острым и настойчивым оно становилось. Только общезначимое, устойчивое и необходимое, то есть *объективное*, может заполнить эту великую пустоту; только прекрасное может удовлетворить это горячее стремление. *Прекрасное* (я лишь проблематически выдвигаю здесь это понятие, оставляя пока неопределенной его реальную значимость и применимость) — общезначимый предмет незаинтересованного удовольствия, равно независимого и свободного от давления потребности и за-

\* Даже там, где явно провозглашается прекрасное, при более точном анализе мы находим в основе обычно только интересное. Пока художника оценивают исходя не из идеала красоты, а из понятия *виртуозности, сила и искусство* — лишь два различных выражения одного и того же принципа эстетической оценки, и сторонники *правильности и гениальной оригинальности* отличаются друг от друга не принципом, а только направленностью их критики на позитивное или негативное.



кона и в то же время необходимого, совершенно бесцельного и в то же время безусловно целесообразного. Избыток индивидуального, следовательно, сам ведет к объективному, интересное — это подготовка прекрасного, и конечной целью современной поэзии может быть только *высшая красота*, максимум объективного эстетического совершенства \*.

В этой второй точке соприкосновения вновь сходятся различные течения, на которые раскололась современная поэзия от самых своих истоков. Причина ее особенностей заключалась в искусственности ее формирования, и если направление и цель ее развития делают понятными ее *устремления*, то полностью разъясняется смысл всей ее массы и на наш вопрос дан ответ.

Господство интересного — лишь *проходящий кризис* вкуса, ибо в конце концов оно само должно себя уничтожить. Однако две катастрофы, между которыми поэзия должна выбирать, весьма различны по своему характеру. Если она будет направлена больше на эстетическую энергию, то вкус, все более притупляясь от привычных раздражителей, будет стремиться к раздражителям все более сильным и острым и вскоре перейдет к пикантному и потрясающему. *Пикантно* то, что судорожно возбуждает притупившиеся ощущения, *потрясающее* — такой же возбудитель воображения. Все это предвестия близкой смерти. *Пошлость* — скудная пища бесильного вкуса, *шокирующее* — авантюрное, отвратительное или ужасное — последняя конвульсия отмирающего вкуса \*. Напротив, если преобладающей тенденцией вкуса является философское содержание и природа достаточно сильна, чтобы выдержать самые сильные потрясения, то творческая сила, исчерпав себя в порождении безмерной полноты интересного, поневоле должна будет собраться с духом и перейти к созданию объективного. Поэтому подлинный вкус в нашу эпоху возможен не как подарок природы или плод одной лишь культуры, но только при условии великой нравственной силы и твердой самостоятельности.

\* \* \*

Возвышенное назначение современной поэзии — это не что иное, как высшая цель всякой возможной поэзии, ве-

\* Шокирующее имеет три разновидности: то, что будоражит воображение, — *авантюрное*; то, что возбуждает чувства, — *отвратительное*, и то, что причиняет боль и мучит, — *ужасное*. Это естественное развитие интересного весьма удовлетворительно объясняет различие путей высшего и низшего искусства.

личайшее из того, чего можно требовать от искусства и к чему оно может стремиться. Однако безусловно высшее никогда не может быть достигнуто. Самое большее, что доступно творческой силе, — это все более и более приближаться к этой недостижимой цели. Но и это *бесконечное приближение*, кажется, не лишено внутренних противоречий, ставящих под сомнение саму его возможность. Возвращение от искусства выродившегося к подлинному, от вкуса испорченного к настоящему, кажется, может быть лишь *внезапным скачком*, не очень-то сочетающимся с тем *поступательным движением*, в процессе которого развивается обычно всякая способность. Ибо объективное неизменно и устойчиво, и если искусство и вкус должны достичь объективности, то эстетической культуре пришлось бы тогда *застыть*. Но немыслимо, чтобы эстетическая культура *полностью остановилась*. Современная поэзия будет постоянно изменяться. И разве не может она вновь *удалиться* от своей цели? Разве не может это произойти и тогда, когда она уже начала двигаться в верном направлении? И не бесплодны ли все человеческие усилия? Ведь уже в каждом отдельном случае прекрасное — подарок природы. Тем более разве не будет оно всегда зависеть в массе своей от исключительного сочетания редких обстоятельств, которым человек не может даже управлять, не говоря уж о том, чтобы создать его? Вообще требования к самодеятельности всей этой массы, кажется, никогда не могут быть достаточно умеренными. Ее формирование, развитие и конечные успехи остаются — печальная судьба! — предоставленными *случаю*.

Все лучшие люди ненавидят случай и его спутников, в какой бы форме они ни выступали. Великая задача судьбы, о которой мы говорили, должна предстать как бы могучим воззванием к сознанию, призывом к деятельности для всех, кто интересуется поэзией. Пусть надежда невелика, а решение ее очень трудно — *попытка необходима!* Кто останется равнодушным и ленивым, тот глух к достоинству искусства и человечества. Что толку от высоты культуры при отсутствии твердой основы? Что значит сила без верного направления, без меры и равновесия? Что проку от множества отдельных красот без совершенной, чистой красоты? Только ожидание предстоящего благотворного переворота в будущем могло бы умиротворить наше беспокойство по поводу нынешнего состояния эстетической культуры.

Верно, что ход современной культуры, дух нашей эпохи и немецкий национальный характер в особенности кажутся не очень благоприятными для поэзии. «Как безвкусны,— мог бы, вероятно, кто-нибудь подумать,— все установления и учреждения, как непоэтичны все обычаи, весь образ жизни современных людей! Повсюду царят тяжеловесный формализм, безжизненный и бездушный, хаос страстей и враждебные споры. Тщетно ищет здесь взор свободной полноты, непринужденного единства. Если мы сомневаемся в том, что готы были прирожденными поэтами, значит ли это, что мы отвергаем благородную силу германских прародителей? И было ли варварское христианство монахов прекрасной религией? Тысячи доводов единодушно говорят нам: проза составляет подлинную природу современности. Раньше современной поэзии были присущи по крайней мере гигантская сила и фантастическая жизнь. Но затем искусство стало ученой игрушкой тщеславных виртуозов. Жизненная сила прежней героической эпохи угасла, дух отлетел; остались лишь отзвуки некогда существовавшего смысла. Чем является поэзия позднейших эпох, как не хаосом скудных фрагментов романтической поэзии, бессильных попыток достичь высшего совершенства, устремляясь к небесам на восковых крыльях, и неудачных подражаний ложно понятым образцам? Так варвары составляли готические здания из прекрасных обломков лучшего мира. Так северный ученик с неутомимым усердием изготавливает каменное изваяние по античному образцу!

Расцвет человечества был только один раз и больше не повторялся. Этим расцветом было искусство красоты. Суровой зимой нельзя искусственно вызвать весну. Общий дух к тому же — дряблость и безнравственность. Вы плохи и хотите казаться прекрасными? Вы с червоточиной внутри и хотите быть чистыми снаружи? Бессмысленное желание! Там, где характер лишен стержня, где нет собственно нравственной культуры, искусство естественно опускается до удовлетворения прихоти низменных вождлений.

Безнадежнее всего судьба немецкой поэзии. У англичан и французов по крайней мере изображение жизни общества отличается исконной правдивостью, самобытностью, живым смыслом и подлинной значительностью. Немец же не может изобразить то, чего у него нет, а пытаясь все-таки сделать это, впадает в экзальтированную мечтательность или холодность. Правда, грубоватая угловатость, мелан-

холическая задумчивость, настойчивое упрямство довольно далеко уведут англичанина от совершенной красоты, равно как француза — поверхностная пылкость, кипение неглубоких страстей, светская пустота, свойственные этому одностороннему национальному характеру. Мелочный педантизм, путаная тяжеловесность, исконная осмотрительная медлительность — эти черты духа делают бесхарактерного немца совершенно непригодным к легкой игре свободного искусства. Отдельные исключения ничего не доказывают относительно целого. Если в Германии где-то и существует вкус, то он существовал ведь и у римлян во времена Нерона».

Таковыми или еще более суровыми историческими полотнами в духе Рембрандта, мрачными красками — не без торжественного пафоса в изложении, но довольно-таки легкомысленно — описывают дух великих народов, дух знаменательной эпохи. Каждая отдельная черта этого изображения может быть истинной или заключать в себе нечто истинное, но если черты эти не исчерпывают всего и лишены связи, то целое оказывается ложным. Так, крайняя эстетическая расслабленность представляет собой в цепи явлений нашей эпохи явно *благоприятный симптом* преходящего кризиса интересного, которому подвержена только слабая природа. Эта расслабленность возникает из насильственного, часто перенапряженного стремления; поэтому ей нередко сопутствует величайшая сила. Падение, естественно, соответствует высоте, расслабленность — напряженности. Безнравственность может быть истиной в том, что касается массы; однако она вряд ли затормозила бы прогресс вкуса, который легко мог бы опередить нравственное развитие. Вкус несравненно более свободен от внешнего принуждения и пагубно заразителен. Нравственная культура отдельного лица легко увлекается искусительным давлением массы, душится господствующими предрассудками, сковывается всевозможными внешними установлениями. Не только от счастливого национального характера зависит, осуществит современная поэзия свое высокое предназначение или нет, ибо образование ее искусственно. Лучший вкус современных поэтов должен быть не подарком природы, а самостоятельным созданием их свободы. Если только есть сила, искусству удастся, наконец, исправить ее односторонность и заменить собою высшую милость природы. У современных поэтов нет недостатка в *эстетиче-*

ской силе, хотя ей и недостает еще мудрого руководства. Конечно, их поэтические задатки могут быть взяты под защиту. И разве природа была скупа к итальянцам? У немцев еще сохранились воспоминания о том, что немецкий вкус сформировался позднее. Насколько в отдельных случаях они превосходят культурные нации Европы, настолько они уступают им в *массе*. Неприятная изобретательность и скромная сила — исконные характерные черты этой нации, часто не разбирающейся в себе самой. Пресловутая немецкая *страсть к подражанию* временами может действительно заслуживать насмешек, которыми обычно ее клеймят. В целом же многосторонность — это подлинный прогресс эстетической культуры и близкое предвещание общезначимости. Так называемую бесхарактерность немцев следовало бы предпочесть манерному характеру других наций, да и вообще, только устранив и исправив национальную односторонность своей эстетической культуры, они смогут подняться на высшую ступень этой многосторонности.

Характер эстетической культуры нашей эпохи и нашей нации выдает себя знаменательным и великим симптомом. Поэзия Гете — это заря подлинного искусства и чистой красоты. Чувственная мощь, увлекающая за собой народ и эпоху, — самое малое из тех преимуществ, которые он выказал уже юношей. Философское содержание, характерная правда его позднейших произведений могли бы сравниться с неисчерпаемым богатством Шекспира. Да, если бы «Фауст» был закончен <sup>7</sup>, он, по всей вероятности, далеко превзошел бы «Гамлета», шедевр Шекспира, с которым он, кажется, имеет одну и ту же цель. То, что там предстает судьбой, событием — слабостью, здесь составляет душу, действие — силу. Настроение и устремленность Гамлета — результат его внешнего положения, сходная устремленность Фауста — его исконный характер. Способность к многостороннему изображению столь безгранична у этого поэта, что его можно было бы назвать Протеем среди художников и уподобить этому морскому богу, о котором говорится:

Вдруг он в свирепого с гривой огромного льва обратился;  
После предстал нам драконом, пантерой, вопреки великим,  
Быстротекучей водою и деревом густовершинным <sup>8</sup>.

Можно поэтому извинить то мистическое выражение верного восприятия, когда некоторые почитатели приписыва-

ют ему *поэтическое всемогущество*, для которого нет ничего невозможного, и в проницательных статьях говорят о его *неповторимости*.

Мне кажется, что этот рафинированный мистицизм лишен правильного взгляда на вещи и несправедливо по отношению к Гете превращать его таким образом в Шекспира. В поэзии характерного этот манерный англичанин, пожалуй, сохранит свое первенство. Однако целью немецкого поэта является объективность. Прекрасное — подлинный критерий для оценки его замечательной поэзии. Что может быть привлекательнее непринужденного веселья, спокойной и радостной ясности его настроения? Чистой определенности, нежной мягкости его очертаний? Здесь не просто сила, но соразмерность и равновесие! Сами грации открыли своему любимцу тайну *прекрасной композиции*. Благотворной сменой покоя и движения он умеет равномерно сообщить всему целому пленительную жизнь, и свободная полнота сама собой формируется в простых массах в непринужденное единство.

*Он стоит посредине между интересным и прекрасным, между манерным и объективным.* Нас поэтому не должно удивлять, что в некоторых — немногих — его произведениях собственная индивидуальность становится слишком громкой, что во многих других он перевоплощается по своему капризу, усваивая чужую манеру. Все это как бы следы и воспоминания об эпохе характерного и индивидуального. Но даже в манеру, насколько это возможно, он умеет внести некую объективность. Так, временами он находит удовольствие в малозначительном материале, становящемся подчас столь прозрачным и безразличным, как будто бы он действительно стремился создать совершенно чистые стихотворения без какого-либо материала — подобно чистому мышлению без какого-либо содержания. В этих произведениях как бы нет устремленности к красоте: они представляют собой чистый продукт одного лишь влечения к изображению. Могло бы показаться, что объективность его искусства — не только прирожденный дар, но и плод культуры, красота же его произведений — произвольный дополнительный дар его исконной природы. Он всегда привлекателен в веселом и трогательном, прекрасен, когда он этого хочет, реже — возвышен. Его трогательная сила переходит подчас в бурной пылкости в горечь и возмущение или же тускнеет в смягчающем умиротворении. Обычно же

он счастливо сочетает привлекательность с мудрой осторожностью. Там, где он совсем свободен от манеры, изображение его подобно спокойному и ясному взгляду высшего духа, не знающего слабости и не ущемленного страданием, но схватывающего только чистую силу и представляющего ее для вечности. Там, где он полностью предстает самим собой, дух его прелестной поэзии — *очаровательная полнота и пленительная грация*.

Этот великий художник открывает взгляд на совершенно *новую ступень эстетической культуры*. Его произведения — неопровержимое свидетельство того, что объективное возможно и что чаяние прекрасного — не пустой бред разума. *Объективное* здесь действительно уже достигнуто, и так как необходимая власть инстинкта должна вести туда из кризиса интересного всякую могучую эстетическую силу (не подрывающую себя самое), то объективное скоро получит более общее значение, будет публично признано и станет *всецело господствующим*. Эстетическая культура *достигнет решающего момента* тогда, когда, предоставленная самой себе, она не сможет уже больше опускаться, и только внешняя сила может задержать ее прогресс или же (например, физическая революция) совершенно уничтожить ее. Я имею в виду великую моральную революцию, благодаря которой свобода в ее борьбе с судьбой (в культуре) получает наконец решающий перевес над природой. Это происходит в тот важный момент, когда и в движущем принципе, в силе массы самодеятельность становится господствующей, ибо направляющий принцип искусственной культуры является самодеятельным. После этой революции не только ход культуры, направленность эстетической силы, устройство всей массы совместного созидания определяются целью и законом человечества, но и в наличной силе и массе самой культуры человеческое получает перевес. Если природа не получит *подкрепления*, например, благодаря физической революции, которая одним ударом могла бы уничтожить всякую культуру, то человечество может беспрепятственно развиваться дальше. Искусственная культура не может тогда, подобно естественной, опуститься *в себя самое*. Неудивительно, что свобода одерживает наконец победу в этой суровой борьбе, как бы ни было велико превосходство природы на начальной ступени культуры. Ибо сила человека растет в двойной прогрессии, и всякий успех не только умножает силы, но и дает новые средства

для дальнейшего прогресса. Пусть направляющий рассудок, пока он еще не искушен, часто вредит себе самому: должно пройти время, прежде чем он с избытком покроет все свои ошибки. Слепая власть должна наконец подчиниться разумному противнику. Нет вообще ничего яснее теории совершенствования. Чистое суждение разума о необходимом бесконечном совершенствовании человечества не представляет каких-либо трудностей. Только применение его к истории может привести к ужасным недоразумениям, если отсутствует наметанный глаз, чтобы попасть в самую точку, воспринять надлежащий момент, обозреть целое. Всегда трудно и часто просто невозможно распутать по ниточке хаотическое сплетение опыта, правильно оценить современную ступень культуры и верно угадать грядущую.

Ход и направленность современной культуры определяются *господствующими понятиями*. Их влияние бесконечно важно и даже решающе. Подобно тому как в массе современности имеется лишь немного осколков подлинной нравственной культуры, но повсюду вместо великих и достойных умонастроений господствуют моральные предрассудки, так существуют и *эстетические предрассудки*, укорененные гораздо глубже, распространенные более широко и приносящие несравненно больше вреда, чем это могло бы показаться с первого поверхностного взгляда. Медленное и постепенное развитие рассудка по необходимости приводит к односторонним суждениям. Правда, в них содержатся крупинцы истины, но далеко не полные и вырванные из их подлинной связи; тем самым смещается общая точка зрения, и целое разрушается. Такие предрассудки подчас полезны для своего времени и относительно целесообразны. Так, благодаря ортодоксальной вере в существование науки, вполне достаточной для создания прекрасных произведений, твердо и устойчиво сохранялось стремление к объективному. И система эстетической анархии по крайней мере помогала дезорганизовать деспотизм односторонней теории. Более опасными и предосудительными представляются другие эстетические предрассудки, тормозящие дальнейшее развитие. Святая обязанность всех друзей искусства — беспощадно бороться и по возможности искоренять все такие заблуждения, льстящие естественной свободе и парализующие самостоятельную силу, ибо они представляют надежды искусства невозможными, а его устремления бесплодными.



Так, многие думают: «Прекрасное искусство вовсе не является достоянием всего человечества, и менее всего оно плод искусственной культуры. Это произвольное изливание благосклонной природы; *местный* плод счастливого климата; преходящая эпоха, мимолетный цветок, как бы краткая весна человечества. Тогда уже сама действительность была благородной, прекрасной, привлекательной, и простейшее народное сказание без всякой художественной обработки было чарующей поэзией. Это свежее цветение юношеской фантазии, эта могучая и подвижная эластичность, это высшее здоровье души не могут быть подделаны; однажды утратив, их уже не возродить, менее всего — на суровом севере с его сумрачным небом, при варварстве готических учреждений, черствости ученого многознания».

По-видимому, с некоторыми оговорками это справедливо и для известной части изобразительного искусства. Действительно, отсутствие счастливой организации и благоприятного климата не может быть заменено для пластики ни могучим порывом свободы, ни высшей культурой. Но было бы неверным и противоречащим опыту распространять это и на поэзию. Разве не существовало во всех широтах множества бардов и прекрасных поэтов, исконный пламень которых не могло угасить самое утонченное насилие? Поэзия — *универсальное* искусство, ибо ее орган, *фантазия*, несравненно более родствен свободе и более независим от внешнего влияния. Поэзия и поэтический вкус поэтому более подвержены порче, чем пластика, но и *бесконечно более способны к совершенствованию*. Правда, свежий цветок юношеской фантазии — это драгоценный подарок природы, и притом мимолетнейший. Достаточно одного ядовитого дыхания, чтобы погубить колорит невинности, и прекрасный цветок, увядая, роняет свою главу. Но и тогда, когда фантазия долгое время подавлена и притуплена многознанием, расстроена и ослаблена вожделением, она может вновь воспарить и постепенно усовершенствоваться \* благодаря порыву свободы и подлинной культуре. Она может вновь обрести полную силу, пламень, эластичность; только свежесть колорита, романтическое дуновение весны нелегко вернуть в осеннюю пору.

\* Вообще *целительная моральная сила* человеческой природы удивительно велика и сходна с поразительной органической способностью некоторых видов животных, чья могучая жизненная сила восстанавливает даже оторванные члены.

Широко распространен другой предрассудок, совершенно отказывающий изящному искусству в самостоятельном существовании и какой-либо самобытности, отрицающий его специфические черты. Боюсь, если бы некоторые люди думали вслух, мы услышали бы множество таких голосов: «Поэзия — это лишь образный язык детства человечества, *преддверие науки, покров познания*, излишний придаток доброго и полезного. Чем выше поднимается культура, тем обширнее становится область отчетливого познания; *сумеречная* же область изображения все более сжимается с распространением света. Светлый полдень просвещения уже наступил. Поэзия — эта милая детская забава — недостойное занятие для последнего десятилетия нашего философского века. Наконец, наступило время покончить со всем этим».

Так отдельную составную часть искусства, преходящее состояние его на более ранней ступени культуры смешивают с самой его сущностью. Пока существует человеческая природа, будут живы влечение к изображению и требование красоты. *Вечна* необходимая способность человека, которая, развиваясь свободно, должна будет порождать искусство. Искусство — это совершенно своеобразная деятельность человеческой души, отделенная своими *вечными границами* от всякой другой. Всякое человеческое деяние и страдание есть взаимодействие души и природы. Но либо природа, либо душа должна заключать в себе конечное основание бытия совместного единичного продукта или же давать первый определяющий толчок к его созданию. В первом случае результатом будет *познание*. Характер материала определяет характер воспринятого многообразия и побуждает душу сочетать это многообразие в определенное единство, продолжить эту связь в определенном направлении и довести ее до полноты. Познание — это действие природы в душе. Напротив, во втором случае свободная способность сама дает себе определенное направление, и характер выбранного единства определяет характер избираемого многообразия, которое избирается, упорядочивается и формируется в соответствии с указанной целью. Продукт — это *произведение искусства* и действие души в природе. К *изображающему* искусству относится всякое осуществление вечной человеческой цели в материале внешней природы, лишь опосредствованно связанной с человеком. Не следует опасаться, что этот материал будет исчерпан

или что вечные цели перестанут быть целями человека. Не в меньшей степени и красота отделена вечными границами от всех остальных частей человеческого назначения. Чистая человечность (я понимаю здесь под этим полноту назначения человеческого рода) — одна и та же, без каких-либо частей. Но в своем приложении к действительности она делится на множество направлений в соответствии с вечным различием изначальных способностей и состояний и в соответствии с особыми органами, требуемыми ими. И если я могу исходить здесь из того, что *способность чувствования* специфически отличается от способности представления и желания, что среднее состояние между принуждением закона и потребности, состояние *свободной игры* и неопределенной определяемости в человеческой природе столь же необходимо, как и состояние покорного труда и ограниченной определенности, то и красота представляет собой одно из этих направлений и *специфически отличается* как от их рода — всей человечности, так и от их видов — остальных изначальных составных частей человеческого назначения.

Но не только художественные задатки и заповедь красоты физически и морально необходимы; *органы* изящного искусства также обещают нечто пребывающее. Разве не было только что доказано, что *видимость* — неразлучный спутник человека? Пусть свет просвещения уничтожит видимость слабости, заблуждения, потребности: *свободная* видимость играющей способности воображения не может пострадать от этого. Не следует только общее требование изображения и явления подменять специальным видом *образности* или видеть существо поэзии во взрывах диких страстей первобытного человека. Весьма естественно и понятно, конечно, что на известном *среднем уровне* искусственной культуры умствование и многознание подавляют и парализуют эту непринужденную игру воображения, изнеженность и утонченность ослабляют чувство. Давление несовершенного искусства притупляет силу влечения, скрывает его, рассеивает и запутывает его простые движения. Чувственность и духовность, однако, столь тесно переплетены в человеке, что их развитие может расходиться только на этих преходящих ступенях. В *массе* они будут идти друг возле друга, а оставшая часть рано или поздно наверстает упущенное. И, действительно, представляется, что человек с возросшим уровнем истинной духовной культуры ско-

рее приобретает, чем теряет в силе и восприимчивости чувства, то есть в *подлинной эстетической жизненной силе* (страсть и впечатление).

Кажется непостижимым, как можно было вообразить себе, что у итальянской и французской поэзии, и даже у поэзии английской и немецкой уже был свой *золотой век*. Этим словом часто злоупотребляли, так что, казалось, достаточно княжеского покровительства, некоторого числа знаменитых имен, ревностного усердия публики и уж во всяком случае высших достижений в какой-либо побочной сфере, чтобы можно было претендовать на это название. Плохо при этом было только то, что несчастному серебряному, железному и свинцовому веку выпадала на долю лишь печальная судьба тщетно стремиться всеми силами к воспроизведению этих вечных образцов. И как может даже стоять вопрос о *совершенном стиле* там, где, собственно, *вообще нет стиля*, а есть только манера? В самом строгом смысле слова ни одно современное произведение искусства не достигло вершины эстетического *совершенства*, не говоря уж о целой эпохе поэзии. В основе этого лежит молчаливая предпосылка, состоящая в том, что назначение эстетической культуры — постепенно развиваться, подобно растению или животному, созреть, клониться к упадку и, наконец, погибнуть — в вечном круговороте возвращаться неизменно туда, где начался ее путь; эта предпосылка покончит просто на недоразумении, с глубоко лежащим источником которого мы встретимся впоследствии.

В развитии столь колоссальной и искусственно организованной массы, как европейская система народов, частичная остановка или иногда даже видимый регресс культуры не могут казаться необычайными. Но даже там, по-видимому, где верят, что катастрофа минула и эстетическая сила угасла навеки, драма далеко еще не закончена. Сила, кажется, еще тлеет, подобно огню под пеплом, ожидая лишь благоприятного момента, чтобы вспыхнуть ярким пламенем. Поистине удивительно, как в нашу эпоху еще жива потребность в объективном, как еще пробуждается вера в красоту и недвусмысленные симптомы возвещают приближение лучшего вкуса. Момент кажется созревшим для *эстетической революции*, благодаря которой объективное смогло бы стать господствующим в эстетической культуре современности. Но ничто великое не совершается само собой, без усилия и решимости! Ошибкой, за которую нам при-

шлось бы расплачиваться, было бы сложить руки и убедить себя в том, что вкус эпохи вообще не нуждается в каком-либо улучшении. Пока объективное не получило всеобщего господства, потребность эта очевидна сама собой. Господство интересного, характерного и манерного — это настоящая *эстетическая гетерономия* в поэзии. Подобно тому как в хаотической анархии современной поэзии имеются все элементы искусства, так мы находим в ней и все, даже противоположные виды эстетического упадка — неотделанность наряду с вычурностью, бессильное убожество наряду с дерзким произволом. Я уже высказал свое несогласие с утверждением полного бессилия и безнадежного вырождения и признал высоту эстетической культуры, силу эстетической способности нашей эпохи. Недостаёт лишь верного направления и соответствующего настроения, а только благодаря им могут обрести настоящую ценность и как бы свой подлинный смысл все отдельные достоинства, которые вне своей истинной связи легко могут причинять крайний вред. Для этого необходимо полное преобразование, тотальный переворот, революция.

Эстетическая культура бывает двоякого рода. Либо это *поступательное развитие какого-либо умения*, которое расширяет, обостряет, утончает и даже оживляет и усиливает изначальные задатки. Либо же это *абсолютное законодательство*, которое упорядочивает способности. Оно разрешает спор отдельных красот и требует общего согласия, исходя из потребности целого; оно предписывает строгую правильность, соразмерность и полноту; оно запрещает смешение изначальных эстетических границ и изгоняет манерное, как и всякую эстетическую гетерономию. Одним словом, результат ее деятельности — это *объективность*.

Эстетическая революция предполагает два необходимых *постулата* в качестве предварительных условий ее возможности. Первый из них — это *эстетическая способность*. Не только *гений* художника или оригинальная способность идеального изображения и сила эстетической энергии не могут быть приобретены или возмещены чем-либо. Существует и изначальный природный дар подлинного *знатока*, который, если он уж есть, может быть многообразно развит, но если его нет, его не заменит никакая культура. Меткий взгляд, верный такт, высшая восприимчивость чувства и впечатлительность воображения — всему этому нельзя ни научить, ни научиться. Для того чтобы стать

великим художником или великим знатоком, недостаточно даже самых счастливых дарований. Без силы и широты нравственной способности, без душевной гармонии или по крайней мере полной устремленности к ней никто не сможет вступить в святая святых храма муз. Отсюда второй необходимый постулат как для отдельного художника и знатока, так и для массы публики — *нравственность*. Можно было бы сказать, что верный вкус — это развитое чувство нравственно доброй души. И напротив, вкус дурного человека не может быть правильным и единым с самим собой. В этом отношении справедливо утверждение стоиков, что только мудрец может быть совершенным поэтом и знатоком. Конечно, человек уже благодаря свободе способен направлять и устроить многообразные силы своей души. И своей эстетической способности он сможет придать лучшее направление и надлежащий настрой. Он должен только *захотеть* этого, но способность к такому хотению и самостоятельность в отстаивании этого решения ему никто не может сообщить, если он не найдет их в себе самом.

Правда, одной лишь доброй воли так же недостаточно, как голого фундамента для полной постройки здания. Извращенная и находящаяся в разладе с собой способность нуждается в критике, цензуре, а последняя предполагает *законодательство*. Совершенное эстетическое законодательство было бы первым *органом* эстетической революции. Его назначением было бы направлять слепую силу, уравновешивать противоборствующие начала, приводить хаос к гармонии; сообщать эстетической культуре прочные основания, твердое направление и надлежащий настрой. Нам не нужно долго искать *законодательной власти* для эстетической культуры современности — она уже установлена. Это теория; ведь рассудок с самого начала был направляющим принципом этой культуры.

*Превратные* понятия долго владели искусством и увели его на ложные пути; *верные* понятия должны вновь вернуть его на правильный путь. Давно уже и художники и современная публика ожидают и требуют от теории *наставлений* и удовлетворительных законов. *Законченная* эстетическая теория не только была бы надежным проводником культуры, но, устранив вредные предрассудки, освободила бы творческую силу от оков и очистила бы ее путь от терний. Законы эстетической теории имеют истинный *авторитет* лишь постольку, поскольку они признаны

и санкционированы большинством общественного мнения. Если потребность в общезначимой истине составляет характер эпохи, то авторитет, добытый риторическими ухищрениями, держится не долгое время; неистинные односторонности разрушают друг друга, и застарелые предрассудки распадаются сами собой. Только полным и совершенным согласием с собой теория может обеспечить полнейший авторитет своим законам и стать реальной *общественной силой*. Только через *объективность* она может отвечать своему назначению.

Предположим теперь, что существует объективная эстетическая теория, превосходящая все то, чем мы до сих пор могли похвалиться. *Чистая* наука определяет только порядок опыта, сферы содержания созерцания. Одна она была бы *пустой* — как опыт один хаотичен, лишен смысла и цели, — и только в соединении с *совершенной историей* она могла бы полностью постичь природу искусства и ее видов. Наука, следовательно, нуждается в опыте такого искусства, которое было бы совершенным примером своего рода, искусством по преимуществу, особая история которого была бы *всеобщей естественной историей искусства*. Кроме того, мыслитель, приступая к научному исследованию, не сохраняет свежести и непредвзятости взгляда. Он заражен влияниями превратного опыта; он приносит с собой предрассудки, которые и в сфере чистой абстракции могут сообщить его исследованию совершенно ложное направление. Даже при самом искреннем рвении не в его власти одним разом отказаться от этих могущественных предрассудков: ведь он должен был бы уже постигнуть истину, чтобы увидеть беспочвенность заблуждения и удостовериться в ложности своего метода \*. Ему нужно поэтому совершенное созерцание по двум причинам — отчасти как пример и подтверждение его понятия, отчасти как факт и документ его исследования.

Но разрыв между теорией и практикой, между законом и отдельным деянием бесконечно велик. Было бы легко, если бы художник действительно мог создавать в своих произведениях высшую красоту просто с помощью понятия о верном вкусе и совершенном стиле. Закон должен стать склонностью. Жизнь происходит только от жизни, сила пробуждает силу. Чистый закон пуст. Чтобы он был напол-

\* Verum est index sui et falsi, как говорит Спиноза \*.

нен и стало возможным его реальное применение, он нуждается в созерцании, в котором он предстал как бы зримым в соразмерной полноте, — в высшем *эстетическом прообразе*.

Уже само слово «подражание» стало ругательным; его клеймят все те, кто воображает себя оригинальным гением. Под этим понимают принудительное подчинение сильной и великой природы бессильным образцам. Но я не знаю другого слова, кроме *подражания*, для того чтобы обозначить действие того художника или знатока, который усваивает себе закономерность упомянутого образца, не ограничиваясь своеобразием внешней формы, оболочки общезначимого духа. Разумеется само собой, что это подражание совершенно невозможно без высшей самостоятельности. Я говорю о том *сообщении прекрасного*, благодаря которому знаток оказывается сопричастным художнику, а художник — божеству, подобно тому как магнит не просто притягивает железо, но соприкосновением с ним сообщает ему магнитическую силу.

Странствует ли божество в земном облике? Может ли ограниченное быть полным, конечное совершенным, единичное — общезначимым? Существует ли у человека искусство, заслуживающее вполне этого названия? Существуют ли смертные произведения, в которых закон вечности становится зримым?

С судейским величием обзирает муза книгу времен, собрание народов. Повсюду ее строгий взор находит непрестанно сменяющимися только дикость и вычурность, скудость и разгул. Лишь иногда ее невольную серьезность смягчает добродушная улыбка милым играм детской невинности. Только у одного народа искусство отвечало высокому достоинству своего назначения.

У одних *греков* искусство всегда было равно свободным от давления потребностей и господства рассудка, и с самого начала греческой культуры до последнего ее мгновения, когда еще не исчезло веяние истинно греческого духа, прекрасные игры были священны для греков.

*Эта святость прекрасных игр и эта свобода изображающего искусства — признаки подлинно греческого. Всем же варварам красота не представляется достаточной сама по себе. У них нет чутья к безусловной целесообразности ее бесцельной игры, и она нуждается у них в чужой помощи, во внешнем подтверждении. Как у диких, так и у утон-*



ченных негреков искусство — только раб чувственности или разума. Изображение может стать для них важным и интересным только благодаря примечательному, богатому, новому и удивительному содержанию или соблазнительному материалу.

Уже на первой ступени культуры и еще под опекой природы *греческая поэзия* охватывала целое человеческой природы в соразмерной полноте, счастливом равновесии и без односторонней направленности или чрезмерного отклонения. Ее могучий рост сделал ее самостоятельной и достиг ступени, когда душа в своей борьбе с природой получает решительный перевес, и ее *золотой век* достиг вершины идеальности (полного самоопределения искусства и красоты), какая только возможна для естественной культуры. Ее своеобразие — самый могучий, чистый, определенный, простой и полный отпечаток всеобщей человеческой природы. История греческой поэзии — всеобщая естественная история поэзии, совершенное созерцание, дающее законы.

В Греции красота выросла без искусственного ухода и как бы *на воле*. Изображающее искусство было под этим счастливым небом не приобретенным умением, а *изначальной природой*. Его формирование явилось *свободным развитием благоприятных задатков*. Свое начало греческая поэзия берет в самой суровой простоте, но эта непритязательность происхождения никак не бесчестит ее. Древнейший ее характер прост и скромн, но неиспорчен. Здесь вы не найдете ни безвкусной фантастики, ни превратного подражания чуждому национальному характеру, ни эксцентричной и непреодолимо фиксированной односторонности. Здесь произвол превратных понятий не мог остановить свободного роста природы, разрушить ее гармонию, замутить ее простоту, исказить ход и направленность культуры. Уже очень рано греческая поэзия отличается чем-то от всех остальных национальных поэзий на сходной ступени детства культуры. Равно далекая от восточной напыщенности и северной меланхолии, полная силы, но без резкости, исполненная грации, но без размягченности, она именно тем отличается от всех остальных, что более любой другой является чисто человеческой и верной общему закону по собственной свободной склонности. Уже в детстве обнаруживается ее высокое призвание изображать не случайное, но существенное и необходимое, стремиться не к единичному, но к всеобщему. И у нее были *мифические истоки*, как у

всякой свободно развивающейся поэтической способности. В первую эпоху своего развития греческая поэзия колебалась между искусством и мифом. Она была неопределенным смешением предания и выдумки, образного поучения, истории и свободной игры. Но что это был за миф? Никогда еще не бывало более остроумного или нравственного. *Греческий миф* — подобно верному отпечатку в прозрачном зеркале — представляет собой самый определенный и нежный язык образов для выражения всех вечных желаний человеческой души со всеми ее удивительными и необходимыми противоречиями, малый заверченный мир прекрасных предчувствий творящего детского разума. Поэзия, песня, танец и общение — *праздничная радость* составляла те дружественные узы сообщества, которые соединяли людей и богов. И, действительно, подлинно божественное — *чистейшая человечность* — составляло смысл их сказаний, обычаев и особенно празднеств, предмет их почитания. В пленительных образах греки чтили свободную полноту, самостоятельную силу и закономерное согласие.

Природа в своем покровительстве этим любимейшим детям сделала как бы *все возможное* единственным в своем роде сочетанием самых благоприятных обстоятельств. Часто человеческая культура тотчас же после первых своих шагов, когда она еще слишком слаба, чтобы успешно вести суровую борьбу с судьбой, вновь остается без какого-либо попечения и предоставляется собственным своим слабостям и любым неблагоприятным случайностям. И народ должен даже считать счастьем, если только ему удастся в силу благоприятных обстоятельств достичь значительного уровня *односторонней* культуры. У греков уже первая ступень культуры полностью соединяла и охватывала все то, что обычно даже на высшей ступени присутствует лишь по отдельности. Подобно тому как в душе гомеровского Диомеда все силы соразмерно и гармонично сливаются в одно совершенное стройное целое, так и все человечество развивалось здесь соразмерно и в совершенстве. Уже в героическую эпоху мифического искусства греческая естественная поэзия соединяет прекрасные плоды благородной северной и нежной южной естественной поэзии и предстает как совершеннейшая в своем роде.

Многим нравится Гомер, но мало кто вполне постигает, собственно, его красоту. Подобно тому как многие путешественники ищут в дальних странах того, что они с таким

же успехом и скорее могли бы найти у себя на родине, так нередко в Гомере восхищаются именно тем, в чем с ним может сравниться любой северный или южный варвар, если только он большой поэт. То же, в чем он единствен, замечается редко и обычно остается без внимания. Правдивость, исконная сила, безыскусная грация, пленительная естественность — все эти преимущества греческий бард<sup>10</sup> разделит, вероятно, с тем или иным из своих индийских или кельтских братьев. Но существуют и другие характерные черты гомеровской поэзии, которые присущи только *греку*.

Такой греческой чертой является *полнота* его взгляда на человеческую природу, далекая в счастливой *соразмерности* и совершенном *равновесии* как от односторонней ограниченности специальных задатков, так и от превратности искусственного нестроения. Его поэзия столь же *всеобъемлюща*, как и сама человеческая природа. Предельные точки различных направлений, изначальные зачатки которых уже заложены во всеобщей человеческой природе, мирно сходятся здесь друг с другом, как в непринужденной детской игре. Его ясное и чистое изображение соединяет пленительную силу с внутренним спокойствием, четкую определенность с мягкой нежностью очертаний.

В нравах его героев сила и грация находятся в равновесии. Они сильны, но не грубы, мягки без расслабленности и остроумны без холодности. Ахилл, который в гневе страшнее разъяренного льва, способен в то же время проливать слезы нежной скорби на груди любящей матери, он скрашивает свое одиночество, наслаждаясь пением. С трогательным вздохом вспоминает он о своей ошибке, об ужасной беде, причиненной упрямыми домогательствами гордого царя и вспышкой гнева юного героя. С пронзительной скорбью посвящает он волосы на могиле любимого друга. В объятиях почтенного старца, которого он сделал несчастным, отца ненавистного ему врага, он способен проливать слезы от растроганности. Общие контуры характера, подобного Ахиллу, могли бы, вероятно, возникнуть и в фантазии какого-нибудь северного или южного Гомера, однако столь тонкая их разработка возможна только у грека. Только грек мог наполнить в такой мере духом, душой, нравами эту вспльчивость, эту страшную порывистость и гибкость, напоминающую молодого льва. И в сражении, в момент, когда гнев столь сильно овладевает им, что он, несмотря на мольбу поверженного юноши, пронзает ему грудь, — и в

этот момент он остается человеческим и даже привлекательным, примиряя нас удивительно проникновенным взглядом на вещи \*. Характер Дномеда уже в изначальном своем составе является совершенно греческим. В его спокойном величии, в его скромном совершенстве с наибольшей ясностью и чистотой отражается спокойный дух самого поэта.

Героев Гомера, как и самого поэта, отличает от всех негреческих героев и бардов *свободная человечность*. В каждом определенном положении, каждом отдельном складе души поэт, насколько это позволяет связь целого, стремится к той *нравственной красоте*, к которой способна детская эпоха неиспорченной чувственности. Нравственная сила и полнота преобладают в поэзии Гомера; нравственное единство и устойчивость, где бы мы их ни находили, представляют собой не самостоятельное деяние души, но лишь счастливое создание творящей природы. Но не одни лишь могучая сила и чувственное наслаждение пробуждали и сковывали его душу. Скромное очарование тихой *домашней жизни* (главным образом в «Одиссее»), начатки *гражданственности* и первые проявления *прекрасной общительности* составляют немалые преимущества грека.

Сравните с этим бездушную монотонность варварской рыцарской культуры (Chevalerie)! В современном рыцаре романтической поэзии героизм благодаря авантюрным понятиям настолько искажен и вложен в самые необычные фигуры и движения, что даже от изначального очарования свободной героической жизни остались лишь немногие следы. Вместо нравов и чувств вы найдете лишь убогие понятия и тупые предрассудки, вместо свободной полноты — хаотическую скудость, вместо живой силы — мертвую массу. Сравните их с теми изображениями, где мельчайший атом полон *высшей жизни*, с гомеровскими героями, культура которых отличается столь *подлинной человечностью*, какой только может быть героическая культура. В их душе живой состав не есть нечто разобщенное, но образует всецело связанное единство; представления и стремления тесно слиты здесь друг с другом, все части находятся в полнейшем созвучии и богатая полнота изначальной силы легко упорядочивается в стройное целое.

Часто называют «деликатностью» (Schonung) культивирование изнеженных чувств и то унижение достоинства

\* «Илиада», XXI, 99 слл.

человека, когда единственным назначением искусства признают лишь грубую лесть животному началу. Но так же называется и другое качество — боязнь повредить душе, *нравственная деликатность*. В негреческой поэзии даже там, где во всей своей свежести благоухают нежные цветы тонкой чувственности, где утонченность духа достигла высших пределов, наше чувство остается все же чем-то оскорбленным. Вряд ли найдется у варваров произведение, которое не возмутило бы подлинно греческое чувство. Эти люди, кажется, совершенно не подозревают, что все *отталкивающее* тотчас же разрушает наслаждение прекрасным, что *дурное*, в котором *нет необходимости*, — величайший просчет, в котором может быть повинен поэт. Музыкант, без нужды закончивший произведение неразрешенным диссонансом, подвергся бы порицанию; поэт же, лишенного чувства гармонии целого и режущего нежный слух души кричащим неблагозвучием, прощают или даже превозносят. У Гомера же каждое дурное состояние *подготовлено и разрешено*. Вспышка юношеской заносчивости Патрокла примиряет нас с его смертью, и вместо горькой досады мы испытываем трогательное умиление. Заносчивость Гектора — подготовка его гибели. Если бы безмерный гнев Ахилла не склонял его временами к необузданности и несправедливости, то нанесенное ему оскорбление, потеря друга, его скорбь, неотвратимая краткость его славной жизни глубоко ранили бы нашу душу и наполнили ее горечью. Спокойной силе, мудрому хладнокровию Диомеда соответствует неомраченная чистота его счастья и славы, лишенной зависти. Подобно тому как отец богов глубокомысленно взвешивает судьбу борющихся на чаше весов, так и Гомер с его художнической мудростью заставляет падать и возвышаться своих героев не по прихоти случая, но по святому решению чистой человечности.

Но остерегайтесь думать, что все достойное подражания в греческой поэзии составляет привилегию немногих избранных гениев, как это имеет место со всякой превосходной оригинальностью у современных поэтов. Ведь чисто индивидуальное не было бы достойным подражания и не могло бы быть вполне усвоено, ибо только *всеобщее* является законом и образцом для всех времен и народов. Греческая красота была общим достоянием общественного вкуса, *духом всей массы*. И поэтические произведения, не обнаруживающие художнической мудрости и большой творческой

силы, были задуманы и выполнены в том же духе, что и создания Гомера и других поэтов первого ранга, где дух этот проступает с большей ясностью и определенностью. Те и другие отличаются одинаковыми свойствами от всех негреческих поэтических созданий.

Греческая поэзия имеет свои особенности, часто довольно эксцентрические, ибо, хотя греческая культура является воплощением чисто человеческого, ее внешняя форма может быть весьма своеобразной, — вероятно, именно потому, что ее дух столь верен общезначимому закону. Эти *эстетические парадоксы* в большей своей части лишь кажутся таковыми и содержат великий смысл. Таковы сатирическая драма, дифирамб, лирический хор дорийцев и драматический хор афинян. Только вследствие полного незнания подлинной природы искусства и его видов такие особенности считали чисто индивидуальными и довольствовались их историческим генезисом. Кроме того, в фактах были пробелы, и пока не известны необходимые законы формирования искусства, историки искусства будут бродить, словно в потемках, не имея путеводной нити, чтобы двигаться от известного к неизвестному. Достаточно только полностью проанализировать характер этих аномалий, руководствуясь надежными принципами и понятиями, чтобы и здесь обнаружить — в качестве поразительного результата *философской дедукции* — всецелую объективность греческой поэзии. Даже в эпоху, когда вся ее масса раскололась на множество точно определенных направлений — как бы многие ветви общего ствола, и широта ее настолько же ограничилась, насколько увеличилась ее сила; даже в лирическом роде поэзии, подлинный предмет которого — *прекрасное своеобразие*, она сохраняет все же свою неизменную тенденцию к объективному благодаря способу и духу изображения, которое, насколько это только позволяют особые границы ее специфического направления и материала, приближается к чисто человеческому, единичное возвышает до всеобщего, а в своеобразном собственно показывает только общезначимое.

Греческая поэзия опустилась, опустилась очень глубоко и, наконец, полностью выродилась. Но и в *крайнем своем упадке* она сохраняла еще следы упомянутой общезначимости, пока вообще не утратила какого-либо определенного характера <sup>11</sup>. Настолько *греческое* есть не что иное, как высшая, чистая человечность! В эпоху ученой поэзии не

было ни общественных нравов, ни общественного вкуса. Произведения *александрийцев* лишены подлинных нравов, духа и жизни, холодны, мертвы, бедны и тяжеловесны. Вместо совершенной организации и живого единства целого эти изделия составлены из случайных фрагментов. Они содержат лишь отдельные прекрасные черты, но не красоту в ее полноте и совершенстве. И все же их старательное изображение в его тонко проработанной определенности, полной свободе от нечистой примеси субъективности, от технических ошибок чудовищного смешения и поэтической фальши содержит *высшее естественное совершенство*, хотя и в форме, достойной порицания самой по себе. Это *неуловимое качество «классического»*, не вполне несходное с тем, что ощущает знаток греческой пластики в остатках изобразительного искусства даже худшего времени или в работах самого посредственного художника. Вычурность и обилие украшений принадлежат общему дурному вкусу эпохи. Ошибки в исполнении идут на счет бездарности художника. Только *дух*, в котором было задумано, выношено и осуществлено произведение, содержит по крайней мере следы совершенного идеала, являющегося общезначимым законом и всеобщим образом для всех времен и народов. Так, у Аполлония можно очень часто найти подлинно классические детали и иногда столкнуться с воспоминаниями о былой божественности греческой поэзии. Таковы скромность героического Ясона и его сосредоточенное спокойствие при отплытии героев в великий поход и при утрате Геракла; тонкая характеристика Геламона, Геракла, Идаса и Идмона; милая игра Амура и Ганимеда; грация, которой исполнен весь эпизод с Гипсипилой и Медеей. Четкая определенность, тончайшая нежность, проработанность его тщательно выполненного произведения, — качества, которыми он превосходит самого ученого из всех римских поэтов, — все это сохранившиеся следы подлинно греческой культуры.

Судьба не просто сделала грека всем, чем только может быть сын природы; она осуществляла свою материнскую опеку над ним до тех пор, пока греческая культура не стала самостоятельной и зрелой и не перестала нуждаться в чужой помощи и руководстве. С этим решающим шагом, благодаря которому свобода получила перевес над природой, человек вступил в совершенно новый порядок вещей; началась новая ступень развития. Теперь он сам определяет, направляет и упорядочивает свои силы, формирует свои

задатки согласно внутренним законам своей души. Красота искусства теперь уже не подарок доброй природы, а его собственное создание, достояние его души. Духовное получает перевес над чувственным; самостоятельно определяет он направление своего вкуса и организует изображение. Он уже не просто усваивает то, что ему дано, но самостоятельно создает прекрасное. И если первое действие по вступлении в совершеннолетие ограничивает сферу искусства точно определенным направлением, то эта утрата возмещается внутренней мощью и величию сосредоточенной силы. В эпическую эпоху греческую поэзию можно сравнить с другими национальными поэзиями. В лирическую эпоху она уже ни с чем не сравнима. Только она *в массе* своей достигла ступени самостоятельности; только в ней идеально прекрасное стало *всенародным*. Как бы ни были часты и блистательны примеры этого в современной поэзии, они все же не более чем отдельные исключения, а масса стоит значительно ниже этого уровня и даже искажает сами эти исключения. При господствующем неверии в божественную красоту, непризнанная, она теряет свою наивную уверенность, и борьба, стремящаяся утвердить ее достоинство, бесславит ее не менее, чем та человеконенавистническая гордость, которая заменяет собой наслаждение общения.

Издревле многие народы превосходили греков в разного рода умениях и потому не видели у них высоты подлинной культуры. Но умения — лишь необходимый придаток культуры, орудия свободы. Только развитие подлинной человечности есть *истинная культура*. Где свободная человечность получила еще такое полное преобладание в массе народа, кроме как у греков? Где культура была столь подлинной, а подлинная культура всенародной? И действительно, едва ли на всем протяжении человеческой истории имеется более возвышенное зрелище, чем то великое мгновение, когда разом и как бы само собой, простым развитием внутренней жизненной силы в греческом строе выступил республиканизм, в нравах — энтузиазм и мудрость, в науках вместо мифического строя фантазии — логическая и систематизирующая связь, а в греческом искусстве — *идеал*.

Если свобода получает однажды перевес над природой, то свободная, предоставленная самой себе культура будет продолжать двигаться в однажды принятом направлении и восходить все выше, пока ее ход не будет заторможен внеш-



ней силой или соотношением свободы и природы не изменится вновь благодаря чисто внутреннему развитию. Если *общее* совокупное человеческое *влечение* составляет не только движущий, но и *направляющий принцип культуры*, если культура *естественна*, а не искусственна, если исконные задатки самые благоприятные, а внешнее покровительство доведено до конца, то все составные части стремящейся силы, формирующего себя человечества развиваются, растут и совершенствуются *равномерно*, пока поступательное движение не достигнет момента, когда полнота не может возрастать больше, не расчлняя и не разрушая *гармонии целого*.

И если теперь высшая ступень культуры в самом совершенном жанре превосходного искусства счастливо совпадает с благоприятным моментом в течении общественного вкуса, если великий художник заслужит милость судьбы и сумеет достойно наполнить неопределенные очертания, отведенные ему необходимостью, то осуществлена предельная цель изящного искусства, какую только можно достичь свободным развитием благоприятных задатков.

Греческая поэзия действительно достигла этой *последней границы естественной культуры* искусства и вкуса, *этой высшей вершины свободной красоты*. Совершенством называется такое состояние культуры, когда всецело раскрылась внутренняя сила стремления, вполне осуществлен замысел и в равномерной полноте целого не осталось неудовлетворенным ни одно ожидание. *Золотым веком* зовется это состояние, если оно соответствует всей массе данного времени. Наслаждение, доставляемое произведениями *золотого века* греческого искусства, хотя и допускает прибавление, но свободно от тревог и потребностей — оно *совершенно и самодостаточно*. Я не знаю для этой высоты более подходящего названия, чем *высшая красота*. Не то чтобы это была красота, прекраснее которой ничего нельзя придумать, но совершенный пример недостижимой идеи, которая становится здесь как бы видимой, — *прообраз искусства и вкуса*.

Единственный критерий, в соответствии с которым мы можем оценить самую высокую вершину греческой поэзии, это *пределы всякого искусства*. «Но разве, — спросят нас, — искусство не способно к бесконечному совершенствованию? Существуют ли границы его поступательного развития?»

Искусство может бесконечно совершенствоваться, и в его постоянном развитии невозможен абсолютный макси-

мум, но может быть обусловленный *относительный максимум*, непревзойденный *фиксированный проксимум*. Задача искусства слагается из двух составных частей, совершенно разнородных: отчасти из определенных *законов*, которые могут быть только вполне выполненными или вполне нарушенными, и отчасти из ненасытных, неопределенных *требований*, где даже высшее удовлетворение допускает еще что-то к себе прибавить. Всякая реально данная *сила* способна к увеличению, и всякое конечное реальное совершенство — к бесконечному приращению. В *соотношениях* же нет места для «больше» или «меньше»; *закономерность* предмета не может быть увеличена или уменьшена. Так и все реальные составные части изящного искусства порознь допускают бесконечное приращение, однако в сочетании этих различных составных частей существуют безусловные законы взаимных соотношений.

*Прекрасное в широком смысле слова* (в котором оно охватывает возвышенное, прекрасное в узком смысле и возбуждающее) — это *приятное явление блага*. Кажется, что для каждой отдельной возбудимости определена твердая граница, которую не может преступить ни скорбь, ни радость, чтобы не утратилась вообще всякая соразмерность, а с ней и сама цель страдания и наслаждения. В общем же и безотносительно к чему-либо всякая данная мера энергии допускает помыслить еще большую. Под *энергией* я понимаю здесь все, что чувственно возбуждает смешанное влечение, чтобы доставить ему затем наслаждение чисто духовное; движущими побуждениями при этом могут быть скорбь или радость. Энергия же — это только средство и орган идеального искусства, как бы *физическая жизненная сила* чистой красоты, стимулирующая и содержащая чувственное явление духовного, подобно тому как свободная душа может существовать только в элементе животной организации. Равным образом для каждой особой восприимчивости существует, если можно так выразиться, *определенная сфера видимости* посредине между чрезмерной близостью и слишком большой удаленностью. Само же по себе явление духовного может становиться все более живым, определенным и ясным. Пока оно остается явлением, оно способно к бесконечному совершенствованию, не достигая никогда вполне своей цели: иначе всеобщее, которое должно являться в единичном, вынуждено было бы превратиться в само это единичное. Это невозможно, так как оба разделены бесконечной пропастью.

С другой стороны, и подражание реальному может бесконечно возрастать в своем совершенстве, ибо полнота единичного неисчерпаема и никакое отображение не может когда-либо полностью перейти в свой прообраз. Я могу считать очевидным, что благо или то, что безусловно должно быть, чистый предмет свободного влечения, чистое я не как теоретическая способность, а как практическая заповедь; род, виды которого — познание, нравственность и красота; целое, составные части которого — множество, единство и целокупность<sup>12\*</sup>, — что все это в действительности может быть только ограниченным, ибо человек, сложный по составу, в смешанной по характеру жизни может лишь бесконечно приближаться к своей чистой природе, никогда не достигая ее вполне.

Все эти составные части прекрасного — возбуждение, видимость, благо — способны, следовательно, к безграничному совершенствованию. Однако существуют неизменные законы для взаимоотношения этих составных частей. Чувственное должно быть только средством прекрасного, но не целью искусства. Если неиспорченная чувственность получит перевес на ранней стадии культуры, то *полнота* будет целью поэта. И не следует ставить в упрек самодеятельности то, что она должна развиваться постепенно и может достичь ступени самостоятельного самоопределения только под опекой природы. Чувственность Гомера не преступает закона, ведь закона вообще еще, собственно, не существует. Если же искусство уже было законосообразным, а затем перестает быть таковым, то тогда вновь царит полнота, но совершенно на иной манер. Это уже не неиспорченная чувственность, но расточительная пышность, *беззаконное роскошество*.

Упомянутые три составные части красоты — многообразие, единство и целокупность — представляют собой различные виды того, как человек может достичь реального существования в мире, различные точки соприкосновения души и природы. Рассматриваемые по отдельности, все они имеют одинаковую ценность, как одна, так и другая имеют безусловную, бесконечную ценность. *И полнота священна*, и в соединении всех составных частей она должна

\* Я должен просить разрешения лишь проблематически предположить здесь ради связи эти и некоторые другие принципы и понятия, доказательство которых я не премину дать в дальнейшем.

свободно подчиняться закону порядка, ибо *многообразие* — это уже первая форма жизни, а не сырой материал, с которым его часто путают. *Равенство закона* не должно упраздниться порядком, однако *закон соотношения соединенных частей красоты* определен неизменно, и не многообразие, но *целокупность* должна быть первоопределяющей причиной и конечной целью всякой совершенной красоты. Душа должна возобладать над материалом и страстью, дух — над возбуждением, а не наоборот; нельзя использовать дух для того, чтобы возбуждать жизнь и щекотать чувства; этой цели ведь можно достигнуть гораздо проще!

*Стиль* означает устойчивые соотношения изначальных и существенных составных частей красоты или вкуса. Стало быть, *совершенным* можно назвать *стиль* того произведения искусства и той эпохи, которые по свободной склонности полностью осуществляют необходимый закон в этих соотношениях.

Кроме этого абсолютного эстетического закона любого вкуса существуют и два абсолютных технических закона всякого изображающего искусства. Составные части изображающего искусства, которое соединяет возможное с действительным, — это чувственное воплощение всеобщего и подражание единичному. Для совершенствования обеих составных частей, как уже упоминалось выше, нет пределов, но для соотношения их необходимо установлен неизменный закон. Цель свободного изображающего искусства — это безусловное; единичное не должно само быть целью (субъективность). В противном случае свободное искусство опускается до уровня подражательной ловкости, служащей физической потребности или индивидуальной цели рассудка. Однако средство совершенно необходимо, и должно хотя бы казаться, что оно служит свободно. *Объективность* — самое адекватное выражение этого закономерного соотношения всеобщего и единичного в свободном изображении. Кроме того, всякое отдельное произведение искусства хотя и никак не сковано законами действительности, но ограничено *законами внутренней возможности*. Оно не должно противоречить самому себе, должно находиться в полном согласии с собою. *Эта техническая правильность* — я предпочел бы это выражение слову «*правда*»\*,

\* В отдельных видах искусства сама техническая правильность может требовать большей идеальности и удаления от того, что правдиво и правдоподобно в действительности, как, например, в чистой трагедии или чистой комедии.

которое слишком напоминает о законах действительности и которым часто злоупотребляют художники, с рабской верностью изготавливающие копии и подражающие только единичному,— эта техническая правильность в случае коллизии может ограничивать даже красоту (но не господствуя при этом над нею), ибо она составляет первое условие произведения искусства. Без внутреннего согласия изображение упразднило бы само себя и совсем не смогло бы достичь своей цели (красоты). Только если целое совершенной красоты уже расчленено и распалось и неумеренное богатство владеет вкусом, правильность приносится в жертву пропорции, а симметрия — этому богатству.

Слабости не стоит большого труда воздержаться от необузданности, и там, где нет силы, закономерность не составляет особенной заслуги. Поэтическое произведение, совершенное по стилю и безупречной правильности, но лишенное духа и жизни, было бы лишь жалкой подделкой, не имеющей какой-либо ценности. Но даже если поэтическое создание соединяет с этой совершенной закономерностью также и высшую силу, какую только можно ожидать от смертного художника, все же нельзя еще надеяться на достижение крайней цели, если только охват его не полон, но ограничен точно определенным направлением хотя и прекрасной, однако односторонней в ее специфичности сферы, как это имеет место в дорической лирике. Поэт не должен притязать на совершенство, пока он, подобно самому Эсхилу, возбуждает больше ожиданий, чем удовлетворяет. Только то *произведение искусства, которое в самом совершенном жанре и с высшей силой и мудростью вполне осуществляет определенные эстетические и технические законы, которое соразмерно отвечает безграничным требованиям,* может быть непревзойденным образцом, где совершенная задача изящного искусства выявляется в такой мере, в какой она вообще может выявиться в реальном художественном произведении.

Только там возможна высшая красота, где соразмерно развиваются, формируются и совершенствуются все составные части искусства и вкуса,— в *естественной* культуре. В искусственной культуре эта *соразмерность* безвозвратно утрачена произвольными делениями и смешениями. Отдельными красотами и достижениями она, вероятно, может далеко превзойти свободное развитие, однако упомянутая высшая красота — это ставшее, *органически образо-*

вавшееся целое, которое разрывается малейшим разделением, разрушается незначительным перевесом. Искусственный механизм направляющего рассудка может усвоить закономерность *золотого века* искусства формирующей природы, но никогда не сможет полностью восстановить его соразмерность; стихийная масса, однажды разрушенная, никогда не организуется вновь. *Вершина естественной культуры изящного искусства* остается поэтому *высшим прообразом художественного развития* для всех времен.

Мы привыкли — не знаю, в силу каких причин, — слишком узко мыслить *пределы поэзии*. Если изображение не обозначает, как искусство поэзии, но подражает реально или выявляется естественно, как чувственные искусства, то его свобода более тесно ограничена пределами данного орудия и определенного материала. Если же в известном виде искусства пределы материала очень узки, а орудие очень просто, то можно подумать, что счастливый народ достиг в нем непревзойденной вершины. Вероятно, греки действительно достигли этой высоты в пластике. Живопись и музыка имеют уже более свободный простор, орудие сложнее, многообразнее и обширнее. Было бы весьма рискованным попытаться установить для них предельную границу совершенствования. И насколько труднее это сделать для поэзии, не ограниченной каким-либо особым материалом ни в своем охвате, ни в силе? Поэзии, орудие которой — произвольный язык знаков — является человеческим созданием и, стало быть, способно к бесконечному совершенствованию и ухудшению? *Безграничный охват* — великое преимущество поэзии, в каковом она, по-видимому, необходимо нуждается, чтобы возместить ту полную определенность пребывающего, в которой ее затмевает пластика, и ту полную жизненность меняющегося, в которой ее превосходит музыка. Последние непосредственно доставляют чувственности созерцания и ощущения; с душой же они говорят лишь окольными путями и часто темным языком. Мысли и нравы они могут изобразить лишь косвенно. Поэзия непосредственно говорит уму и сердцу благодаря способности воображения часто бледным и многозначно неопределенным, но всеохватывающим языком. Преимущество упомянутых чувственных искусств — бесконечная определенность и бесконечная жизненность, *единичность* — является не столько заслугой искусства, сколько заимствованием у природы. Они — смешанные образования, стоящие

посредине между чистой природой и чистым искусством. Единственное подлинное *чистое искусство* без заемной силы и чужой помощи — это поэзия.

Если сравнить друг с другом различные виды искусства, то не может быть и речи о большей или меньшей ценности их цели. Иначе все исследование было бы столь же бессмысленным, как, например, вопрос: «Кто был более добродетельным — Сократ или Тимoleon?» Ибо бесконечное не терпит сравнения и наслаждение прекрасным имеет безусловную ценность. Но в полноте различных средств для достижений одной и той же цели существуют ступени, имеется «больше» или «меньше». Ни одно искусство не может охватить в одном произведении столь большой объем, как поэзия. Ни у одного нет и таких средств, чтобы *сочетать многое в единое и завершить это сочетание в безусловно полное целое*. Пластика, музыка и лирика стоят, собственно, на одной ступени в отношении единства. Они *полагают* некое крайне однородное многообразие в его рядоположности или последовательности и стремятся органически развить из этого все остальное многообразие.

*Характер*, или устойчивое в представлениях и устремлениях, только в Боге мог бы быть всецело простым, определенным самим собой и законченным в себе. В сфере же явлений его единство обусловлено; он должен содержать и многообразие, которое не может быть определено им самим. Реальное единичное явление полностью определяется и объясняется *связью всего мира*, которому оно принадлежит. Не иначе обстоит дело с фрагментом чисто возможного мира. Драматический характер полностью определяется своим местом в целом, своим участием в действии. Действие совершается только во времени; поэтому художник не может изобразить действие в его полноте. Как ни определен пластический характер, он необходимо предполагает как нечто уже известное *мир*, в котором он, собственно, находится и который не мог быть изображен вместе с ним. Пусть даже этот мир олимпийский, а толкование — самое простое: совершеннейшая статуя остается все же лишь вырванным неполным фрагментом, не законченным в себе целым, и высшее, чего может достичь ваятель, — это *аналогия единства*. Единство лирика и музыканта состоит в *однородности* некоторых выделенных из ряда связанных друг с другом состояний, господствующих над остальными, и в полном *подчинении* им этих остальных. Необходимое многообразие

и свобода ставят тесные границы совершенству этой связи, а о полноте сочетания здесь нечего и думать. *Полнота сочетания* — второе великое преимущество поэзии. Только трагик, цель которого, собственно, и состоит в том, чтобы соединить величайший охват и наибольшую силу с высшим единством, — только трагик может сообщить своему произведению *совершенную организацию*, прекрасное строение которой не нарушалось бы ни единым малейшим недостатком или избытком. Только он может изобразить действие в его полноте, единственно безусловное целое в сфере явления. Всецело совершенное деяние, полностью осуществленная цель доставляют полное удовлетворение. Завершенное поэтическое действие есть замкнутое в себе целое, *технический мир*.

Виды ранней греческой поэзии представляют собой отчасти несовершенные опыты еще незрелой культуры, как эпос мифической эпохи, отчасти односторонне ограниченные направления, раскалывающие полноту красоты и как бы делящие ее между собой, как различные школы лирической эпохи. Самый великолепный среди всех видов греческой поэзии — это *аттическая трагедия*. Она определяет, очищает, возвышает, соединяет и упорядочивает в новое целое все отдельные совершенства прежних видов, школ и эпох.

С подлинной творческой силой Эсхил замыслил трагедию, набросал ее очертания, определил ее границы, ее направление и цель. набросок этого отважного человека осуществил Софокл. Он оформил его замыслы, смягчил его резкость, заполнил его пробелы, завершил трагическое искусство и достиг высшей цели греческой поэзии. По счастью, это совпало с высшим моментом в развитии общественного аттического вкуса. Однако Софокл сумел заслужить благосклонность судьбы. Преимущество совершенного вкуса и стиля он разделяет со своей эпохой, но то, как он осуществил свою роль, отвечало его призванию, принадлежит всецело ему самому. В гениальной силе он не уступает ни Эсхилу, ни Аристофану, в совершенстве и спокойствии он равен Гомеру и Пиндару, а своей грацией он превосходит всех предшественников и преемников.

*Техническая правильность* его изображения совершенна, и эвритмия, соразмерное сочетание, его точно и богато расчлененных произведений столь же *канонична*, как, например, пропорции знаменитого Дорифора у Поликлета <sup>13</sup>.



Зрелая организация каждого целого доведена до *полноты* и *совершенства*, в которых нет ни малейшего изъяна или излишества. Все с *необходимостью* развивается из единого, и даже мельчайшая часть безусловно повинуетя *великому закону целого*.

Воздержанность, с которой он отказывался даже от прекраснейших добавлений и противостоял самым соблазнительным искушениям нарушить равновесие целого, свидетельствует у *этого* поэта о его богатстве. Ибо его закономерность *свободна*, его правильность *легка*, и *богатеишая полнота* формируется как бы сама собой в совершенное и пленительное согласие. Единство его драм не вымучено механически, а *возникло органически*. Даже малейший росток наслаждается собственной жизнью и, кажется, по свободной склонности включается на своем месте в закономерную связь всего создания. С наслаждением и непринужденно следуем мы увлекающему нас потоку, растворяемся в чарующей стихии его поэзии, ибо *красота* правильных, но простых и свободных *положений* сообщает ей невыразимую прелесть. Большое целое, как и малое, четко расчленено на богатые и простые массы и привлекательно сгруппировано. И как во всем действии борьба и покой, действие и созерцание, человечество и судьба притягательно сменяются и свободно соединяются друг с другом, когда то отдельная сила беспрепятственно отдается своему смелому порыву, то две силы, быстро сменяясь, сплетаются в борьбе, то все единичное смолкает перед величественной массой хора,— так и в малейшем отрезке речи многообразие предстает в быстрой смене и свободном соединении.

Ничто не напоминает здесь о труде, навыве и нужде. Мы не видим больше посредника, покрывало исчезает, и мы непосредственно наслаждаемся чистой красотой. Это непритязательное совершенство, кажется, пребывает здесь только ради себя самого, не думая о собственном величии и не заботясь о внешнем впечатлении. Эти создания кажутся не созданными или ставшими, но существовавшими вечно или возникшими сами собой, как богиня любви внезапно и легко вышла из моря.

В душе Софокла гармонично сливались божественное опьянение Диониса, глубокая изобретательность Афины и тихая разумность Аполлона. С волшебным могуществом его поэзия увлекает умы с их насиженных мест и погружает в высший мир; с властным очарованием поэт притяги-

вает сердца и неодолимо влечет к себе. Великий мастер в редком искусстве *уместного*, он проявляет *необычайную осмотрительность* в употреблении величайшей трагической силы; впечатляющий в трогательном и в ужасном, он никогда не вызывает, однако, горечи или отвращения. В постоянном ужасе мы оцепенели бы до потери чувствительности, в постоянной растроганности — растворились бы. Софокл же умеет благотворно смешать ужас и растроганность в совершенном равновесии, приправить их в нужных местах дивной радостью и грацией и сообщить всему целому эту прекрасную жизнь в равномерной напряженности.

Удивительно велики его владение *материалом*, удачный его выбор и мудрое использование имеющихся мотивов. Среди многих, казалось бы, бесчисленно возможных решений с уверенностью найти наилучшее, никогда не преступить едва различимых границ, утверждать свою полную свободу даже в запутаннейших ситуациях, умело используя необходимое, — все это шедевр художественной мудрости. Даже если предшественник его уже предвосхитил наилучшее решение, он сумел заново освоить извлеченный материал. Он сумел быть новым в «Электре» после Эсхила, не впад в неестественность. Даже неблагоприятный сюжет «Филоклетета», в котором немало отдельных значительных эпизодов и удачных мотивов, хотя в целом многого недостает, он сумел развить, дополнить и превратить в законченное действие, обладающее непринужденным единством и дающее удовлетворение.

*Аттическое очарование его языка* соединяет живую полноту Гомера и умиротворенное великолепие Пиндара с проработанной определенностью. Смелые и великие, но суровые, угловатые и резкие очертания Эсхила укрощены, утончены и развиты в стиле Софокла с четкой правильностью и мягкой завершенностью. Только там, где изобретательность, общительность, красноречие и деликатность были как бы врожденными, где полнота культуры обнимала односторонние преимущества дорической и ионийской культуры, где при неограниченной свободе и равенстве перед законом все внутреннее могло дерзновенно выявляться, благодаря живой борьбе и многообразным трениям обтачивалось, очищалось, округлялось и упорядочивалось извне, — только в *Афинах* мог быть *завершен* греческий язык.

*Ритм* Софокла соединяет мощное течение, сосредоточенную силу и мужественное достоинство дорического стиля с богатством, изменчивой мягкостью и нежной легкостью ионийских или эолийских ритмов.

*Идеал красоты*, царящий во всех произведениях Софокла и его отдельных частях, полностью завершен. Сила отдельных существенных элементов красоты соразмерна, а порядок соединенных частей вполне закономерен. *Его стиль совершенен*. В каждой отдельной трагедии и в каждом отдельном случае степень красоты определяется более точно границами материала, связью целого и особенностями данного места.

*Нравственная красота* всех отдельных действующих лиц так велика, как только каждый раз позволяют данные условия. Все деяния и страсти возникают из нравов или характера, и особые характеры, определенные *нравы* приближаются, насколько это возможно, к чистой человечности. Здесь нет ни дурного, которое было бы излишне, ни праздной скорби, устраняются даже малейшие признаки недовольства и раздражения \*

Событий, в противоположность действиям, предельно мало, и все они выводятся из *судьбы*. Непрекращающийся необходимый спор судьбы и человечества вновь разрешается в гармонию другим видом нравственной красоты, пока, наконец, человечество не достигает полной победы, насколько это позволяют законы технической правильности. *Созерцание*, это необходимое внутреннее эхо каждого великого внешнего деяния или события, *несет* в себе и поддерживает равновесие целого. Спокойное достоинство прекрасного умонастроения умиротворяет ужасную борьбу и вновь направляет в тихую колею вечно покоящегося закона смелый напор, прорывающий любой оплот порядка. Конец всего произведения доставляет *полнейшее удовлетворение*, ибо, хотя, если судить с внешней точки зрения, человечество и предстает клонящимся к упадку, оно побеждает все же благодаря внутреннему умонастроению. Отважно сопротивляющегося героя может все же одолеть слепая

\* Современные поэты настолько блуждают во мраке, когда рассуждают о безусловной необходимости, подлинной природе и определенных границах нравственной красоты в произведениях, что они долго спорили о смысле простого правила у Аристотеля: «Нравы в поэтических произведениях должны быть добрыми, то есть прекрасными»<sup>14</sup>. Во всей массе современной поэзии характер Брута в «Цезаре» Шекспира, вероятно, единственный пример нравственной красоты, не вполне недостойной Софокла.

ярость судьбы, но независимая душа будет стойко держаться во всех мучениях и, наконец, свободно воспарит ввысь, как умирающий Геракл в «Трахинянках».

Все эти бегло отмеченные совершенства поэзии Софокла — не отдельные качества, существующие сами по себе, но лишь различные аспекты и части строго связанного и внутренне единого целого. Пока еще не утрачены равновесие сил и закономерность в культуре, пока еще не разорвана целостность красоты, единичное не может стать более совершенным за счет целого. Все отдельные достоинства в полнейшем взаимодействии сообщают друг другу высшую ценность. Из соединения всех этих качеств, в которых я наметил лишь самые общие черты, как бы предельные границы его неисчерпаемо богатого существа, возникает *самодостаточная завершенность*, та своеобразная *прелесть*, которая самим грекам представлялась отличительной характерной чертой этого поэта.

В практическом отношении преимущества различных эпох, видов поэзии и направлений весьма различны, и хотя достойное подражания имеется во всей греческой поэзии, все же оно как бы сосредоточивается в центре золотого века. В *теоретическом* же отношении равно примечательна *вся масса*.

*Простая однородность* всей массы греческой поэзии поразительно контрастирует с пестрым колоритом и разнообразным смешением современной поэзии.

Греческая культура вообще была вполне оригинальной и национальной, законченным в себе целым, достигшим в ходе внутреннего развития высшей вершины и пришедшим к упадку по завершении круговорота. Столь же оригинальной была и греческая поэзия. Греки сохраняли свою самобытность в чистоте, и поэзия их не только в первоначальных своих истоках, но и во всем поступательном развитии неизменно оставалась *национальной*. Она была *мифической* не только по своему происхождению, но и во всей своей массе, ибо в эпоху детства культуры, пока свобода еще не самостоятельна и только получает побуждения от природы, различные цели человечества не определены и их части смешаны. Но сказание, или *миф*, — это именно то смешение, где сочетаются традиции и творчество, где сливаются друг с другом предчувствия детского ума и заря изящного искусства. Естественная культура — это лишь постоянное развитие одного и того же зачатка; основные черты ее детс-

тва распространяются поэтому на все целое и сохраняются до позднейших времен, укореняясь благодаря традиционным обычаям и освященным установлениям. От самых своих истоков в своем дальнейшем развитии и во всей своей массе греческая поэзия *музыкальна, ритмична и мимична*. Только произвол измышляющего рассудка может насильственно разделять то, что вечно соединено природой. Подлинно человеческое состояние включает в себе не одни представления или устремления, но смешение обоих. Оно полностью изливается через все существующие отверстия во всех возможных направлениях. Оно выражается в произвольных и естественных знаках — одновременно в речи, голосе и жесте. В естественной культуре искусств поэзия, музыка и мимика (которая при этом ритмична) почти всегда неразлучные сестры, пока рассудок не превысит своих прав и, насильственно вторгшись, не нарушит границ природы и не разрушит ее прекрасную организацию.

Эту однородность мы воспринимаем не только во всей массе, но и в больших и малых, сосуществующих или последовательных классах, на которые разделяется целое. При величайшем различии изначальной поэтической силы и ее мудрого применения, индивидуального национального характера разных племен и господствующего настроения художника — при всем этом в каждую великую эпоху эстетической культуры общие отношения души и природы определены неизменно и без исключений. В те из эпох, когда общественный вкус находился на высшей ступени развития и при величайшем совершенстве все органы искусства могли вместе с тем выражать себя с исключительной полнотой и свободой, общие отношения изначальных составных частей красоты были четко определены, и ни большая, ни малая степень оригинальной гениальности, ни своеобразная культура и настроение поэта не могли нарушить этого закона. В то время как эти сосуществующие отношения быстро менялись, дух великого мастера распространял свое благотворное воздействие на многие столетия, не ущемляя этим творческой силы и не сковывая оригинальности. С поразительным сходством часто на протяжении ряда поколений художников сохранялось превосходное, специфически определенное направление. Однако тенденция индивидуального всецело склонялась к объективному, так что первое хотя и ограничивало иногда последнее, но никогда не могло избежать его закономерного господства.

Хотя различные ступени последовательного развития ясно и четко отделяются друг от друга в массе, в непрерывном потоке истории границы, подобно морским волнам, сливаются и переходят друг в друга. Границы же сосуществующих направлений вкуса и видов искусства не смешиваются между собой. Их строение всецело однородно, чисто и просто, как организм пластической природы, а не как механизм технического рассудка. По вечному и простому закону притяжения и отталкивания гомогенные элементы соединяются, избавляются от всего чужеродного по мере своего развития и формируются органически.

Вся масса современной поэзии — это незавершенное начало, полнота связи которого может быть усмотрена только мыслью. Единство этого отчасти воспринятого, отчасти мыслимого целого — искусственный механизм продукта, созданного человеческим прилежанием. Напротив, однородная масса греческой поэзии — это самостоятельное, законченное, совершенное целое, и простая связь всего ее состава представляет собой единство *прекрасной организации*, где даже мельчайшая часть необходимо определена законами и целью целого и вместе с тем свободна и существует сама по себе. *Видимая правильность ее поступательного развития* — свидетельство не просто случая. Великий и малый прогресс проистекает как бы сам собой из предшествующей ступени и содержит в себе в зародыше всю последующую ступень. *Внутренние принципы живой культуры*, часто в человеческой истории столь глубоко сокрытые, здесь предстают со всей очевидностью, ясно и определенно запечатленными даже во внешнем облике. И как во всей массе гомогенные элементы дружественно соединялись внутренней мощью силы стремления в цельную организацию, как органический зародыш благодаря постоянной эволюции формирующего влечения завершал свой круговорот, успешно рос, пышно цвел, быстро созревал и внезапно увядал, так же обстояло дело и с каждым поэтическим жанром, каждой эпохой и школой поэзии.

Аналогия позволяет и побуждает нас предположить, что в греческой поэзии нет ничего случайного и насильственно определенного чисто внешним воздействием. Самые незначительные, странные и с первого взгляда случайные элементы представляются здесь необходимо развившимися из ее внутренних оснований.

Точка, из которой исходила греческая культура, была

абсолютная девственность, и ее мировое положение характеризовалось максимумом благоприятных условий в задатках и побуждениях, который по крайней мере в эстетической культуре никогда не нарушался вредными внешними влияниями. Эти побудительные причины объясняют происхождение, своеобразную особенность и внешнюю судьбу греческой поэзии. Общие же соотношения ее частей, очертания ее целого, определенные границы ее ступеней и видов, необходимые законы ее поступательного движения объясняются только из внутренних оснований, из *естественности ее культуры*. Эта культура представляла собой наиболее свободное развитие благоприятнейших задатков, общий и необходимый зачаток которых заложен в самой человеческой природе. Никогда эстетическая культура греков ни в Афинах, ни в Александрии не была еще искусственной в том смысле, чтобы рассудок формировал всю массу, устремлял все силы, определял цель и направление ее движения. Напротив, греческая теория, собственно, никогда не находилась в содружестве с практикой художника и лишь позднее стала для нее чем-то подсобным. *Совокупное влечение* было не только движущим, но и *направляющим принципом* греческой культуры.

Греческая поэзия в массе есть *максимум и канон естественной поэзии*, и каждое отдельное порождение ее — совершеннейшее в своем роде. Контуры набросаны с простой и смелой определенностью, наполнены цветущей силой и завершены; каждое создание представляет собой законченное *созерцание подлинного понятия*. Для всех изначальных понятий вкуса и искусства греческая поэзия содержит полное собрание примеров, столь поразительно целесообразных для теоретической системы, как если бы творящая природа предупредительно снизошла к желаним рассудка, устремленного к познанию. В ней завершен и замкнут *весь круговорот органического развития искусства*, высшая эпоха которого, когда способность к прекрасному могла выразиться свободнее и полнее всего, содержит в себе *всю полноту ступеней развития вкуса*. Исчерпаны все чистые виды всевозможных сочетаний элементов красоты, и даже порядок последовательности и характер переходов необходимо определены внутренними законами. *Границы ее поэтических жанров* не выдуманы произвольными делениями и смешениями, но созданы и определены самой творящей природой. Система всевозможных чистых видов поэзии пол-

ностью исчерпана вплоть до разновидностей, незрелых детских форм и незаконных смешений, создававшихся в упадочную эпоху подражания из слияния всех имеющихся подлинных форм. Это вечная естественная история вкуса и искусства.

Она содержит чистые и простые элементы, на которые следует расчленить смешанные продукты современной поэзии, чтобы полностью разгадать ее хаотический лабиринт. Здесь все отношения столь подлинны, изначальны и необходимо определены, что даже характер каждого отдельного греческого поэта является как бы чистым и простым, элементарным эстетическим созерцанием. Нельзя, например, более определенно, наглядно и кратко объяснить стиль Гете, чем сказав, что он соединяет в себе стиль Гомера, Еврипида и Аристофана.

\* \* \*

«Но греческая поэзия столь часто оскорбляет нашу чувствительность! Далекая от высокой нравственности нашего утонченного столетия, она даже в высших своих достижениях сильно уступает старым романсам в великодушии, пристойности, стыдливости и деликатности. Как бедна и неинтересна прославленная простота ее серьезных созданий! Материал скуден, исполнение монотонно, мысли тривиальны, чувства и страсти лишены энергии, и даже форма нередко грешит против строгих требований нашей теории. Греческая поэзия должна быть нашим образцом? Она, не знающая высшего предмета изящного искусства — благородной духовной любви?» Так будут думать многие современные люди. «Многие лирические произведения воспевают неестественный разгул, и почти во всех из них дышит дух необузданного сладострастия, пышной распущенности и размягченной слабости. В грубых шутках древней площадной комедии собрано, кажется, все, что только может возмущать добрые нравы и хорошее общество. В этой школе всех пороков, где даже Сократ становится комическим персонажем, высмеивается все святое и все великое становится предметом насмешки. Не только дерзкий разгул, но даже бабья трусость и обдуманная подлость \* легкомысленно изобра-

\* Подобно характерам Диониса и Демоса в «Лягушках» и «Всадниках» Аристофана.



жаются здесь в радужных красках и в обманчиво привлекательном свете. Безнравственность новой комедии представляется менее дурной лишь потому, что она слабее и тоньше. Однако мошеннические проделки лживых рабов и интригующих сводней, распутство молодых балбесов при всем разнообразии сочетаний составляют постоянные, неизменно присутствующие черты всего действия. Даже у Гомера неблагородное своекорыстие его героев, та обнаженность, с которой поэт как бы славя или же равнодушно изображает несправедливый расчет и безнравственную силу, столь плохо согласуются с высоким достоинством совершенной эпопеи, как и нередко низменность материала и выражения и рапсодическая связь целого. Любое чудовищное преступление охотно принимается неистовой трагедией, а софизмы страсти по всем правилам преподают порок. Чье сердце не возмущается тем, что Софокл поэтизирует убийство матери Электрой, изображая его более с блеском, чем с отвращением? Наконец, чтобы лишить душу всякой внутренней опоры, страшная картина завершается обычно на мрачном фоне гнетущим зрелищем всемогущей и неразумной, даже завистливой и враждебной человеку судьбы».

Прежде чем я разложу на изначальные элементы этот интересный сплав современных претензий, утонченных недоразумений и варварских предрассудков, я должен сказать несколько слов о единственно значимых *объективных принципах эстетического приговора*. Тогда будет нетрудно вывести субъективное происхождение условных принципов этой патетической сатиры.

Всякая одобрительная или критическая оценка может быть значимой лишь при двух условиях. Критерий оценки должен быть общезначимым, а применение его к критикуемому предмету должно быть столь добросовестно верным, восприятие столь совершенно правильным, что оно должно выдержать любое испытание. Иначе суждение будет пустым приговором. Несовершенство и неполноту нашей философии вкуса и искусства можно усмотреть уже в том, что не существует еще значительного опыта *теории безобразного*. Прекрасное же и безобразное — неразрывные корреляты.

Подобно тому как *прекрасное* — это приятное явление блага, *безобразное* — это неприятное явление дурного. Подобно тому как прекрасное, увлекая чувственность, побуждает душу отдаться духовному наслаждению, так здесь враждебный натиск на чувственность становится поводом

и элементом нравственной скорби. Там нас согревает и утешает пленительная жизнь, и даже ужас и страдание проникнуты грацией; здесь *отвратительное, мучительное, чудовищное* наполняют нас неудовольствием и омерзением. Вместо свободной легкости нас давит тяжеловесная вымученность, вместо живой силы — *мертвая масса*. Вместо равномерной напряженности в благотворной смене движения и покоя наше участие *болезненно* разрывается в противоположных направлениях. Там, где душа стремится к покою, она терзается разрушительной яростью, а там, где она требует движения, — *угасает в изнеможении*.

Животная боль в изображении безобразного — только элемент и орган *нравственно дурного*. Абсолютно благому противопоставляется не что-либо позитивное, не абсолютно дурное, но лишь голое *отрицание* чистой человечности, целокупности, единства и множества. Безобразное — это, собственно, пустая видимость в элементе реального физического несчастья, но без моральной реальности. Только в животной сфере имеется позитивное зло — *боль*. В сфере чистой духовности имело бы место наслаждение и ограничение без боли, а в чисто животной сфере — только боль и удовлетворение *потребности без наслаждения* \*. В смешанной природе человека отрицательное ограничение духа и позитивная боль животного неразрывно слиты друг с другом.

Противоположность богатой полноты — это *пустота*, монотонность, однообразие, бездуховность. Гармонии противостоит *раздор* и несообразность. Следовательно, прекрасному в собственном смысле слова противоположен *нищий хаос*. *Прекрасное в собственном смысле слова* — это явление конечного многообразия в обусловленном единстве. *Возвышенное же* — это явление бесконечного, бесконечной полноты или бесконечной гармонии. Оно имеет, следовательно,

\* *Животная игра*, в которой мы по-человечески предчувствуем свободное наслаждение, является, вероятно, лишь удовлетворением потребности — разрядкой избытка сил. Только *ощущение чего-то ему противоположного* может сообщить жизненной способности перый толчок к движению, чтобы определить и побудить ее силу любить однородную жизненную матерю и ненавидеть чужеродную. Без предчувствия врага живое существо не пришло бы к сознанию (которое предполагает многообразие и, следовательно, различие и было бы невозможным при полном равенстве), еще менее оно могло бы желать; оно вечно пребывало бы в косном покое. Страх перед уничтожением — подлинный источник животного бытия. Животный страх лишь иначе модифицирован, чем человеческий: несомненно, только человек способен *надеяться*.

двойную противоположность — *бесконечный недостаток и бесконечную дисгармонию*.

Степень дурного определяется лишь *мерой отрицания*. Степень же безобразия зависит одновременно от *интенсивного количества влечения*, встречающего противодействие. Необходимое условие безобразного — обманутое ожидание, пробужденное и затем ущемленное желание. Чувство пустоты и раздора может возрасти от просто неприятного до бурного отчаяния, хотя мера отрицания остается той же самой и только интенсивная сила влечения увеличивается.

Возвышенная красота доставляет полное наслаждение. Результат же *возвышенно безобразного* (того обмана, который возможен благодаря упомянутой напряженности влечения) — это *отчаяние*, как бы абсолютная, законченная боль. Далее — *отвращение* (чувство, играющее весьма большую роль в сфере безобразного), или боль, сопровождающая восприятие отдельных нравственных уродств, ибо все нравственные уродства побуждают способность воображения дополнить данный материал до представления безусловной дисгармонии.

В самом строгом смысле слова *предельно безобразное* столь же невозможно, как и высшая красота. Безусловный *максимум отрицания*, или *абсолютное ничто*, в столь же малой мере может быть дан в каком-либо представлении, как и безусловный максимум утверждения; даже на высшей ступени безобразного содержится еще нечто прекрасное. Более того, чтобы изобразить возвышенно безобразное и создать видимость бесконечной пустоты и бесконечной дисгармонии, требуется величайшая мера полноты и силы. Элементы безобразного, следовательно, сами спорят между собой, и в нем, как и в прекрасном, не может быть достигнут условный максимум (объективный непревзойденный проксимум) благодаря равномерной, хотя и ограниченной силе отдельных элементов и совершенной закономерности полностью объединенных частей. В нем может быть достигнут только *субъективный* максимум, ибо для любой индивидуальной восприимчивости существует определенный предел отвращения, муки, отчаяния, за которым исчезает всякая осмысленность.

Однако художник должен повиноваться не только законам красоты, но и правилам искусства, избегать не только безобразного, но и *технических ошибок*. Всякое изображающее произведение свободного искусства может заслужить

порицание по множеству причин. Либо изображению недостает изобразительного совершенства, либо оно грешит против идеальности и объективности, либо же против условий своей внутренней возможности.

*Бездарности* недостает орудий и материала, которые отвечали бы цели. *Топорная неискunstность* не умеет правильно использовать имеющуюся силу и данный материал. Изображение становится тогда грубым, смутным, путаным и неполным. *Превратность* нарушает вечные законы природы и *чудовищным смещением подлинных видов поэзии* уничтожает самое их цель. *Культура здоровая*, но находящаяся еще на *детской ступени развития* может лишь наметить и обозначить свои истинные замыслы в *подлинных, но несовершенных еще видах поэзии*, не будучи в состоянии вполне осуществить эти замыслы.

Изображение может быть превосходным в деталях и несостоятельным в целом, упраздняя себя в силу *внутренних противоречий*, уничтожая условия своей внутренней возможности и нарушая законы *технической правильности*. Можно назвать это *бессвязностью*, если бы только у неопределенной массы предполагаемого произведения искусства вообще отсутствовали самобытность и законы внутренней возможности и произведение было как бы лишено границ и вообще не отделено от остальной природы либо отделено не должным образом, ведь оно должно быть малым замкнутым миром, завершенным в себе целым.

*Идеальность* искусства ущемляется *вычурностью*, когда художник обожествляет свое орудие, ставит на место безусловной цели изображение, которое должно быть только средством, и стремится только к *виртуозности*.

*Объективность* искусства ущемляется *субъективностью*, когда в общезначимое изображение проникает, вкрадывается или шумно вторгается нечто особенное (*Eigentümlichkeit*).

Этот общий эскиз чистых видов всех возможных технических ошибок содержит в себе *первоосновы теории неправильности*, составляющей вместе с теорией безобразного полный *эстетический уголовный кодекс*, который я хочу положить в основу своего дальнейшего наброска *апологии греческой поэзии*.

Греческая поэзия не нуждается в риторических похвалах, приукрашивать или отрицать ее действительные ошибки было бы совершенно недостойно ее. Она требует по отноше-

нию к себе строгой справедливости, ибо даже суровая критика менее оскорбительна для нее, чем слепой энтузиазм или терпимое равнодушие.

Каждый разумный человек охотно признает несовершенство древнейших и неподлинность позднейших видов греческой поэзии, наивную чувственность эпической эпохи, пышную роскошь к концу лирической эпохи и особенно на третьей ступени, в драматическую эпоху, подчас горькую и ужасную жестокость древней трагедии. Роскошество, сделавшее конечной целью чувственно приятное, которое должно бы служить только поводом и элементом духовного наслаждения, сменилось вскоре бессильным возбуждением, а затем вялым изнеможением и, наконец, в эпоху вычурности и ученого подражания — тяжеловесной сухостью мертвой массы, составленной из отдельных кусков.

Правда, вся совокупная сила стремления была полностью направлена на прекрасное с момента, когда изображение перешло от грубого выражения потребности к свободной игре. Однако *естественное развитие не могло* миновать необходимых ступеней культуры и должно было *идти постепенно*. Было *естественно* и даже *необходимо* и то, что греческая поэзия пала с вершин совершенства в *глубочайшее вырождение*. Ведь влечение, направлявшее греческую культуру, было могучим двигателем, но слепым вождем. Если многообразие слепых движущих сил поставить в свободное сообщество, не объединяя их совершенным законом, то в конце концов они разрушат самих себя. Так же обстоит дело и со свободной культурой, ибо здесь в само законодательство включено нечто чужеродное, так как составное влечение представляет собой смешение человеческого и животного. Поскольку последнее скорее пробивается к существованию и побуждает развитие первого, то оно имеет перевес на ранних ступенях культуры. Оно сохраняло его в Греции у широкой массы совершенно необразованных мужчин или женщин культурных народов и диких народностей, и лишь меньшая, господствующая масса среди большей, управляемой была зрелой и самостоятельной. Эта большая масса постоянно проявляла сильную склонность снизить до своего уровня лучшую часть людей, склонность, необычайно возроставшую от заразного влияния рабов и окружающих варваров. Без внешнего воздействия представленная самой себе сила стремления никогда не может остановиться. Если поэтому в своем постепенном развитии

она достигнет эпохи равномерного, ограниченного по силе, но полного по объему и закономерного удовлетворения, то она необходимо будет желать большего содержания даже за счет гармонии. Культура безнадежно придет в упадок в самой себе, и вершина высшего совершенства будет вплотную граничить с предельным вырождением. Только направляющее искусство созревшего в многообразном опыте рассудка могло бы сообщить более благоприятное направление культуре. Отсутствие *мудрого руководящего принципа*, который мог бы закрепить высшую красоту и упрочить постоянное развитие культуры к лучшему, не составляет вины отдельной эпохи. Если можно порицать необходимое, являющееся собственно виной самого *человечества*, то порицание это касается массы греческой культуры.

Однако постепенное возникновение и упадок всей греческой культуры, как и греческой поэзии, вовсе не противоречит утверждению, что греческая поэзия и есть то *искомое созерцание*, благодаря которому объективная философия искусства как в практическом, так и в теоретическом отношении только и могла бы стать применимой и прагматической. Ибо полная естественная история искусства и вкуса охватывает в завершенном круговороте постепенного развития также несовершенство ранних и вырождение поздних ступеней, в постоянной и необходимой цепи которых ни одно звено не может быть обойдено. Характер всей массы, однако, составляет объективность, и даже те произведения, стиль которых достоин порицания, благодаря подлинной простоте очертаний и границ, смелой определенности чистых контуров и могучему совершенству творящей природы суть *единственные законодательные созерцания*, значимые для всех эпох. Наивная чувственность ранней греческой поэзии отличается более соразмерным охватом и более прекрасной мерой, чем искусственная утонченность ложно образованных варваров, и даже в греческой вычурности заключена своя классическая объективность.

Существует известный род неудовлетворенности, являющийся верным признаком варварства. Так, недовольные тем, что греческая поэзия прекрасна, навязывают ей совершенно чужеродный критерий оценки, смешивают в своих смутных претензиях все объективное и субъективное и требуют, чтобы она была более *интересной*. Конечно, и самое интересное может быть еще более интересным, и греческая поэзия не составляет исключения из этого общего естествен-

ного закона. Все количественные измерения могут возрасти в бесконечной прогрессии, и было бы удивительно, если бы наша поэзия, обогащенная в содержании достижениями всех прежних эпох, не превосходила греческую.

Вероятно, отношение мужского и женского пола в целом у современных народов более благоприятно, женское воспитание несколько лучше, чем у греков. У современных людей *любовь* была долгое время и отчасти является еще и теперь единственным выходом для свободного взлета высоких чувств, которые некогда посвящались добродетели и отчизне. И поэтическое искусство современности многим обязано этому счастливому поводу. Правда, слишком часто подлинное чувство подменялось сумасбродными фантазиями и напыщенностью, а безобразный ложный стыд осквернял простоту природы. Конечно, сублимированная мистика и схоластический педантизм в метафизике любви у многих современных поэтов весьма далеки от подлинной грации. Судорожные конвульсии больного производят больше шума, чем спокойная, но сильная жизнь здорового человека. Внутренний пламень верного Проперция соединяет истинную силу и нежность, в нем угадывается многое от Каллимаха и Филета <sup>15</sup>. И все же в его эпоху уже нельзя было мечтать о совершенной лирической красоте. Однако сохранилось немало следов, позволяющих с достаточной определенностью судить о том, что было утрачено нами вместе с песнями Сапфо, Мимнерма и некоторых других эротических поэтов эпохи расцвета лирического искусства. Нежная теплота, изящная грация, свободная человечность, которой дышат эротические изображения новой аттической комедии, живут еще во многих драмах Плавта и Теренция. Что же касается трагедии, то греки, вероятно, имели право бранить Еврипида <sup>16</sup>. Только введя нечто безобразное, безнравственное и фантастическое, можно превратить в трагическую страсть то, что должно было оставаться мгновенным изливанием переполненного чувства или спокойным наслаждением совершенного блаженства. Во многих из лучших современных трагедий любовь играет лишь подчиненную роль.

Но если греческая поэзия и остается здесь несколько позади в силу особенностей своего положения, в остальном столь исключительно благоприятного, то это еще не было таким уж непростительным преступлением. Вообще привычка цепляться за случайности и не видеть существенно-

го выдает мелочный взгляд на вещи. Художнику вовсе не нужно быть *всем для всех*. Только бы он подчинялся необходимым законам красоты и объективным правилам искусства, а в остальном у него неограниченная свобода быть самобытным, насколько он этого захочет. Часто благодаря странному недоразумению смешивают *всеобщность* с безусловно требуемой общезначимостью. Предельная всеобщность художественного произведения была бы возможной лишь при его *полной банальности*. Единичное является неотъемлемым элементом всеобщего в идеальном изображении. Если же всякая самобытная сила стирается, то и всеобщее теряет свою действительность. Изящное искусство — это как бы язык божества, разделяющийся на множество особых диалектов в зависимости от различий видов искусства, орудий и материалов. Если только художник достоин своей высокой миссии, если он говорит *божественно*, то он совершенно свободен в выборе *диалекта*, на котором хочет говорить. Было бы не только несправедливо, но и весьма опасно пытаться ограничить его в этом, ибо язык есть сплетение тончайших отношений и, кажется, даже должен обладать самобытными особенностями, делающими его значительным и превосходным: по крайней мере еще не смогли изобрести всеобщего мирового языка, который был бы *всем для всех*. Кроме того, художник имеет право говорить *с кем* он хочет: со всем своим народом или с тем или иным человеком, со всем миром или только с самим собой. Он должен лишь обращаться к *высшей человечности* в индивидах, составляющих его публику, а не к животному началу.

И современная поэзия могла бы сколь угодно сохранять свою индивидуальность, если бы только она открыла греческую тайну быть объективной в индивидуальном. Вместо этого она хочет сделать свои условные особенности естественным законом человечества. Не довольствуясь тем, что сама она является рабой множества эстетических, моральных, политических и религиозных предрассудков, она хотела бы и свою греческую сестру заковать в подобные же оковы.

Если условные правила современной *благопристойности* становятся значимыми законами изящного искусства, то греческую поэзию уже нельзя спасти, и если быть последовательным, то с ней следовало бы обращаться так же, как обращались монахи с нагими статуями античности. Однако благопристойности не подобает повелевать в поэзии, она



ей совершенно неподсудна. Смелая нагота в жизни и в искусстве греков или римлян — это не животная грубость, а непринужденная естественность, свободная человечность и республиканская открытость. Чувство *подлинной стыдливости* ни одному народу не было присуще в той мере и как бы врождено, как грекам. Источник подлинной стыдливости — нравственная робость и скромность сердца. Ложная же стыдливость возникает от животного страха или от искусственных предрассудков. Она дает знать о себе гордостью и завистью. Ее скрытую и лицемерную сущность выдает глубокое сознание внутренней нечистоты. Ее неподлинная чувствительность — отвратительный грим порочных рабов, бабий наряд изнуренных варваров.

Более важными кажутся упреки, относящиеся к *нравственности* греческой поэзии. Кто хотел бы здесь что-нибудь приукрасить или отнестя бы с безразличием к тому, что действительно должно коробить чисто настроенную душу? Тот, кто желал бы сказать что-нибудь по этому поводу, не должен только сердиться на ту очаровательную наивность, с которой в гимне Меркурию изображаются проделки новорожденного бога! Несомненно, жалобы эти содержат в себе долю правды, однако при этом теряется верная точка зрения, подлинная связь целого, в которой ведь и заключается все дело. Прежде всего следует разграничить существенную и случайную нравственность и безнравственность произведения искусства. *Существенным эстетически безнравственным* является только действительно дурное в том, что *является*, и впечатленне от него должно неизбежно оскорблять нравственное чувство. Явление дурного безобразно, и существенная эстетическая нравственность (*нравственность* вообще есть перевес чистой человечности над животным началом в способности желания) составляет поэтому необходимый элемент совершенной красоты. Чувственность ранней и распущенность поздней греческой поэзии — это не только моральный, но и эстетический грех и недостаток. Поистине замечательно, как глубоко антический народ чувствовал свое падение, с какой резкостью афиняне обвиняли и ненавидели склонных к излишествам поэтов — Еврипида, Кинесия, поэтов, угадывавших лишь собственные желания или следовавших влекущему их течению всей массы.

Греки совершали такие ошибки, от которых застрахованы современные поэты. Невелика хитрость могучим наси-

лием удерживать укрощенную силу в порядке и повиновении. Но там, где склонности неограниченно свободны, не может быть, собственно, ни добрых, ни дурных нравов. У кого буйное шутовское веселье Аристофана вызывает раздражение, тот выдает этим не только ограниченность своего ума, но и неполноту своих нравственных задатков и культуры. Ибо необузданный разгул этого поэта не просто соблазнителен безудержной полнотой цветущей жизни, но и неотразимо прекрасен и возвышен избытком сверкающего остроумия, кипением духа и нравственной силой в их самом свободном проявлении. *Случайным эстетически безнравственным* будет то, что хотя и не является как дурное, но по своей природе при известных субъективных условиях темперамента и ассоциации идей может стать поводом к определенному безнравственному помышлению или поступку. Да и что прекрасное не могло бы стать пагубным в силу случайных обстоятельств? Только абсолютное ничтожество мы достаиваем двусмысленной похвалы полной безвредности. Произведения искусства уже не существует, если его организация разрушена или не воспринимается, и воздействие распавшейся материи уже не касается художника. Кроме того, мы совершенно не вправе требовать от поэта научной истины. Трагик часто просто не может уклониться от того, чтобы возвысить преступление. Он нуждается в сильных страстях и ужасных событиях, и он должен представить характеры действующих лиц столь возвышенно и прекрасно, как это только позволяет закон целого. Если же кто соблазнится на преступление примером Ореста или Федры, тот поистине должен винить в этом одного себя, так же как если бы кто-нибудь взял себе в образец роскошную блудницу, вдохновенного обманщика, остроумного блюдолиза комедии! У самого поэта могут быть безнравственные намерения, однако его произведение не должно быть безнравственным.

Бесспорно, страсти выродившейся трагедии, легкомыслие комедии, пышность поздней лирики *ускорили* падение греческих нравов. Явное нравственное вырождение массы *усиливалось* обратным воздействием изображающего искусства и шло к упадку с *удвоенной* скоростью. Это, однако, подлежит лишь суду *политической*<sup>17</sup> *оценки*, охватывающей всю полноту человеческой культуры. *Эстетическая* же *оценка* изолирует культуру вкуса и искусства из ее космической связи, и в этом царстве красоты и изображения дей-

ствуют лишь эстетические и технические законы. Оценка с политической точки зрения <sup>18</sup>— высшая из всех возможных: подчиненные точки зрения моральной, эстетической и интеллектуальной оценки *равны между собой*. Красота — столь же изначальная и существенная часть человеческого назначения, как и нравственность. Все эти составные части должны быть *равны между собой перед законом* (изономия), и прекрасное искусство имеет неотчуждаемое право на *законную самостоятельность* (автономия). Этого фундаментального закона должна придерживаться и господствующая сила, направляющая и устрояющая целое человеческой культуры, иначе она сама уничтожит ту основу, на которой только и покоится ее право на господство. Это — назначение *политической способности* <sup>19</sup> приводить к единому отдельные силы души и индивидов всего рода. *Политическое искусство* <sup>20</sup> может ради этой цели ограничивать свободу отдельных лиц, не нарушая, однако, упомянутого основного конституционного закона, но только при условии, что оно не тормозит прогрессирующего развития и не делает невозможной будущую завершённую свободу. Оно должно как бы стремиться к тому, чтобы сделать самое себя излишним.

Насколько вошло в привычку игнорировать границы *поэтической сферы*, об этом могут свидетельствовать требования *правильности*. Если критический анатом, разрушив художественную ткань произведения искусства, расчленяет ее на элементарные массы и проводит затем с ними всякого рода физические опыты, делая из этого важные выводы, то он обманывается с полной очевидностью, ибо произведения искусства больше уже не существует. Нет такого поэтического создания, в котором нельзя было бы установить подобным образом внутренних противоречий; однако *не явленные* внутренние противоречия не вредят технической истине, поэтически они вообще не существуют. Прежние французские и английские критики часто рачили свое остроумие в таких превратных изысканиях, и, я не знаю, возможно, даже у Лессинга еще встречаются кое-где следы этой манеры. Вообще при всем своем уважении к теории я думаю, что при исполнении *с чувством уместного* достигают большего, чем с теорией того, что уместно, и то, что греки, видимо, несколько превосходили другие народы в этом чувстве, должно побуждать нас к большей осторожности в нашей критике.

Так же не правы страстные друзья правильности, когда они требуют *максимума искусства* в соответствии с принципом виртуозности независимо от красоты. Или когда они всецело порицают ограниченные поэтические жанры, не являющиеся, однако, неестественным смешением, но изначально подлинными и завершенными в своей ограниченной направленности. Искусство — это только средство красоты, и всякий естественный поэтический жанр, в котором в известных границах может быть достигнута эта цель, целесообразен на своем месте. Правда, по степени силы и охвата среди подлинных поэтических жанров существуют большие различия. Но безусловной критики заслуживают только чудовищные смешения и незрелые жанры, проистекающие из слабости художника и не укорененные в необходимой последовательности развития культуры.

Замечательный пример того, как нужно остерегаться неприметного, но могучего субъективного влияния на эстетические суждения, дают обычные выпады против *сентенций* и особенно против *трактовки судьбы в аттической трагедии*. Научная культура греков в целом далеко уступает нашей, и драматическому поэту, чтобы оставаться доступным, приходилось философствовать с осторожностью. Оттого философские сентенции трагического хора почти всегда смутны и неопределенны, часто весьма тривиальны и нередко в основе своей ложны. Разумеется, из них с помощью описанного мною выше химического процесса можно вывести кардинальные нравственные ошибки, не совместимые при их последовательном проведении с чистой нравственностью. Но я должен еще раз повторить, что все то, что *не является*, лежит по ту сторону *эстетического горизонта*. Богатство, правильность и завершенная определенность мысли, собственно, не имеют отношения к поэтическому искусству. Философский интерес зависит от степени интеллектуальной культуры воспринимающего субъекта и, следовательно, обусловлен *местом* и *временем*. Лишь умонастроение должно быть *возвышенным* и *прекрасным*, насколько это только позволяют условия технической правильности, и совершенно целесообразным на своем месте. Возвращение в себя должно быть обусловлено предшествующим выходением из себя самого; *общий взгляд* должен быть *мотивирован* и должен стремиться к тому, чтобы разрешить спор человечества с судьбой и *удержать* равновесие целого. Если эстетическое чувство выражает предчувствия божественных вещей на

унаследованном им образом языке, это может, вероятно, принести большой ущерб науке, изображающему же искусству скорее может только благоприятствовать, чем вредить.

Трактовка *судьбы* в трагедиях Эсхила оставляет желать большей гармонии. У Софокла же удовлетворение столь совершенно, как это только может быть при сохранении поэтической истины — внутренней возможности. Конечный итог целого, правда, не блестящая победа человечества, но все же его *почетное отступление*. И Софокл не примешивает к своему изображению ничего такого, что не может быть изображено, не может явиться. Не верой в божественность природы по ту сторону вечного занавеса, непроницаемого для смертного, но видимой божественностью человека стремится он разрешить всякий диссонанс и достичь совершенного удовлетворения. Царство божие находится по ту сторону эстетического горизонта, и в мире явлений это только голая тень, лишенная духа и силы. И, действительно, поэт, который отваживается вызвать наше негодование чем-то возмутительно дурным или каким-либо возмутительным несоответствием между счастьем и добром и затем надеется выйти из положения с помощью убогого удовлетворения, доставляемого зрелищем наказанного злодеяния, или отсылая к потустороннему миру, — такой поэт обнаруживает минимум художнической мудрости.

\*

«Верно, — можно было бы подумать, — древняя традиция утверждает и неустанно повторяет, что подражание древним — это единственное средство возродить подлинное искусство поэзии. Долгий опыт опроверг ее многообразными неудачными в их совокупности опытами. Достаточно только бегло просмотреть в какой-нибудь библиотеке (ибо здесь их подлинное отечество) огромное число искусственных созданий, изготовленных по этим образцам. Все они рано или поздно умерли жалкой смертью, бледные тени, лишённые самостояния и собственной силы. Как раз те произведения современной поэзии, которые резче всего контрастируют с греческим стилем, при всех своих эксцентрических ошибках продолжают жить и воздействовать с юношеской силой и энергией, потому что им присуща гениальная оригинальность».

В этом вина не греческой поэзии, а *манеры и метода* подражания, которое с необходимостью должно быть *одно-сторонним*, пока господствует национальная субъективность, пока стремятся только к интересному. Только тот *может* подражать греческой поэзии, кто знает ее вполне. Только тот действительно ей подражает, кто усваивает объективность всей массы, прекрасный дух отдельных поэтов и совершенный стиль *золотого века*.

Разделить объективное и местное в греческой поэзии бесконечно трудно. То и другое не расчленено на массы, существующие сами по себе, но совершенно слито друг с другом. Объективное простирается до мельчайших отростков ветвистого дерева; но везде в качестве элемента и органа к нему примешивается нечто индивидуальное. До сих пор очень часто подражали лишь индивидуальным особенностям греческих форм и органов. Модернизировали древних, перенося на их поэзию принцип интересного, приписывая греческой теории искусства или отдельным излюбленным поэтам авторитет, который подобает только духу всей массы, или даже еще больший авторитет, чем это вообще может иметь место в том, что касается прав гения, публики и теории.

*Древняя дидактическая поэма* греков, как, например, теогонии, произведения физиологов и гномических поэтов, уместна только в мифическую эпоху поэзии. Ибо тогда философия еще не вычленилась и не отделилась вполне от мифа, из которого она возникла. Здесь ритм составляет естественный элемент традиции, а поэтический язык до образования прозы — всеобщий орган каждого высшего духовного сообщения. Вместе с этим преходящим соотношением исчезает естественность и оправданность этих форм, и для *позднейшей* дидактической поэмы греков в ученую эпоху искусства остался лишь совершенно несостоятельный принцип — намеренно выявлять искусственность тщеславного виртуоза в трудном материале. Этим не отрицается возможность подлинно прекрасной дидактической поэмы хорошего стиля — идеального изображения прекрасного дидактического материала с эстетической целью, и здесь не место решать вопрос о том, являются ли некоторые платоновские диалоги поэтическими философемами или философскими поэмами. Но довольно! Среди собственно так называемых дидактических поэм греков вообще нет таковых.

*И греческий эпос* — это только местная форма, из кото-

рой сделали удивительные вещи. Этот незрелый вид поэзии уместен только в эпоху, когда нет еще развитой истории и совершенной драмы, когда героическое сказание — это единственная история, когда человечность богов и их общение с героями являются всеобщим верованием народа. Понятно, что народ до времени опять может впасть в детство, но даже у *эпических кунштюков александрийцев и римлян* есть почва и основа только потому, что эпическая поэзия греков достигла столь высокого развития в мифическую эпоху. Поэзия и миф были зародышем и источником всей античной культуры, эпопея явилась подлинным расцветом мифической. Даже ученый поэт позднейшей эпохи заставлял в наличии определенный материал, развитые орудия. Восприимчивость была подготовлена, все было организовано, ничего не нужно было домогаться усилием. Современные же эпопеи витают без всякой точки опоры в пустом пространстве. Великие гении прилагали геркулесовы усилия в попытке создать из ничего эпический мир, счастливый миф. Хотя великий дух и может развивать и идеализировать традицию народа — эту национальную фантазию, но он не может превратить ее во что-то иное или создать из ничего. Северные сказания, например, бесспорно принадлежат к числу самых интересных древностей, однако поэту, захотевшему пустить их в оборот, пришлось бы либо ограничиться общими плоскими местами, либо же (при желании быть индивидуальным и определенным) комментировать самого себя.

Тщетно ожидаем мы нового Гомера, да и почему, собственно, должны мы желать появления нового Вергилия, искусственный стиль которого столь далек от совершенной красоты? Все попытки организовать *романтическое произведение* наподобие греческой и римской эпопеи были неудачны. Тассо, к счастью, остановился на полпути и не очень удалился от романтической манеры. И все же только отдельные сцены, а не композиция целого делают его любимым поэтом итальянцев. Весьма рано к гигантскому величию, к фантастической жизни романтического произведения присоединяется тихий *смешок*, часто становящийся достаточно громким. Это составляет постоянный характер данного вида поэзии от Пульчи до «Ричардетто»<sup>21</sup>, а Виланд по-разному, всегда с поразительной новизной и удачно нюансировал градации этого капризного смешения почти во всех своих романтических созданиях, оставаясь неизменно верен ему в каждом из них. Конечно, это не было случай-

ностью. Романтический сюжет и романтический костюм должны были бы в своем исконном формировании отличаться более чистой человечностью и большей красотой, чтобы стать удачным материалом трагического эпоса, прекрасно и просто упорядоченного. Чего только ни сохранил Тассо, что не отвечает требованиям современных критиков к настоящей эпопее? Только те поэты, которые не вполне удалились от унаследованной сферы национальной фантазии, действительно живут на устах и в сердце своей нации. Поэтов же, действующих весьма произвольно, постигает обычно печальная судьба пылиться в библиотеках, пока однажды — редкий случай — не найдется литератор, имеющий чутье к прекрасному и подлинный талант, чтобы суметь отыскать и оценить то, что здесь погребено. И разве удались произвольные попытки превратить романтическое сказание или христианскую легенду в идеальный прекрасный миф? О нет!

Naturam expelles furca; tamen usque recurret <sup>22</sup>.

Было невозможно вдохнуть греческую душу в варварскую массу. Если чудесному, силе, прелестной жизни недостает счастливой соразмерности, свободной гармонии, короче говоря, *прекрасной организации*, то можно, правда, пробудить трагическое напряжение, но его нельзя сохранить достаточно долго без монотонности и холода и равномерно распространить в простой чистоте на обширное целое. Эксцентрическое величие имеет непреодолимое стремление к противоположной ему крайности, и только через благодетельное соединение с пародией трагическая фантастика получает опору и самостояние. Странное смешение трагического и комического становится своеобразной красотой нового, промежуточного жанра. Это сочетание само по себе отнюдь не чудовищно и не недопустимо. Хотя оно и уступает по силе и связности чистым видам, преимущественно трагическому, однако ни одна из форм, в которых может быть достигнута цель изображающего искусства — красота, ни одна из форм, не измышляемых механически, а органически порождаемых пластической природой, не является непригодной только потому, что границы, определяющие всякую форму, проведены здесь несколько теснее. Даже *разновидность* имеет хотя и меньшие, но все же полные гражданские права в царстве искусства. Поразительно, насколько самый яркий цвет современной поэзии — как бы ни была различна его внешняя локальная



форма — в существенном своем характере совпадает с разновидностью греческой поэзии. Согласно греческой теории искусства роман — это *сатирический эпос*. В аттической драме изначальная грубая энергия реальной природы, в которой противоположные элементы всецело слиты друг с другом, была разделена на энергию трагическую и комическую, а затем они снова смешаны таким образом, что трагическое получило незначительный перевес \*, ибо при полном равновесии обе противоположные силы упразднили бы сами себя при встрече. Отсюда возникла разновидность сатирических драм; сохранилась лишь одна из них <sup>23</sup>, посредственного качества и плохого стиля. Драматические наброски дорийцев никогда не поднялись до ступени упомянутого разделения, и природное веселое остроумие дорийцев было лишь субъективным, местным и лирическим, но никогда объективным и собственно драматическим. Все же в смешанной и грубой энергии дорических мимов <sup>24</sup> комическое преобладало. Если бы у нас был еще гомеровский «Маргит», некоторые сатирические драмы Пратина или Эсхила, изливания дорической веселости в мимах Софрона или в гиларотрагедиях <sup>25</sup> Ринтона, то мы обладали бы в них, вероятно, критерием оценки или по крайней мере поводом для интересных параллелей с пленительными гротесками божественного мастера Ариосто, с веселой магией Виландовой фантазии.

Серьезные люди, хотевшие идеализировать фантастическое волшебство романа, превратив его в трагический эпос, нарушили границы *уместного*. И эпическая Талия современных поэтов — романтическая авантюра — жестоко отомстила тем, кто отнесся к ней с презрением: на глазах у всей публики они, ничего не подозревая об этом, выставили самих себя в комическом свете.

Употребление мифического материала в *трагедии* связано с подобными же трудностями, как и в эпосе. Там, где существуют еще отечественные сюжеты, они неуместны. В случае чужого или устаревшего сюжета можно выбирать лишь между поверхностностью и ученой непонятностью. Исторический или вымышленный материал необыкновенно сковывает поэта и публику; своей тяжестью он как бы ущемляет свободное развитие целого. Разве не требуется множества

\* Не столько в энергии, сколько в материале, costume и в органах; поэтому именно трагики были авторами сатирических драм, и никогда — комики.

околичностей, чтобы предварительно ориентировать публику и познакомить ее сначала с неведомым пришельцем? Греческий трагик, имевший дело с общеизвестным мифом, мог тотчас же двигаться к цели, и более свободное внимание публики само собой было обращено на форму, не цепляясь с такой рабской привязанностью за грузную массу. И, действительно, требуется поистине геркулесов труд, чтобы вполне поэтизировать совершенно сырой материал, сообщить мелкой детали простые и значительные очертания и очистить неразложимое смешение природы согласно определенному идеальному направлению трагедии. Современному трагику столь бесконечно трудно добиться необходимого равновесия между формой и материалом, что можно было бы сомневаться в том, возможна ли еще собственно прекрасная трагедия? К тому же в нашей искусственной культуре всякое самобытное направление стерто и запутано, и все же кажется необходимым, чтобы сама природа властно предначертала драматургу его пути и облегчила ему разделение трагического и комического. Я рад возможности и здесь привести немецкий пример, пробуждающий большие надежды и устраняющий все малодушные сомнения. Исконный гений Шиллера столь явно трагической природы, как, например, и характер Эсхила, смелые наброски которого представляются внезапно созданными творящей природой в момент высокого вдохновения. Он напоминает о том, что грекам казалось невозможным<sup>26</sup>, чтобы один и тот же поэт создавал одновременно трагедии и комедии. Хотя в «Дон Карлосе» могучее стремление к характерной красоте и прекрасной организации целого подавлено или по крайней мере задержано колоссальной тяжестью массы и искусственным механизмом сочетания, однако сила трагической энергии доказывает не только величие гениальной способности, а совершенная чистота ее свидетельствует и о победе художника над противоборствующим материалом.

Легко можно было бы написать книгу о смешении объективного и местного в греческой поэзии. Я ограничусь лишь несколькими краткими указаниями в дополнение к уже отмеченным.

В эпоху расцвета греческой *лирики* проза и публичное красноречие находились еще в колыбели. Музыка и ритмический и мифический поэтический язык были естественной стихией для излияния прекрасных мужских или женских чувств и подлинным органом праздничной радости наро-

да и общественного вдохновения. Лирический поэт вообще, подобно греческому, должен представляться говорящим на своем исконном языке; малейшее подозрение, что он блещет заемным государственным одеянием, разрушает всякую иллюзию и всякое впечатление. Изображает ли он состояние отдельной души или всего народа, у него должно быть подлинное *право* на то, чтобы говорить. Изображенное состояние не должно быть надуманным, истинный повод к нему должен заключаться в уже известном предмете, как бы ни была безгранична свобода поэта в трактовке последнего. Ибо вполне вымышленное лирическое состояние само по себе могло бы быть лишь фрагментом, вырванным из драмы; оно должно было бы соединиться с вполне вымышленным и неизвестным предметом, изображение которого вторгается уже в драматическую сферу.

Древнегреческая *эпиграмма* наряду с *апологом* вполне уместна в мифическую эпоху поэзии; позднейшая же — в эпоху вычурности и упадка.

Если интерес *идиллии* заключается в материале и его контрасте с окружающим индивидуальным миром публики, то это абсолютная, совершенно предосудительная эстетическая гетерономия. К тому же эпическая или драматическая разработка исконно лирического настроения и вдохновения — это либо превратный подход художника, либо верный знак упадка искусства вообще. Если речь идет о прекрасных картинах сельской и домашней жизни, то Гомер — величайший из всех идиллических поэтов. Искусственные же копии естественности лучше всего оставить в удел александрийцам.

Перевод Гомера Фоссом <sup>27</sup> — блестящее доказательство того, как верно и удачно может быть передан по-немецки язык греческого поэта. Бесспорно, его идеал зрело продуман и в совершенстве выполнен. Но горе тому подражателю греков, который соблазнится великим переводчиком! Если здесь, где объективный дух и местная форма теснее всего слиты друг с другом, он не сумеет отделить их друг от друга, то с ним все кончено. Бессмертное сочинение величайшего художника-историка современности — «Швейцарская история» Иоганна Мюллера задумана и выполнена в великом римском стиле. В деталях произведение дышит в высшей степени подлинным духом древности; в целом же оно опять-таки впадает в манерность, потому что наряду с классическим духом предстает аффектированной и античная индиви-

дуальность. Клопшток в «Грамматических разговорах» с такой же ясностью указал на иной, отличный от фоссовского путь, идя которым немецкий язык мог бы весьма преуспеть в воссоздании греческого и римского способа выражения. Примеры столь многообразны, что каждый в своем роде вполне достоин восхищения. Их неподдельное качество состоит в том, чтобы в пределах самого подлинного, чистого, энергичного и изящного немецкого языка сохранять максимально возможную верность праязыку. Оба пути представляются мне равно необходимыми для всеобщего распространения подлинного вкуса. Только тогда, когда большинство древних поэтов будет представлено у нас классическим переводом по методу Фосса и по методу Клопштока, можно будет ожидать большого воздействия и полного преобразования всеобщего вкуса.

Можно пожелать удачи немецкому языку в сходстве, правда, отдаленном, его ритмического строя с *греческим ритмом*. Не следует только обманываться в границах этого сходства! Так, например, по греческим правилам гексаметр, включающий в качестве составной части трохей, никак не может быть эпическим метром, направление которого необходимо должно быть совершенно неопределенным, чтобы и его длительность могла быть совершенно неограниченной. Бесконечное движение в определенном направлении, эпическое употребление лирического ритма необходимо производят бесконечную монотонность, утомляя, наконец, самое сосредоточенное внимание.

Музыкальные принципы античного ритма представляются вообще столь же абсолютно отличными от принципов современного ритма, как и характер греческой музыки и взаимоотношение греческой поэзии и музыки по сравнению с нашим. Если греческий ритм при известных предпосылках и должен был быть объективным в локальном элементе, то индивидуальное все же не может иметь для нас авторитета; менее же всего может быть нашей нормой теория греческих музыкантов (несомненно, необходимый вспомогательный материал для правильного объяснения практики, для изучения самого ритма).

Еще не вполне исчез известный неподлинный фантом, почитаемый в качестве собственно *классики* теми, кто надеется стать бессмертным благодаря искусному узору отточенных фраз. Однако нет ничего менее классического, чем вычурность, избыток украшений, холодная пышность и

опасливое педантство. Сверхприлежные произведения ученых александрийцев относятся уже к эпохе упадка и подражания. Превосходные же создания лучшего времени выполнены хотя и со тщанием, четким суждением и обдуманностью, но задуманы в необычайном, можно сказать, упоенном вдохновении. Большое число произведений великих драматургов доказывает, что они творили свободно и не вымучивали с робкой осмотрительностью, что продолжительность затраченного времени и масса примененного труда не являлись критерием ценности художественного произведения.

Лишь немногие исключения среди современных поэтов могут быть оценены по степени приближения к объективному и прекрасному. В целом же *интересное* все еще остается собственно современным критерием эстетической ценности. Подойти с этой точки зрения к греческой поэзии — значит *модернизировать* ее. Кто находит Гомера интересным и только, тот профанирует его. Гомеровский мир — картина столь же исчерпывающая, сколь и легко обозримая; изначальное очарование героической эпохи бесконечно возрастает в душе, знакомой с разрушительными уродствами, но не утерявшей вполне чувства природы; и недовольный гражданин нашего столетия быстро найдет в греческих понятиях пленительной простоты, свободы и откровенности все то, чего он лишен. Такой вертеровский взгляд на великого поэта не представляет собой чистого наслаждения красотой, чистой оценки искусства. Кто находит удовольствие в *контрасте* произведения искусства со своим индивидуальным миром, тот, собственно, *пародирует* это произведение в мыслях — в шутку или всерьез. Авторитет, на который притязает только полное, совершенное и прекрасное созерцание, не может быть перенесен на односторонний, чисто интересный его аспект.

Подражать следует не *тому или иному* отдельному любимому поэту, не *местной форме* или *индивидуальному органу*, ибо *никогда индивид «как таковой» не может быть всеобщей нормой*. Современный поэт, стремящийся к подлинно прекрасному искусству, должен усвоить себе нравственную полноту, свободную закономерность, либеральную гуманность, прекрасную соразмерность, нежное равновесие, подобающую уместность, рассеянные более или менее по всей массе; совершенный стиль *золотого века*, подлинность и чистоту греческих поэтических жанров, объек-

тивность изображения, короче говоря, *дух целого — чистую греческую сущность.*

Нельзя верно подражать греческой поэзии, *не понимая* ее. Только тогда научатся философски объяснять ее и эстетически оценивать, когда станут изучать ее *в массе*, ибо она представляет собой настолько внутренне связанное целое, что невозможно верно постичь и оценить мельчайшую ее часть в ее изолированности. Ведь и вся греческая культура вообще — это такое целое, которое может быть познано и оценено только в массе. Помимо прирожденного таланта знатока искусства исследователь истории греческой поэзии должен владеть научными принципами и понятиями *объективной философии истории и объективной философии искусства*, чтобы иметь возможность постигнуть *принципы и организм* греческой поэзии. А в них-то и заключается все дело.

Верно, что некоторые великие поэты древности вполне прижились у нас, и среди тех из них, кого понять можно легче и *до известной степени* изолированно, публика производила, разумеется, наиболее удачный отбор. Другие же поэты не могли стать популярными — их чужеродная индивидуальность в форме и средствах не нашла себе аналогии во всей субъективной сфере современности, они должны были остаться *вполне* непонятными без знания принципов и организма всей греческой поэзии в массе, их идеальная высота далеко превосходила узость господствующего вкуса даже в его наилучших образцах. Конечно, не для каждого любителя, желающего подчас с помощью наслаждения прекрасным образовать лишь себя одного, было бы возможно или уместно законченное знание греческого искусства. Но от поэта, знатока, мыслителя, серьезно заинтересованного в том, чтобы не просто знать подлинно прекрасное искусство и практиковаться в нем, но и распространять его, можно потребовать не бояться трудностей, составляющих неотъемлемое средство достижения его цели. Произведения Пиндара, Эхила, Софокла, Аристофана изучаются мало, а поняты и того менее. Это означает почти полное незнание с самыми совершенными видами греческой поэзии, с периодом поэтического идеала, с *золотым веком* греческого вкуса.

Кроме того, даже в содержательнейшем восприятии упомянутых популярных поэтов остается нечто ложное, если нет определенного знания их подлинной связи, подо-

бающего им места в целом. Произведения Гомера — источник всего греческого искусства, основа греческой культуры вообще, самый совершенный и прекрасный цветок чувственной эпохи искусства. Не следует только забывать, что греческая поэзия достигла более высоких ступеней искусства и вкуса.

Если бы можно было возместить незаменимое, то Гораций мог бы до некоторой степени примирить нас с утратой величайших из тех греческих лириков, которые не изображали от имени народа общего нравственного состояния массы, а воспевали прекрасные чувства отдельных людей. Одновременно он содержит драгоценнейшие из тех немногих вполне своеобразных художественных перлов подлинно римского духа, которые дошли до нас. Этот «любимый поэт всех образованных людей» искони был великим учителем гуманности и либеральных умонастроений. Его отечественные оды представляют собой достойный памятник высокого римского духа и напоминают о том, что даже Брут чтит гражданскую добродетель поэта. Его прекрасная лирическая нравственность присуща ему изначально или же внутренне усвоена им по собственному почину. Однако большинству его песен со свойственным им колебанием между греческим образцом и римским мотивом недостает непринужденного единства. Менее всего следовало бы делать акцент на его эротических стихотворениях. Хотя и в них можно увидеть обходительного философа и бравого художника, в целом они почти всегда тяжеловесны и немного топорны на добрый римский манер. И выбор ритмов выдает подчас упадок музыкального вкуса.

Даже чрезмерное почитание Вергилия я могу извинить, хотя и не оправдать. Пусть ценность его невелика для любителя прекрасного, для знатока и художника он крайне примечателен. Этот ученый художник извлекал по своему вкусу отдельные куски и черты из сокровищницы греческих поэтов, осмысленно сочетал их друг с другом и тщательно полировал, очищал и оттачивал. Целое — произведение, составленное из кусков, без живой организации и прекрасной гармонии, однако оно может считаться вершиной ученой искусственной эпохи древней поэзии. Хотя ему и недостает конечной закругленности и тонкости александрийцев, однако свежей римской силой своего поэтического таланта он далеко превосходит бессильных греков той эпохи в их собственном стиле. В этом самом по себе несовершенном

стиле он хотя и не вполне совершенен, но все же лучше всех остальных.

Самая неудачная идея, которая когда-либо существовала и от всеобщего господства которой до сих пор осталось множество следов, заключалась в том, что *греческой критике и теории искусства* был приписан авторитет, совершенно недопустимый в области теоретической науки. Здесь думали обрести настоящий *философский камень эстетики*; отдельные правила Аристотеля и сентенции Горация использовались как могущественные заклинания против злого демона современности, и даже нищие отрепья адептов лишь с запозданием пробудили некоторое недоверие к подлинности тайны.

Ложный вывод, из которого исходили, выражен в словах Херда: «Древние — мастера в композиции; поэтому те их сочинения, которые содержат наставления в развитии этого искусства, должны представлять наивысшую ценность». Ничего подобного! Греческий вкус был уже полностью извращен, когда теория еще находилась в колыбели. Теория не может подарить таланта, и греческая теория никогда не определяла цели и идеала художника, повиновавшегося лишь законам общественного вкуса. И законченной философии искусства было бы недостаточно самой по себе для возрождения подлинного вкуса. Греческие же и римские мыслители (судя по фрагментам, известиям и аналогии) в столь малой степени обладали законченной системой объективных эстетических наук, что не было даже попытки, наброска такой системы, не говоря уж о постоянном стремлении к ней. Не были даже определены границы и метод, понятие общезначимой науки о вкусе и искусстве, и не была дедуцирована даже сама возможность ее.

Бесспорно, критические фрагменты греков представляют собой значительный вклад в разъяснение греческой поэзии, содержат значительные материалы для будущего развития и завершения системы. Неоценимы обстоятельные анализы, как, например, у Дионисия <sup>28</sup>, и даже самое незаметное эстетическое суждение может иметь очень большую ценность. Прикладные понятия и определения соотносятся с *совершенным созерцанием* и не могут быть заменены чистой наукой. Суждения осуществлялись под безошибочным руководством изначально верного чувства, и способность воспринять и оценить прекрасное изображение почти в такой же мере была совершенной и исключительной у гре-



ков, как и способность создать его. Вообще позднейшие критики ценны более всего в теоретической части эстетической науки, преимущественно в прикладном и особенном; в практической части ценнее всего самые общие принципы и понятия ранних философов.

Источником всей культуры, всех учений и науки греков был *миф*. Поэзия была древнейшей и до возникновения красноречия единственной наставницей народа. Мифологический взгляд на мир, согласно которому поэзия в собственном смысле есть дар и откровение богов, а поэт — их священный жрец и прорицатель, на все времена остался народным греческим верованием. К нему примыкали учения Платона и, по-видимому, Демокрита о музыкальном энтузиазме и божественности искусства. Вообще популярный (экзотерический) облик греческой философии имел совершенно *мифологическую окраску*. Подобно тому как у нас художник часто стремится создать себе репутацию ученого и мыслителя, ибо присущее ему достоинство художника, вероятно, немногого стоит в представлении толпы, так греческий философ обычно как бы маскировался под музыканта и поэта. Платоновское учение о назначении искусства — лучший из дошедших до нас греческих материалов к практической философии искусства. Практическая же философия древнейших греческих мыслителей была совершенно *политической*<sup>20</sup>, и хотя эта политика в своих принципах менее всего была рабой опыта, отличаясь, скорее, рациональным характером, но в своем облике и строе она всецело примыкала к данному и существующему. Собственно греческая философия, как и греческое искусство, никогда не достигла ступени *полной самостоятельности* развития, и у Платона порядок всей массы отдельных философем не столько определен изнутри, сколько возник и оформлен извне. Поэтому чтобы понять учение Платона об искусстве, нужно знать не только мифологическое происхождение греческой культуры вообще, но и всю массу политической, моральной и философской культуры греков в полном объеме!

И для *софистов*, хотя и по-другому, общественно значимое было той основой, из которой исходили все их учения, в том числе о прекрасном и искусстве, той точкой, к которой они стремились. Теоретическая эстетика Аристотеля еще оставалась на ступени детства, тогда как практическая уже не была на прежней высоте. Его учение о назначении искусства в восьмой книге «Политики» доказывает свободный

образ мыслей и отнюдь не недостойное умонастроение; однако его точка зрения уже не политическая<sup>30</sup>, а только моральная. В «Риторике» же и во фрагментах «Поэтики» он трактует искусство лишь физически, безотносительно к красоте, чисто исторически и теоретически. Там, где он по ходу дела высказывает эстетическое суждение, он выражает лишь ясное чувство правильности строения целого, совершенства и тонкости соединения. Разве у него и у более поздних риториков не встречаются часто отдельные совершенно непонятные или с трудом расшифровываемые ссылки на утраченные произведения, нам совсем не известные? Целое ведь нередко составлялось под индивидуальным углом зрения. Таков, например, тот подход, согласно которому Квинтилиан определяет ценность поэтов по их пригодности для обучения молодых декламаторов искусной болтовне. Индивидуальный повод, вызвавший критические послания Горация<sup>31</sup>, вся совокупность их специальных отношений — их мировая ситуация полностью либо в большей своей части нам неизвестна, и при множестве правдоподобных или осмысленных гипотез мы нередко блуждаем ощупью в совершенной темноте.

Если речь идет о всеохватывающем законченном знании греков, то все его составные части взаимодействуют между собой, и изучение греческой теории искусства составляет *интегральную* часть изучения греческой культуры вообще или эстетической культуры в особенности. Но в отношении *метода* всего изучения исследование греческой критики заняло бы, вероятно, одно из последних мест. Нужно знать всю массу, организм и принципы греческой поэзии, чтобы иметь возможность отыскать те перлы, которые сокрыты в критических сочинениях греков и до сих пор остаются неиспользованными.

\*

Я далек от диктаторских притязаний, мне чужды деспотические реформы мнимых представителей человечества, проектирующих много такого, о чем нет ни звука в их наказах; декретирующих много такого, что не было бы санкционировано общественной волей народа на изначальном собрании человечества. Тезис, согласно которому общезначимая наука о прекрасном и изображении и правильное подражание греческим образцам составляют необходимые

условия возрождения подлинно прекрасного искусства, в столь малой степени *произволен*, что он даже и не *нов*. Я удовольствуюсь скромной заслугой уловить движение эстетической культуры, угадать смысл предшествующей истории искусства и открыть перспективы ее грядущего развития. Возможно, мне удалось прояснить некоторые темные места и разрешить некоторые противоречия, поскольку я стремился определить для каждого примечательного явления надлежащее место в великом целом вечных законов художественного развития. Подтверждением и рекомендацией данного очерка может явиться то, что, согласно представленному здесь взгляду, устраняется спор между античной и современной эстетической культурой, целое древней и новой истории искусства поражает своей внутренней связью и вполне удовлетворяет своей законченной целесобразностью.

Всякое великое, хотя бы и эксцентрическое создание современного художественного гения представляет собой с этой точки зрения подлинный прогресс, вполне оправданный на своем месте, и подлинное приближение к античности, как бы ни было оно инородно по своему внешнему виду. Необходимая последовательность постепенного развития не может служить апологией слабости, неспособной достигнуть уровня уже имеющегося совершенства, но она объясняет и оправдывает недостатки и уклонения подлинно великого художника, который, возможно, и опередил на несколько шагов ход культуры и ускорил ее развитие, но не мог перешагнуть сразу через несколько ступеней.

*История становления современной поэзии* представляет собой не что иное, как постоянный спор *субъективной predisposedности* и *объективных тенденций* эстетической способности и постепенное возобладание последних. С каждым существенным изменением соотношения объективного и субъективного начинается новая *ступень развития культуры*. Два больших периода развития, которые, однако, не следовали обособленно друг за другом, но, как звенья одной цепи, проникали друг в друга, уже пройдены современной поэзией; теперь она стоит в начале третьего периода. *Первый период* был отмечен решительным преобладанием одностороннего национального характера во всей массе эстетической культуры, и лишь кое-где ощущались немногочисленные отдельные следы направляющих эстетических понятий и тенденций к античности. Во *второй период* в

большей части всей массы господствовали теория и подражание древним, однако субъективная природа была еще слишком могучей, чтобы вполне подчиниться объективному закону; она была достаточно смелой, чтобы вновь прокраситься под именем закона. Подражание и теория, а с ними вкус и само искусство оставались односторонними и национальными. Последовавшая за этим анархия всех индивидуальных манер, всех субъективных теорий и различных подражаний древним и конечное стирание и сглаживание односторонней национальности представляет собой *кризис перехода* от второго к третьему периоду. В *третий период*, по крайней мере в отдельных точках всей массы, действительно достигается объективное — объективная теория, объективное подражание, объективное искусство и объективный вкус.

Но второй период распространился только на одну *часть*, начатки третьего — только на *отдельные точки* всей массы, а значительная часть ее до сих пор осталась на первой ступени, и целью некоторых видов поэзии продолжает оставаться верное изображение интересной национальной жизни. Подобно тому как национальный характер европейской системы народов уже пережил в трех решающих кризисах три великие эволюции — в эпоху крестовых походов, в эпоху Реформации и открытия Америки и в нашем столетии, — так и *современная национальная поэзия трижды* расцвела в три различные эпохи.

Именно состояние эстетической культуры нашей современной эпохи потребовало от нас обзора всего прошлого. Мы вернулись теперь к точке, с которой начинали. Симптомы, характеризующие кризис перехода от второго к третьему периоду современной поэзии, распространены повсеместно, и кое-где намечаются уже *несомненные начатки объективного искусства и объективного вкуса*. Вероятно, ни один момент во всей истории вкуса и поэтического искусства не был еще столь характерен для целого, столь богат последствиями прошлого, столь чреват плодотворными зачатками будущего; *время* для важнейшей революции эстетической культуры *созрело*. То, что теперь можно лишь угадывать, в будущем будут знать с определенностью: в этот важный момент наряду с другими кризисными явлениями на весах судьбы решается и участь подлинно прекрасного искусства. Никогда еще не были столь неуместными пассивное равнодушие к прекрасному или гордая уверенность

в уже достигнутом; никогда еще нельзя было ожидать большей награды за усилия, чем та, которую обещает грядущее развитие эстетической культуры. Вероятно, последующие эпохи будут смотреть на нашу хотя и не с почтительным восхищением, но все же не без удовлетворения.

*Эстетическая теория* достигла точки, близкой *объективному результату*, каков бы он ни был. После *прагматических упражнений* теоретизирующего инстинкта (первый период, принципом которого был *авторитет*) возникла собственно *научная теория*. Приблизительно к этому же периоду развились и сформировались *догматические системы рациональной и эмпирической эстетики* (второй период), а антиномия различных манерных теорий привела к *эстетическому скептицизму* (кризис перехода от второго периода к третьему). Она явилась подготовкой и побуждением к *критике эстетической способности суждения* (начатки третьего периода). Дело еще далеко не завершено. Сами эстетики, исходящие сообща из результатов критической теории, не пришли к согласию между собой ни в принципах, ни в методе, а сама критическая философия еще не закончила полностью своей упорной борьбы со скептицизмом. Вообще, по замечанию одного великого мыслителя \*, в практической сфере предстоит еще сделать очень многое. Однако с тех пор как благодаря Фихте открыт фундамент критической философии, нет более верного принципа для того, чтобы исправить, дополнить и осуществить кантовский очерк практической философии; и больше не существует обоснованного сомнения в возможности *объективной системы практических и теоретических эстетических наук*.

И в *изучении греков* вообще и греческой поэзии в особенности наша эпоха стоит на пороге великой ступени. Долгое время греков знали лишь через римлян, изучение было *изолированным и лишенным каких-либо философских принципов* (первый период); затем изучение, все еще изолированное, приводилось в порядок и направлялось согласно произвольным гипотезам или *односторонним принципам* и индивидуальным точкам зрения (второй период). Греков изучают уже *в массе и без философских гипотез*, не обращая внимания на какие-либо принципы (кризис перехода от второго периода к третьему). Остается еще сделать только последний и самый большой шаг: привести в порядок *всю*

\* «Лекции о назначении ученого» Фихте.

*массу* согласно объективным принципам (третий период). Хаотическое богатство единичного и спор различных взглядов на целое с необходимостью будут вести к поискам и обретению общезначимого порядка всей массы. И хотя знание греков никогда не может завершиться, а изучение греческой поэзии исчерпаться, все же можно достичь *твердой точки*, ограждающей историка, знатока и художника от опасных заблуждений, ложного направления и превратных опытов подражания.

«Но разве ты сам,— можно было бы сказать,— не выдвинул эстетическую силу и моральность в качестве необходимых постулатов эстетической революции? Как можно заранее утверждать что-либо определенное о будущем развитии культуры, когда сами эти предварительные условия зависят от счастливого слияния редких обстоятельств, то есть от *случая*? Кто смог бы перенять у природы тот прием, каким она порождает гениев и создает художников? Конечно, редчайший из всех даров, *художественный* гений может быть несколько усовершенствован культурой — с риском своего искажения, но он не может быть *создан* ею! И по охвату и по силе нравственности, кажется, для большинства индивидов существует *изначальная*, непреодолимая *граница*. Лишь немногие самостоятельные исключения безграничны в своей способности к совершенствованию. И сама эта их самостоятельность разве не кажется обязанной редкому слиянию счастливых обстоятельств, *случаю*? Гордому разуму чистого мыслителя это, правда, не понравится, но непредубежденный взгляд истории искусства приводит, кажется, к такому результату: природа в целом завистлива и скупа в своих драгоценных дарованиях; лишь временами, в прекрасные мгновения, она бросает по прихоти целую пригоршню подлинных художественных талантов в благословенную страну, чтобы свет не вполне угас в этом сумеречном мире».

Нельзя ничего сказать вполне определенного о будущем развитии культуры, но предположить, по-видимому, можно многое: к предположениям побуждают потребности человечества, которые оправдывают и обосновывают вечные законы разума и истории. Иным, кажется, ведомы тайные намерения и побуждения природы, действующей в сокровенной глубине, будто они сидят на совете богов. Наука и история не знают так много. Однако они знают, что редкость гения является виной не человеческой природы, а несовер-

шенного человеческого искусства, *политической суеты*. Присущее ему несчастное остроумие сковывает свободу человека и препятствует общности культуры. Если, не смотря на это, подавленный пламень вырывается наружу, этому удивляются как чуду. Дайте культуре свободу и посмотрите, недостает ли ей силы! Почему тогда с давних пор при малейшем благоприятном случае, словно по мановению волшебной палочки, появлялась на свет столь величественная полнота дремавших дотоле сил?

Необходимые условия всякой человеческой культуры: сила, закономерность, свобода и общность. Только когда закономерность эстетической силы обеспечена объективной основой и направленностью, эстетическая культура может стать всецело *общественной* благодаря *свободе искусства и общности вкуса*. Подлинная красота должна сначала пустить прочные корни во многих отдельных точках, прежде чем она сможет распространиться по всей поверхности, прежде чем современная поэзия сможет достичь *ближайшей* ступени своего развития — *безраздельного господства объективного во всей массе*.

Не следует, однако, медлить с отдельными условиями эстетической культуры как бы в ожидании того, когда будут готовы другие; все четыре условия находятся во *взаимодействии* между собой. Поэтому и теперь уже вполне своевременно устранить с пути все, что может помешать *эстетическому высказыванию*. Особенно среди *немецких* поэтов и знатоков царит весьма опасный, собственно несвободный образ мыслей, санкционирующий в качестве принципа исконный немецкий недостаток в способности высказывания. Возвышенное хладнокровие немецкой нации и завистливое недоброжелательство мелких душ вызывают часто у людей заслуженных, но тщеславных дурное настроение, переходящее нередко в желчную горечь. Досадуя, они облекают свои оскорбленные притязания горделивой насмешкой, замыкают в себе свой талант или выступают перед публикой с кислой миной. Душа их настолько не может возвыситься над ограниченностью непосредственного момента, что они вообще считают подлинную красоту чем-то *сокровенным*, а публичность эстетической культуры совершенно невозможной. Только благодаря общительности очищается и смягчается, согревается и проясняется грубая самобытность, тихо раскрывается внутренний пламень, корректируется и определяется, закругляется и оттачи-

вается внешний облик. Безмерное же одиночество порождает удивительные причуды. Отсюда угловатая резкость, угрюмый тон, мрачный колорит некоторых немецких писателей, в остальном превосходных. Этот путь в конце концов может так далеко увести от простоты природы, от существенного, от подлинной красоты, что могли бы возникнуть подозрения, не являются ли эти эстетические мистерии *орденом без тайны*, где каждый, однако, думает, что другой знает ее.

В *сообщении* познаний, передаче нравов и вкуса *французы* уже с давних пор далеко превзошли нас. Именно поэтому они могут достичь в *общественной поэзии* более высокой степени совершенства, чем другие культивированные нации Европы. Возможно, неожиданный феномен захотят вывести из новой политической формы, которая, однако, может явиться только удачным внешним стимулом, способствующим созреванию давно существующей подспудной силы.

Там, где в определенном национальном характере существуют отдельные прекрасные черты, которые могли бы стать основными линиями и контурами идеального изображения, где не вполне отсутствует музыкальный и поэтический талант, где есть известная эстетическая культура, — там сама собой должна возникнуть высшая лирика, если только существуют *общественные нравы*, общественная воля и общественные склонности, душа и голос нации. Самая решительная и ограниченная односторонность не вполне неблагоприятна для лирической красоты, если только недостаток охвата компенсируется, как у *дорийцев*, интенсивной силой и величию.

Напротив, прекрасная драма требует абсолютного охвата культуры и полной свободы от национальных ограничений: этих качеств так недостает французам! Могут пройти столетия, прежде чем они обретут их, ибо новая политическая форма лишь усилит односторонность их национального характера и резче подчеркнет ее. Отсюда так называемая французская трагедия стала классическим образцом превратности. Она не только представляет собой пустую формальность, лишенную силы, привлекательности и содержания, но и сама ее форма — это нелепый варварский механизм без внутреннего жизненного принципа и естественной организации. Французский национальный характер может явиться интересным и привлекательным в романе и в комедии, довольствующихся скромным уровнем субъек-



тивных изображений. Однако в так называемой трагедии Расина и Вольтера в силу тщетных претензий на объективное самое неудачное его понимание идеализировано как бы до невыносимости. В постоянной смене отвратительного и безвкусного безобразная вспльчивость и отшлифованная пустота тесно слиты здесь друг с другом. Кроме того, французам, равно как англичанам и итальянцам (относительно поэзии этих обеих наций менее всего можно опасаться, что они упредят в чем-либо немцев), недостает объективной теории и подлинного знания античной поэзии. Чтобы напасть на верный след, который мог бы вывести на путь к этому, им следовало бы отправиться в школу к немцам. Однако вряд ли они решатся на это!

В *Германии*, и только в Германии эстетика и изучение греков достигли высоты, необходимым следствием которой должно явиться полное преобразование поэтического искусства и вкуса. Важнейшими достижениями в последовательном развитии философской эстетики были рациональная и критическая системы. Обе созданы и развиты *немецкими* мыслителями, первая — Баумгартеном, Зулцером и другими, вторая — Кантом и его последователями. Эмпирическая и скептическая системы эстетики явились скорее необходимым результатом общего развития философии, чем подлинным открытием и заслугой некоторых английских писателей.

В старой манере классической критики наш Лессинг бесконечно превосходит своих английских предшественников по остроумию и подлинному чувству красоты. Совершенно новая и несравненно более высокая ступень в изучении греков достигнута благодаря *немцам* и, по-видимому, в течение известного периода останется их исключительным достоянием. Вместо множества имен, которое могло бы здесь быть названо, приведем лишь одно. Гердер соединяет обширнейшие познания с тончайшим чувством и необычайной восприимчивостью.

Кто может еще сомневаться в поэтическом даре немецких художников, с тех пор как отважный, изобретательный Клопшток стал основателем и отцом немецкой поэзии? С тех пор как либеральный Виланд украсил и очеловечил ее? С тех пор как остроумный Лессинг очистил и прояснил ее, а Шиллер сообщил ей большую силу и высокий полет? Каждый из этих великих мастеров вдохновил к новой жизни немецкое поэтическое искусство во всей его массе, и, полное

свежих сил, оно все настойчивее стремится вперед. Какое множество поэтов удачно и вместе с тем самобытно следовало этим первооткрывателям или же шло собственным, вероятно, не менее знаменательным путем, который лишь потому был менее отмечен, что он не совпадал в такой мере с духом эпохи и движением общественной культуры? Замечательная попытка Бюргера вывести искусство из тесных библиотек ученых и условных модных кружков в вольный мир жизни и открыть народу мистерии ордена виртуозов оказала благоприятное и длительное воздействие.

Какой долгий путь предстоит еще проделать нашим единственным соперникам, французам, прежде чем они смогут хотя бы почувствовать, как близко подошел Гете к грекам! Другой знак приближения к античному в поэзии — явная тенденция к хору в высоких лирических стихотворениях Шиллера (например, в «Богам Греции» и в «Художниках») — художника, который своей исконной ненавистью ко всяким ограничениям, казалось бы, более всего далек от классической древности. Несомненно сходство самого этого лирического жанра с поэзией Пиндара, как бы ни отличались они по внешнему облику и некоторым существенным чертам. Природа дала Шиллеру силу чувства, величие настроения, великолепие фантазии, достоинство языка, мощь ритма — *грудь и голос*, которые должны быть у поэта, желающего воспринять в свою душу нравственную стихию, изобразить состояние народа и высказать человека.

Лучшие пассажи поэзии Виланда носят объективно комический и подлинно греческий характер, хотя внешний ее вид совершенно иной. Знаток аттической грации и подлинной комедии будет поражен, встречая здесь то Аристофана, то Менандра.

Люди, по близорукости воззрения совершенно неспособные к какому-либо великому историческому взгляду, видящие в детали только деталь и воспринимающие все изолированно, выдвинут много мелочных возражений, оспаривая это великое назначение немецкого поэтического искусства. Но если счастливый толчок внезапно пробудил бы к жизни дремлющую способность сообщения у немецкого вкуса и искусства, то даже наблюдатели, могущие читать только написанное фрактурой<sup>32</sup>, были бы поражены тем, что и здесь немцы настолько же превосходят в отдельных случаях по высоте культуры самые развитые нации Ев-

ропы, насколько они уступают им в ее всеобщем и полном распространении.

Винкельман однажды говорил о немногих, кто еще знает греческих поэтов. Разве теперь их в Германии не больше? И разве не будет в дальнейшем все возрастать число тех, кто стремится к подлинному искусству?

В надежде на это я посвящаю эту статью и этот сборник *всем художникам*: подобно тому как греки называли *музыкантом* и того, кто ритмически организует нравственную полноту своего внутреннего мира и создает гармонию души, и я называю художниками всех тех, кто любит прекрасное.

---

---

## ГРЕКИ И РИМЛЯНЕ

---

### ПРЕДИСЛОВИЕ

*История греческой поэзии во всем ее объеме* охватывает также историю красноречия и искусства историографии. Правдивая история Фукидида, по верной оценке знатока греков, является одновременно прекрасной поэмой, а в речах Демосфена, как и в сократовских диалогах, поэтическое воображение хотя и ограничено определенной целью рассудка, но не лишено вовсе свободы и не освобождено от обязанности прекрасной игры. Ибо прекрасное должно быть, и всякая речь, имеющая главной или побочной целью прекрасное, является всецело или отчасти поэзией.

Далее, она охватывает историю римской поэзии, которая своими подражаниями часто вознаграждает нас за утрату первоначальных образцов. История греческой критики и возможные фрагменты по истории греческой музыки и мимического искусства столь же необходимы для нее, как и знание всех греческих мифов и греческого языка во всех их разветвлениях и преломлениях. Часто лишь в сокровенных глубинах истории их нравов и государства открывается нечто, что одно могло бы разрешить противоречие в истории искусства, заполнить ее пробел, упорядочить разрозненные фрагменты, объяснить кажущиеся загадки, ибо искусство, нравы и государство у греков столь тесно переплетены друг с другом, что невозможно разделить познание их. И вообще греческая культура есть нечто целое, в котором нельзя правильно постигать отдельные части в их обособленности.

Сколь безмерны трудности в отдельных, часто весьма малых частях этого великого целого, я могу обойти молчанием. Все знатоки знают, сколько времени и усилий нужно хотя бы только для того, чтобы исправить ложную датировку, выверить и прояснить побочную ветвь мифа,

обработать полностью собранные фрагменты хотя бы одного поэта.

Завершенная история греческой поэзии принесла бы пользу не только ученому и заполнила бы пробел в истории человечества не только для историка. Она представляется мне вместе с тем *существенным условием совершенствования немецкого вкуса и немецкого искусства*, занимающего не последнее место в том, что нам принадлежит в европейской культуре.

Вероятно, первая статья больше говорит о современном, чем можно было бы ожидать от собрания с таким заглавием. Однако только после такой не совсем полной характеристики современной поэзии можно было определить *отношение античной поэзии к современной*, цель изучения классической поэзии вообще и для нашей эпохи в особенности.

Эта статья «Об изучении греческой поэзии» — только приглашение более серьезно, чем это делалось до сих пор, исследовать древнее поэтическое искусство, *попытка* (недостатки ее никто не может ощущать живее, чем я) разрешить долгий спор односторонних друзей древних и новых поэтов и посредством четкого определения границ вновь установить согласие между естественной и искусственной культурой; попытка доказать, что изучение греческой поэзии не есть всего лишь простительное увлечение, это *необходимый долг* всех любителей, относящихся к прекрасному с подлинной любовью, всех знатоков, стремящихся к общезначимым оценкам, всех мыслителей, пытающихся исчерпывающе определить чистые законы красоты и вечную природу искусства.

Краткую характеристику греческой поэзии в этом сочинении я прошу подвергнуть оценке, лишь сравнив ее с *очерком истории греческой поэзии*, составляющим *второй* том этого собрания. Он содержит свидетельства, конкретное определение и дальнейшее развитие сделанных здесь суждений.

Друзья современной поэзии не воспримут начало статьи «Об изучении греческой поэзии» как мое окончательное суждение о современной поэзии и по крайней мере не будут торопиться сделать вывод об односторонности моего вкуса. Я честно сужу о современной поэзии и с юности люблю многих современных поэтов, многих изучал и думаю, что знаю некоторых из них. Искушенные мысли-

тели легко угадают, почему я должен был выбрать эту точку зрения. Если существуют чистые законы красоты и искусства, то они должны быть значимы без исключения. Если же сделать эти чистые законы *без более конкретного определения и руководства* критерием оценки современной поэзии, то вывод будет лишь таков, что современная поэзия вообще не имеет никакой ценности, поскольку она почти совершенно противоречит этим чистым законам. Она даже и не претендует на объективность, которая составляет ведь первое условие чистой и безусловной эстетической ценности, и ее идеал — это *интересное*, то есть субъективная эстетическая ценность. Суждению этому явно противоречит чувство! Многое будет уже достигнуто, если будет признано это противоречие. Таков кратчайший путь к тому, чтобы раскрыть подлинный характер современной поэзии, объяснить потребность в классической поэзии и, наконец, неожиданно вознаградить себя блестящим оправданием современных поэтов.

Если что-то может извинить несовершенство данного опыта, то это тесное взаимодействие истории человечества и практической философии как в целом, так и в отдельных частях. В обеих науках предстоит освоить еще огромные области. С какой бы стороны ни подходить, неизбежны пробелы, которые можно дополнить только с другой стороны. Сфера же античной и современной поэзии, взятая в целом, столь велика, что едва ли можно в равной степени освоиться в каждой из этих областей; скорее тогда ни в одной из них нельзя было бы чувствовать себя вполне свободно. Были бы только правильно намечены первоначальные контуры и общие очертания, и тогда каждый знаток искусства, способный к обозрению великого целого и хорошо знающий хотя бы небольшую часть его, сможет со своей стороны внести вклад в более конкретное определение и дальнейшее развитие.

Статья Шиллера о сентиментальных поэтах <sup>1</sup>, расширив мои представления о характере интересной поэзии, по-новому осветила мне также границы классической поэзии. Если бы я прочитал ее до того, как это сочинение было отдано в печать, то особенно раздел о *происхождении* и об *изначальной искусственности современной поэзии* вышел бы гораздо менее несовершенным.

Односторонне и несправедливо оценивать последних поэтов древнего искусства только согласно принципам

объективной поэзии, как это делалось до сих пор. Естественная и искусственная эстетическая культура переходят друг в друга, и поздние представители античной поэзии — одновременно предшественники современной. Как бы верно ни подражали девственной природе *буколические поэты сицилийской школы*<sup>2</sup>, все же возвращение от испорченного искусства к утраченной природе является первым зачатком сентиментальной поэзии. И в греческих идиллиях не всегда изображается естественное, но часто именно *наивное*, то есть естественное по контрасту с искусственным, что изображает только сентиментальный поэт. Чем больше *идиллические поэты римлян* удаляются от верного подражания девственной природе и приближаются к изображению *золотого века* невинности, тем менее они античны, тем более они современны. *Сатиры Горация* еще то же самое, что и *сатиры Луцилия*: поэтические картины и поэтическое выражение римской культуры (Urbanität), как дорические мимы и сократовские диалоги — дорической и сократовской культуры. Однако некоторые подлинно *римские оды и эподы Горация* (и не худшие из них!) — это *сентиментальные сатиры*, изображающие контраст действительности и идеала. Очевиден сентиментальный тон позднейшей, потерявшей свой первоначальный характер римской сатиры, равно как Тацита и Лукиана, по меткому замечанию Шиллера. *Элегии же римских триумвиров*<sup>3</sup> лиричны и не сентиментальны. Даже в тех пленительных стихотворениях Проперция, где материал и дух изначально римские, нет и следа какой-либо связи с взаимоотношением реального и идеального — характерным признаком сентиментальной поэзии. Однако у всех у них, преимущественно у Тибулла, наблюдается, как и в греческих идиллиях, тяготение к простой сельской природе вследствие пресыщения выродившейся городской культурой. Поразительно, что греческие эротика необычайно современны в упорядочении целого, колорите изображения, в манере сравнений и даже в построении периодов. Их принцип — не стремление к неопределенному материалу и просто к жизни вообще, но, как у Оппиана и еще раньше в произведениях Сотада, субъективный интерес к определенному способу жизни, к индивидуальному материалу. Достаточно сравнить, например, Ахилла Татия с самой заурядной итальянской или испанской новеллой. Если

устранить все национальное и случайное, поражаешься полнейшим сходством.

В меткой характеристике Шиллера трех видов сентиментальной поэзии знаменательным и подтверждающим было для меня то обстоятельство, что в понятии каждого из них молчаливо предполагался или явно указывался признак *интереса к реальности* идеального. Объективная же поэзия не знает какого-либо интереса и не претендует на реальность. Она стремится только к *игре*, благородной, как самая святая серьезность, и к *видимости*, общезначимой и законодательной, как безусловнейшая истина. Именно поэтому столь предельно различны иллюзия, в которой нуждается интересная поэзия, и техническая истина, составляющая закон прекрасной поэзии. Ты должен хотя бы какое-то время *серьезно верить* в *золотой век*, в небо на земле, чтобы тебя восхитила сентиментальная идиллия. Как только ты поймешь, что сентиментальный сатирик лишь мрачно мечтает или злословит, — несмотря на весь свой поэтический подъем, он может лишь развлечь тебя, но не захватить и вдохновить.

Крайне важно не упускать из виду этот характерный признак интересной поэзии, ибо иначе грозит опасность спутать сентиментальное с *лирическим*. Не всякое поэтическое выражение стремления к бесконечному *сентиментально*, а только такое, которое связано с рефлексией о взаимоотношении идеального и реального. Если чистое, неопределенное, не скованное единичным предметом стремление к бесконечному не остается при всей смене чувств господствующим настроением души, как во *фрагментах Сапфо, Алкея, Вакхилида и Симонида, в стихотворениях Пиндара* и большей части *од Горация*, которые созданы по греческому образцу и не сентиментальны, а лиричны, то никакая совершенная лирическая красота невозможна. Общее стремление к внутреннему и внешнему ограничению, столь характерно отличающее эпоху возникновения греческого республиканизма и лирической поэзии греков, было первым выражением пробудившейся способности к бесконечному. Только поэтому возникла лирическая склонность к лирическому искусству, в которой нельзя отказать Каллину, Тиртею, Архилоху, Мимнерму и Солону, хотя в их фрагментах и нет столь же возвышенного настроения и столь же высокой красоты.

Не всякое поэтическое изображение абсолютного сен-



тиментально. Во всей сфере классической поэзии абсолютно только изображение, даваемое Софоклом. Но абсолютное изображается, например, и Эсхилом и Аристофаном. Первый хотя и не достигает своего идеала, дает живое явление бесконечного единства, второй — живое явление бесконечной полноты. Характерные признаки сентиментальной поэзии — интерес к реальности идеала, рефлексия об отношении идеального и реального и связь с индивидуальным объектом идеализирующего воображения творящего субъекта. Только через *характерное*, то есть изображение индивидуального, сентиментальное настроение становится поэзией. *Сфера интересной поэзии* далеко не исчерпывается тремя видами сентиментальной поэзии; по соотношению сентиментального и характерного и в интересной поэзии мог бы иметь место *аналог стиля*.

Далее, согласно мнению большинства философов, характерный признак *прекрасного* — то, что наслаждение им *свободно от всякого интереса*. Этого не может отрицать даже тот, кто допускает только, что понятие прекрасного практически и специфически разнообразно, кто выдвигает его только проблематически, оставляя нерешенным вопрос о его значимости и применимости. Прекрасное, следовательно, это не идеал современной поэзии и существенно отличается от интересного.

Во всей сфере эстетических наук *дедукция интересного* составляет, вероятно, самую трудную и запутанную задачу. Оправданию интересного должно предшествовать объяснение его возникновения и причин. После того как совершенная естественная культура древних пришла в упадок и бесповоротно выродилась, утрата конечной реальности и распад совершенной формы пробудили *стремление к бесконечной реальности*, ставшее вскоре общим тоном эпохи. Один и тот же принцип породил колоссальный размах римлян и — после разочарования в чувственном мире — удивительный феномен неоплатонической философии и общую тенденцию к универсальной и метафизической религии в этот знаменательный период, когда человеческий дух, казалось, начал испытывать головокружение. Для проницательных историков не остался незамеченным решающий момент истории римских нравов, когда была совершенно утрачена способность к прекрасной видимости и нравственным играм и человеческий род пал до голой реальности. И если теперь можно показать, что

*эстетический императив* не может быть удовлетворен полностью даже самой счастливой естественной культурой, по необходимости *ограниченной* как в способности к совершенствованию, так и в своей продолжительности, и что искусственная эстетическая культура, которая может появиться лишь вслед за полным распадом естественной культуры и должна начать тем, чем кончила последняя, а именно интересным, должна пройти ряд ступеней, прежде чем по законам объективной теории и по примеру классической поэзии она сможет достичь объективного и прекрасного, — если теперь можно показать это, то интересное *эстетически оправдывается* как необходимая подготовка к *бесконечному совершенствованию* эстетической способности. Ибо эстетический императив абсолютен, и так как он никогда не может быть полностью осуществлен, то нужно по крайней мере бесконечно приближаться в искусственной культуре к его достижению. После этой дедукции, обосновывающей особую науку, *прикладную поэтику*, интересное предстает имеющим временную эстетическую ценность. Правда, интересное необходимо имеет интеллектуальное или моральное *содержание*, но имеет ли оно также *ценность*, в этом я сомневаюсь. Добро, истина должны претворяться в действие, познаваться, но не изображаться и ощущаться. Не много я дам за то познание людей, которое можно почерпнуть из Шекспира, за ту добродетель, которую можно извлечь из «Элонзы», сколько бы ни рекламировалось все это охотниками найти побольше поводов в пользу поэзии. Однако интересное в поэзии всегда имеет только *временную значимость*, подобно деспотическому правлению.

Как ни опасно вводить новые термины, мне казалось и кажется теперь еще крайне необходимым различить каким-нибудь важным прилагательным трагедии Софокла и Шекспира, виды поэзии, противоположные почти по всем своим признакам. Однако название философской трагедии не кажется мне самым удачным. Было бы лучше, вероятно, называть трагедию, понятие которой а priori дедуцируется в чистой поэтике (после введения категорий) и пример которой дает греческое искусство, *объективной*, а шекспировскую разновидность, организующую абсолютно интересное целое из сентиментальных и характерных частей, *интересной трагедией*. Далее, если произведения Корнеля, Расина и Вольтера, щадя упорство сло-

воупотребления, также называть трагедией, то можно было бы различать их с помощью прилагательного «французская», чтобы сразу же напомнить о том, что это только национальная претензия.

За очерком истории греческой поэзии должна последовать по возможности *история аттической трагедии*. Она не только должна будет точно определить *высшую вершину*, достигнутую классической поэзией, но и сможет отчетливейшим образом объяснить исторические *ступени ее развития*. Ибо, подобно тому как, по мнению платоновского Сократа <sup>4</sup>, нравственное совершенство предстает с большей очевидностью в более обширной массе государства, чем в отдельном индивидуе, так и законы развития греческого искусства запечатлены в аттической трагедии, если можно так выразиться, более крупным шрифтом.

Если определены отношение греческой поэзии к современной и к греческой культуре вообще, ступени ее развития и виды, ее границы и законы формирования, то полностью даны контуры и набросок целого.

Это собрание в дальнейшем охватит также *политическую культуру* <sup>5</sup> классических народов.

---

---

## ИСТОРИЯ ПОЭЗИИ ГРЕКОВ И РИМЛЯН

---

### ДОГОМЕРОВСКИЙ ПЕРИОД ЭПИЧЕСКОГО ВЕКА

(. . .) Среднее состояние между первобытной свободой и гражданским порядком вообще очень благоприятно для развития чувства прекрасного. Это состояние соединяет свежую силу еще не укрощенной и не ослабленной природы с общительностью, восприимчивостью, избытком, склонностью к игре, присущими культуре. Тем более это было свойственно счастливым эллинам, переход которых от кочевой жизни к прочному устройению происходил с благотворной постепенностью, ибо лишь после возвращения гераклидов и ионийского переселения угас бродильный материал \*. Героическое эллинство и в период своего расцвета представляло собой счастливое соединение великого и пленительного, откуда возникли первые плоды изящного искусства.

Не следует только думать, будто эти благоприятные условия заключались лишь в тучной почве, теплом воздухе и ясном небе или в принадлежности к какому-то племени неизвестного происхождения. Там, где при всех этих преимуществах в большей мере, чем в Элладе, простираются безмерные пространства, как, например, в Азии, там развитие очень скоро тормозится искусственными узами. Именно потому, что стремление к политическому развитию как бы с самого начала не находит здесь благотворных границ и препятствий, оно останавливается на первой ступени, представляющей собой, как у всех живых сил, род кристаллизации. Малые политические массы объединяются во все большие, и с невероятной быстротой все сливается в единую большую деспотию. Эллада же, к счастью для человечества, была многообразно расчленена природой, и только для того, чтобы узнать места, господствующие над ней, требуется бесконечно большее

\* Thuc., 1, 5, 12.

развитие военного искусства, мореплавания и торговли, чем это могло иметь место в героический век. Герои здесь не могли превратиться в единственного деспота, жрецы — в восточную касту. Задержка политической кристаллизации обусловила благодаря свободному столкновению гибкость человеческого духа и явилась первым толчком к более высокой политической организации, зачатки которой мы находим уже в гомеровском мире. Правда, в нем царит резкое политическое неравенство, которое, до того как сложились гражданская свобода, законодательство и государственное искусство, вообще должно было быть тем больше, чем более благоприятны задатки развития. Ибо естественное неравенство задатков и счастливых результатов (вызывающее в этот век политическое неравенство и неотделимое от него) может проявляться тогда с полной свободой, в силу чего каждое преимущество в свою очередь становится средством достижения новых других преимуществ. Гомеровские цари — род людей, весьма различных между собой не только по могуществу, почестям и богатству, но и по духу, культуре, физическим силам и красоте \*. Власть царей над благородными весьма незначительна и неопределенна, даже в отношении наследования \*\*. Ее следует скорее рассматривать как первенство \*\*\*, нежели как верховное господство. Эта непрочная связь между властителями должна была благоприятствовать развитию гражданской свободы, когда после возвращения эллинов из Илиона в большинстве государств возникли внутренние раздоры. Насколько большую роль при этом играла благосклонность народа, как свободно судил он о своих царях, свидетельствует вся «Одиссея». И уже тогда поняли, что

Тягостный жребий печального рабства избрав человеку,  
Лучшую доблестей в нем половину Зевес истребляет \*\*\*\* 1.

Эта неопенимая свобода развития разнообразных способностей получила еще большую ценность благодаря тому, что природа страны как бы с самого начала побуждала эллинов к многостороннему развитию. И древние рим-

\* Odys., IV, 27, 62—64, XIII, 223.

\*\* Ibid., I, 386—396, XV, 521.

\*\*\* Ibid., VIII, 390—391.

\*\*\*\* Ibid., XVII, 322—323.

ляне были свободным, храбрым и веселым народом; и, как воспевает Вергилий \*:

У авзонских селян — троянских выходцев — тоже  
Игры ведут, с неискусным стихом и несдержанным смехом <sup>2</sup>,—

но так как условия односторонне ограничили их развитие земледелием и войной, то их естественные песни остались простой вспышкой крестьянского веселья, пока властолюбие их, перейдя все границы, не завоевало даже эллинских искусств; в своей возвышенной и безмерной силе оно сообщало даже собственным произведениям своеобразный величественный дух. Образ жизни эллинов в героический век представлял собой счастливое смешение земледелия и мореплавания, войны и мирных занятий ремеслом и торговлей. Гесиод \*\* называет божественный род героев лучшим и более справедливым; это указывает на высокую степень цивилизации. Согласно Фукидиду \*\*\*, эллинские обитатели побережья еще до Троянской войны достигли большого богатства и благоустроенности и соединились в большие политические массы. В гомеровском мире мы находим множество высоко почитаемых искусств, культивировавшихся отнюдь не царями, причем чтители не только произведения, но и художника \*\*\*\*. Эти малые причины имели то важное последствие, что в этом многообразии условий развития эпических певцов, которые в ином случае остались бы лишь односторонними и ограниченными прославителями царей и героев, у них мог сложиться вкус к проникновенному восприятию и непосредственному украшению также и повседневной жизни. Отсюда те гомеровские картины и сравнения, равно удаленные как от грубого языка первобытного человека, так и от натюрмортов перетонченных поэтов, не имеющих чутья к великому и желающим щеголять лишь своей искусностью. Гомеровская поэзия не считает для себя зазорным изображать все естественное, все то, что можно изобразить притягательно и полнокровно. Эта всеобщность и человечность делают ее несравненно более близкой всем образованным людям, чем любое другое героическое сказание. Только это и дает опору всему героическому и чудесному и как бы роднит

\* Georg., II, 385—386.

\*\* Op. 142, ed. Brunck.

\*\*\* Thuc., I, 8.

\*\*\*\* Odys., XI, 611 — 612.

с землей, ибо без этих добавлений оно неизбежно улету-чилось бы, стало бы односторонним, неестественным и, наконец, безвкусным. Конечно, если бы гомеровская поэзия не была полна таких деталей, как, например, старая каменная скамья перед домом Нестора, на которой некогда сидел Нелей, или дым, который Одиссей мнит подымающимся с его родины,— то она не могла бы радовать и занимать все образованные народы и едва ли сохранилась бы даже у своего народа.

Древний эллинский эпос представляет собой в этом отношении и вообще совершенно самобытное явление, которое могло возникнуть и созреть только при данных затках развития, в этом месте, в это время. Вообще в истории естественной поэзии неизменно следует остерегаться того, чтобы чисто особенное считать всеобщим либо же рассматривать особенное в совершенно всеобщих и неопределенных чертах. Кто не решит, что рисуемая Лукрецием общая картина возникновения естественных песнопений и наслаждения, доставляемого ими человеку, может относиться к любому жизнерадостному народу под благодатным небом?

Всем этим люди тогда услаждались и тешили души,  
 Пищей насытившись: все в это время забавы по сердцу.  
 Часто, бывало, они, распростершись на мягкой лужайке  
 На берегу ручейка под ветвями высоких деревьев,  
 Скромными средствами телу давали сладостный отдых,  
 Если к тому ж улыбалася им и погода, и время  
 Года пестрило цветами повсюду зеленые травы.  
 Тут болтовня, тут и смех раздавался веселый, и шутки  
 Тут забавляли людей: процветала тут сельская Муза.  
 Голову, плечи себе из цветов иль из листьев венками  
 Резвость игривая всех украшать побуждала в то время;  
 Все начинали плясать без размера, махая руками  
 Грубо, и грубой пятой топтали родимую землю;  
 Вновь все было тогда, и все представлялось чудесным \* 3.

И все же эта картина имеет вполне италийский облик и окраску. Собственно, у Гомера, упоминающего не одну разновидность лирической естественной поэзии, нет и следа того, чтобы у эллинов на сельских празднествах пелись подобные шуточные или веселые песни не эпического, а взятого из сельской жизни содержания. В Италии они существовали с древних пор, в Элладе они могли раз-

\* Lucr., V, 1390—1404.

виться лишь позднее, у свободных крестьян в Пелопоннесе, в Аттике и в Сикелии, весьма отличаясь между собой и еще более — от италийских песнопений и вызвав к жизни драматическую и буколическую поэзию, ибо в героический век крестьянин был более всего угнетен, земледелие было более всего запущено \* из-за всеобщих междоусобиц, либо же в имениях властителей, видимо, владевших землей почти безраздельно, им занимались наемные слуги \*\* или невольники, которых у богатого человека нередко было бесчисленное множество \*\*\*.

Вся естественная поэзия, именно потому, что она не формируется согласно общим понятиям и чужим образцам, но вырастает свободно, вполне самобытно, выдает своим обликом и окраской вплоть до тончайших своих черт ту почву, на которой она возникла. По общим понятиям можно было бы ожидать, что и эллинские певцы, подобно германским бардам, будут воспламенять сражающихся героев боевыми песнями. Однако во всей «Илиаде» один лишь праздный Ахилл услаждает свою душу песнопениями. Лира упоминается у Гомера лишь в качестве

Цитры, богами в сопутницы пиру веселому данной \*\*\*\*,

и

подруги пиров сладкогласной \*\*\*\*\*,

и вместе с танцем, почему они часто и называются одновременно,

...вошло им

В сердце иное — желание сладкого пенья и пляски:  
Пиру они украшенья...\*\*\*\*\*.

Никогда свадьба не обходится без упоминания о певце \*\*\*\*\*. В изображении блаженных феаков Алкиной говорит между прочим:

Любим обеды роскошные, пение, музыку, пляску,  
Свежесть одежд, сладострастные бани и мягкое ложе \*\*\*\*\*.

\* Thuc., I, 2.

\*\* Odyss., XVIII, 356.

\*\*\* Ibid., XVII, 422. Δῶμεν μέλα μύριοι 4.

\*\*\*\* Ibid., XVII, 271.

\*\*\*\*\* Ibid., VIII, 99.

\*\*\*\*\* Ibid., I, 152.

\*\*\*\*\* Ibid., IV, 17, XXII, 142 seq. Iliad., XVIII, 192 seq.

\*\*\*\*\* Odyss., VIII, 248—249.



Радостный дух царит во всех действиях и созданиях играющих эллинов. Всеобщим приветствием был здесь призыв к радости, как у римлян — пожелание крепости и силы; и даже мудрецы верили, что и боги любят игры \*. Радость уже на первой ступени ее развития была душой эллинской поэзии, и примечательно, что даже культовые действия в качестве серьезного занятия не сопровождались в гомеровском мире поэзией и музыкой, хотя и говорится, что Демодок, подобно тому как это стало обычаем у гомеридов и рапсодов в позднейшие времена, начал свою эпическую песнь — по примеру позднейших певцов, встречающемуся и у Гомера, — с обращения к богу, выдержанного, однако, более в эпическом, нежели в лирическом тоне \*\*.

Свободная игра ощущений и представлений — отличительный признак красоты. Если поэт уже может выбрать из материала, данного его чувствам или переданного его памяти, и свободно сочетать, формировать и украшать отобранное по законам человеческой души, то благодаря этой самодеятельности, которая, разумеется, может опираться только на нечто уже данное, изображение становится настоящим поэтическим созданием. Оно открывает первую ступень развития изящного искусства.

Эллинская поэзия уже в эту эпоху действительно является искусством, разумеется, естественно произрастающим. Об этом свидетельствует между прочим и то, что из множества различных и самобытных форм естественных песнопений развился, достиг решительного перевеса и даже безраздельного господства особый, хотя и весьма простой род поэзии, общие свойства и признаки которого остаются одинаковыми как в большом, так и в малом, соединяясь и согласуясь между собой. Деяния героев повсюду упоминаются у Гомера как подлинный предмет поэзии. (. . .) Все славное, что говорит и имеет в виду Гомер о поэзии, относится, собственно, только к эпосу, героическим песням, все же остальные явно остаются в тени.

Эпический род поэзии является не только самобытным порождением того века, который мы в политической истории эллинов называем героическим, относя его конец к возникновению эллинского республиканизма, но в этот

\* Plat., Crat., t. III, p. 276, ed. Bip. Φιλοπαίμονες γὰρ καὶ ὁ θεοὶ \*.

\*\* Odys., VIII, 499.

век он достиг высшего своего расцвета и зрелости и получил облик, составляющий основу всех позднейших его преобразований; поэтому эту первую ступень развития эллинской поэзии мы называем эпическим веком.

### ГОМЕРОВСКИЙ ПЕРИОД ЭПИЧЕСКОГО ВЕКА

(. . .) Самым существенным свойством рода поэзии является его своеобразное единство, а подлинным признаком завершенности — внутреннее согласие: Аристотель вопреки собственному учению о сходстве и одинаковости эпоса и трагедии признает полное различие эпического и трагического единства \* и эпизодическую безграничность и неопределенность эпической поэмы \*\*, которая простирается в греческих образцах от древнейшего первоначального облика вплоть до мельчайшей расчлененной части поэмы и обуславливает примечательную самобытность эпических картин и сравнений. Очень верно отличает он подлинно эпическую гармонию гомеровской поэзии от тех так называемых эпических поэм, историческое, мифическое, биографическое или хронологическое единство которых является поэтическим в столь же малой степени, как и генеалогическое единство гесиодовской теогонии. Он говорит, что Гомер, «Илиада» и «Одиссея» которого «составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия» \*\*\*, божественно возвышается над множеством других эпических поэтов, каковы, подобно авторам «Гераклиды», «Тесеиды» и аналогичных поэм \*\*\*\*, стремятся охватить все события, случившиеся с одним героем или происшедшие в одно время, и заключают слишком много материала в слишком тесные рамки, что приводит к запутанности, как, например, в «Киприях» или «Малой Илиаде» \*\*\*\*\*; и в этом Гомер представляется необычайным, ибо он рассказывает не о всей Троянской войне, не о всех приключениях Одиссея, но выбирает из всего имеющегося материала только одну часть, дополняя ее эпизодами. Нет необходимой и естест-

\* Poet., cap. 9, 18, 26.

\*\* Ibid., cap. 24.

\*\*\* Ibid., cap. 26.

\*\*\*\* Ibid., cap. 8.

\*\*\*\*\* Ibid., cap. 23.

венной связи между всеми приключениями Одиссея, и если бы поэт последовал естественной протяженности, свойственной этому роду поэзии \*, то вся Троянская война стала бы чересчур большой и необозримой, недоступной для восприятия слушателей либо же запутанной таким насильственным скоплением. Ибо только по способности восприятия слушателей определяет Аристотель хотя бы приблизительно \*\* объем эпической поэмы, вообще-то безграничный. И он отмечает \*\*\* как весьма характерное его свойство то, что объем его всегда может быть расширен сверх данного до неопределенности и бесконечности. И Гораций, восхищаясь гармонией Гомера, умеющего так отобрать и сочетать материал, что все закругляется и соединяется в чарующее целое, подчеркнуто противопоставляет его другим эпикам в качестве важнейшего художественного наставления молодому поэту:

Не начинай, например, как древний киклический автор:  
 «Участь Приама пою и деянья войны знаменитой».   
 Что хорошего будет тебе от таких обещаний?  
 Будет рожать гора, а родится смешная на свет мышь.  
 Право, разумнее тот, кто слов не бросает на ветер:  
 «Муза, поведай о муже, который по взятии Трои  
 Многих людей города посетил и обычаи видел».   
 Он не из пламени дым, а из дыма светлую ясность  
 Хочет извлечь, чтобы в ней явить небывалых чудовищ,  
 Как Антифат, циклоп Полифем и Сцилла с Харибдой.  
 Он Диомедов возврат не начнет с Мелеагровой смерти.  
 Он для Троянской войны не вспомнит про Ледины яйца:  
 Сразу он к делу спешит, бросая нас в гущу событий,  
 Слово мы знаем уже обо всем, что до этого было;  
 Все, что блеска рассказу не даст, он оставит в покое;  
 И наконец, сочетает он так свою выдумку с правдой,  
 Чтобы началу конец отвечал, а им — середина \*\*\*\* 6.

Аристотель делает очень тонкое и меткое замечание \*\*\*\*\* о том, что «Илиада» и «Одиссея» содержат много таких частей, которые сами по себе имеют достаточный объем и представляют собой некое целое. (. . .) Эллинское словоупотребление называет мельчайшую часть, как и величайшее целое этого рода поэзии, эпосом; и действительно, каждая более или менее крупная часть его, которая уже не может быть отделена от сросшегося целого без дробле-

\* Poet., cap. 26.

\*\* Ibid., cap. 24.

\*\*\* Ibid.

\*\*\*\* De Arte poet., 136 seq.

\*\*\*\*\* Poet., cap. 26.

ния и разложения на всецело простые, более уже не эпические и не поэтические элементы,— каждая такая часть обладает собственной жизнью и внутренним единством, как и само целое. Мы не можем, следовательно, отнести упомянутую аристотелевскую похвалу гомеровской гармонии на счет видимой драматической полноты «Илиады» и «Одиссеи», а должны отнести ее к подлинно эпическому единству отдельных частей, рапсодий и групп рапсодий. В еще меньшей мере мы можем отнести ее к чисто исторической связи; в том, что касается содержательных пояснений, обозначений и указаний, едва ли может недоставать чего-либо в эпических поэмах, бранимых Аристотелем из-за их дисгармонии. Если бы Аристотель имел в виду только это, он никогда не восхвалял бы одного Гомера и упомянул бы и круг эпических поэтов, исторический порядок которых, согласно Проклу, получил всеобщее признание. Но в понимании древних эпическим поэтам именно потому ставилось в вину отсутствие эпического искусства, что они воспроизводили предметы в их непосредственном облике и порядке и не умели видоизменить и обогатить их \*. В гомеровской же поэзии естественный, исторический и логический порядок повсюду подчинены художественному, так же как и в лирических стихотворениях, хотя отклонения здесь более преднамеренны и определены, как бы высказаны и сильнее бросаются в глаза, ибо они выражаются в отдельных смелых прыжках, а не в равномерно происходящем преобразовании всего целого. Замечание Лукиана \*\* о том, что Гомер часто в самом разгаре событий вставляет разговоры и с помощью рассказов ослабляет накал, можно распространить весьма широко; в качестве порицания — это софизм, ибо искусство имеет право отклоняться от природы, и всякий вид искусства имеет собственное строение и внутренние законы. «Одиссею» в особенности считают прекрасно построенной, и кто не пожелал бы всякой эпической поэме, чтобы она развивалась столь же легко и плавно, чтобы при таком обилии фигур все они гармонически сочетались друг с другом с той же грацией и прозрачностью? Но что сказали бы о драматическом, историческом или риторическом произведении, связь которого оказалась бы столь

\* См. у К.-Г. Хайне ? в Excurs. ad Virg. Aen., II, p. 268 seq. Sec. ed.

\*\* Encom. Demosth., tom. IX, p. 138.

же свободной, а развитие — столь же эпизодическим, как и здесь? Разве многое из самого прекрасного в «Одиссее» не оказалось бы совершенно неуместным чужеродным образованием в биографии героя или в похвальном слове ему? (. . .) Древние ценители искусства \* считали существенным художественным достоинством эпоса то, что он, вопреки природе \*\*, начинает с середины; излагать в гомеровском духе \*\*\* означало сообщать урывками в процессе дальнейшего движения о первоначальном, предшествующем. К этому следовало бы, вероятно, прибавить, что и кончает эпическая поэма на середине. Разумеется, обе они — «Илиада» и «Одиссея», собственно, и не завершаются, а только прекращаются. Ни в одной из них нити повествования не оборваны полностью, даже и не обнаруживается намерения свести их к какой-нибудь общей конечной точке. С конца «Илиады» повествование, не измышляя нового начала, сразу же могло бы двигаться и дальше, так же непосредственно примыкая к предыдущему, как оно к своему предшествующему, и т. д. Здесь даже не видно более значительной паузы, чем та, которая вообще бывает где-либо в конце рапсодии или группы рапсодий. (. . .) Эпическая рапсодия всегда тесно примыкает к предшествующему, не начиная с такой определенностью, как трагедия. Насколько отличны от связи гомеровских песен отношения в «Агамемноне», «Хозфорах» и «Эвменидах» Эсхила или в «Царе Эдипе», «Эдипе в Колоне» и «Антигоне» Софокла, сюжет которых также связан исторической последовательностью! Примечательно, что позднейшие эпика, выказывая намерение завершить свое произведение, смогли приблизиться к осуществлению этого намерения не иначе, как отклоняясь от того, что согласно изначальным образцам и единодушному суждению всей древности составляет дух и закон этого рода поэзии и что сами они в целом признавали в качестве таковых. Так, гимн Гермесу заканчивается общим обзором дальнейшей жизни бога, а «Аргонавтика» Аполлония завершается даже вполне лирическим пассажем. Таким же лирическим пассажем является и обращение к божеству или возвешение, содержащее общий обзор, каковым только и мо-

\* Hor. A. poet., v. 148. Schol. min. ad. Il. a. princ. Eustath. Prooem. Odys., p. 7. Schol. Venet., p. 3. ad. v. 1.

\*\* Eustath. ibid. Dio. Chrys., XI.

\*\*\* Cic. ad Att., I, 16.

жет начаться эпическая поэма. Чем меньше эпическое произведение отклоняется от гомеровской формы, тем менее оно лирично, тем оно короче, неопределеннее, отличается большей всеобщностью и тем эпичнее обычно это возвешение и обращение. Если позднейшие художники и теоретики искусства и считали их необходимыми, это происходило большей частью из потребности вообще как-то начать, а не потому, что они видели в этом существенную часть самого произведения (. . .).

Во всяком, в том числе и в гомеровском, эпосе пробуждаются и удовлетворяются ожидания, завязываются и распутываются узлы, осуществляются цели и совершаются события; он содержит перипетии и развитие, подъем и падение, появление и исчезновение, соединение и столкновение меняющихся фигур в богатой текучей картине. В каждом малом и большом эпосе все части обычно соединяются в одно основное событие, и один главный герой выделяется из всех остальных, примыкающих к нему. Почему же это не составляет тогда полного, законченного в самом себе поэтического целого? Потому что оно не определено всецело и не ограничено полностью, потому что здесь все нити произведения не выводятся из одной начальной точки и не сводятся к одной конечной. Поэтому каждый гомеровский эпос предстает одновременно продолжением и началом. Он как бы выступает из необозримого множества других знаменитых эпических сказаний и песен, и поэт мог бы всегда сказать то, что говорит Елена \* по поводу своего рассказа об Одиссее:

Вам расскажу — хоть всего рассказать и припомнить нельзя мне, —  
Как Одиссей, непреклонный в бедах, подвизался и что он,  
Дерзкорешительный муж, наконец, предпринял и исполнил, и т. д.

Сколь много можно было изъять и добавить без ущерба для основного события и главного героя? На вопрос, почему Гомер не назвал «Илиаду», подобно «Одиссее», «Ахиллеей», ибо Ахилл занимает в ней большей частью первое место, древние критики отвечают: он хотел представить не только этого героя, но почти всех, некоторых из них он поставил почти наравне с ним. И в «Одиссее» Одиссей часто отступает на задний план в гораздо большей мере, чем это было бы возможно для героя биографии или трагедии.

\* *Odyss.*, IV, 240 seq.

Связь повсюду столь свободна, что предметы, кажется, соединяются путем простого нагромождения помимо той физической и логической связи, которая присуща им как частям природы и предметам познавательной способности. Все, что только по видимости может сосуществовать рядом и следовать друг за другом, имеет на это право; само собой разумеется, когда это происходит таким образом, как этого могла бы желать душа безотносительно к какой-либо внешней цели, так что воображение непосредственно довольствуется и наслаждается одним лишь обликом и формой совместного присутствия и последовательности. Тогда и это простое нагромождение получает полное право называться поэтической гармонией, на что не могут притязать никакое самое совершенное логическое, механическое и органическое единство и никакая целостность сама по себе, ибо полное отличие их от поэтического единства и поэтической цельности видно уже из того, что ими часто пренебрегали и даже жертвовали.

Уже то обстоятельство, что трагедия и эпос охватывают своим изображением великое множество внешних предметов, должно привести к столь большому сходству между ними, что именно из-за кажущейся одинаковости их вдвойне необходимо обратить внимание на существенные различия и соблюдать осторожность даже в словоупотреблении. Так, например, следовало бы устранить из характеристики эпоса слово «действие» и вообще стремиться избегать его, чтобы не дать повода к опасным недоразумениям. Конечно, в эпической поэме «действуют», если исходить из обычного неопределенного употребления этого слова, и часто она предстает не чем иным, как непрерывным рядом «действий». Однако в строгом и собственном смысле слова только то можно назвать действием в жизни и воспроизводящем искусстве, что действительно является результатом свободного волеизъявления или кажется таковым. Достаточно одного непредубежденного взгляда на все эпические произведения древних, не отклонившиеся вполне от гомеровского образца, чтобы убедиться в том, что все совершаемое и претерпеваемое в них предстает не как свободное действие или необходимое сцепление судьбы, но как случайное событие, ибо даже все удивительное в них случайно. (. . .)

Свободное действие начинается с произволения, называемого намерением, если оно направлено на внешние слу-

чайности, и завершается законченным исполнением этого намерения. Случайное же событие — это звено бесконечного ряда, следствие предшествующих и зародыш будущих событий. Ни одно событие не стоит обособленно, и даже самое главное среди множества других опять-таки становится частью еще более крупного события, когда эпический поэт следует естественной протяженности своего рода поэзии, о чем столь часто говорит и Аристотель. Малые эпические массы могут всегда сливаться в более крупные, причем единство героя отнюдь не ограничивает этого расширения. В эллинской трагедии героем произведения (часто их несколько) является тот, кто свершает действие или претерпевает уготованное ему судьбой. Все остальное должно представляться находящимся в необходимой связи с этим центром. Эллинский эпос также любит иметь одного героя: если бы один не выделялся из всей массы, все стало бы убогим и запутанным, но один он отнюдь не составляет цели целого, и все опять-таки стало бы убогим, если бы он стоял одиноко, если бы к нему не приближалось, если бы его не сопровождало и не окружало или не противостояло ему множество других, если бы не менялись фигуры и группы. Столь различная вещь — герой эллинского эпоса и эллинской трагедии!

Кажется, сам Гомер отметил ту особенность эпоса, что он не кончается и не завершается. Он говорит \* о том удивлении и удовлетворении, которые возникают, когда

Внимают певцу, вдохновенному свыше богами,  
Песнь о великом поющем людям, судьбине подвластным,—

и прибавляет:

В них возбуждая желание слушать его непрестанно.

Для только что законченной драмы это было бы плохой похвалой. Примечательно, что заключительный стих с обращением к божеству в эпических гимнах гомеридов обычно содержит намек на будущий рассказ и продолжение:

Ныне ж, тебя помянув, я к песне другой приступаю <sup>8</sup>.

Эта всеобъемлющая всеобщность эпоса вполне естественно происходила из свободного образа жизни певцов, из

\* *Odys.*, XVII, 518 seq.



детского уровня культуры эпохи, когда различные части человеческой природы еще не были четко обособлены, и, наконец, из духа народа, но она не могла бы быть воплощена и развита без свободной и с точки зрения объема безграничной формы этого рода поэзии. Приписав ее высшим существам, поэт изобразил эту всеобъемлющую всеобщность как нечто почитаемое и желаемое им превыше всего. Ибо сирены \* поют Одиссею:

Знаем мы все, что на лоне земли многодарной творится.

И обращаясь к музам с мольбой сообщить ведомое им, поэт говорит:

Вы — божества вездесущи и знаете все в поднебесной \*\*.

Если объем эпического рода поэзии безграничен, то поэт или группа поэтов этого рода не должны испытывать недостатка в пространстве и времени. И непрерывное повествование прекращается не раньше, чем исчерпывается материал и завершается полная картина всего окружающего мира,— так, например, как ее дает нам гомеровская поэзия. Почитатели позднейшего времени превратно истолковали эту художественную картину мира, присущую эпическому поэту, назвав ее систематической энциклопедией полигистора. Уже у Ксенофонта \*\*\* предполагается общеизвестным, что Гомер, этот мудрейший из мудрецов, говорил почти о всех человеческих вещах и что у него можно научиться всему. Квинтилиан \*\*\*\* приводит его наряду с Гиппием, Горгием и Аристотелем в качестве примера необычайной широты познаний, считая, что у него можно найти бесспорные следы любого искусства. (. . .)

Удивительное, по Аристотелю, чужеродно трагедии \*\*\*\*\* , и немыслимое, из которого большей частью возникает удивительное, он считает гораздо более уместным в эпической поэме \*\*\*\*\* . Ни одно свойство, ни один признак эпоса не соблюдался и не был общепризнан в такой мере, как этот. Даже те эпика, которые далее всего отклонялись от изначальной формы в существеннейших моментах, позволяли при одобрительном к этому отношении такие воль-

\* *Odyss.*, XII, 191.

\*\* *Iliad.*, II, 485.

\*\*\* *Sympos.*, IV, 6.

\*\*\*\* *Inst.*, XII, 11, p. 389, t. II, ed. Bip.

\*\*\*\*\* *Poet.*, cap. 14.

\*\*\*\*\* *Ibid.*, cap. 24.

ности фантазии, которые каждый из древних нашел бы невыносимыми в трагедии, ибо принцип Аристотеля \*, согласно которому от трагедии следует требовать не всякого наслаждения, но только свойственного именно ей, относился у эллинов ко всем родам поэзии. Эпосу как бы присуще удивительное всякого рода. Из трагедии оно изгнано — не только потому, что, как полагает Аристотель \*\*, невероятное сильнее действует на сцене, в рассказе же его можно скрыть, ибо существо этих обоих родов поэзии состоит не просто в характере внешнего изложения, но в своеобразии внутренней связи. Да и во времена Аристотеля трагедии уже довольно часто читались, а гомеровские песни представлялись мимически Деметрием Фалерским. Да и разве многое в древней драме не давалось просто в виде намека или обозначения, причем вообще не стремились к полной иллюзии или намеренно пренебрегали ею? И в древней трагедии можно найти достаточно случайного, невероятного, удивительного, но только когда она не следует своей подлинной природе, ибо она всегда подчинена свободе и необходимости. Часто замечали, что господство случайности разрушает самое существо древней трагедии; поэтому удивительное в собственном смысле слова противоречит ее природе, будучи насильственным вторжением случая в область свободы и необходимости. В эпосе, где все должно казаться только случайным, не необходимым, не происходящим перед взором, воображение, естественно, может двигаться столь же вольно и свободно в выдумывании и сочетании данного, как и в схватывании предметов и в соединении частей. Оно может творить все, что только доставит приятное удивление и будет казаться возможным. Именно потому, что эпическое изображение не претендует на видимость действительности, прошлое, настоящее и будущее вполне равны для него; непрерывное повествование без скачков переходит от одного к другому или же смешивает их все. Так как оно стремится охватить все разом, то даже взгляд в будущее и изображение подземного мира составляют хотя и не очень существенную, но все же весьма естественную часть эпических поэм.

Совершенно другими законами связано лирическое стихотворение эллинов, где целое должно казаться дейст-

\* Poet., cap. 14.

\*\* Ibid., cap. 24.

вительным, как бы высокий строй отдельных чувств ни возвышался над обычной мерой действительного, уходя в область чисто возможного; или древняя трагедия, где все единичное и целое одновременно должно казаться возможным и действительным, то есть необходимым. Это подтвердил всеобщий опыт: когда эпос не черпает отдельных элементов своих произвольных сочетаний из живой действительности, из собственного созерцания или сказания, в которое верят, но создает их произвольно или следуя чужим образцам, то в обоих случаях исчезает даже живая видимость возможного; в последнем случае поэзия становится бледной, мертвой и сухой, как в александрийском эпосе, либо же неумеренной. Если существо удивительного состоит в неограниченном и свободном формировании и сочетании данных составных частей, то само собой становится ясным, что величайшее многообразие данного, эллинская многосторонность развития составляют существенное условие его расцвета. И опыт учит, что удивительное в сказаниях других, более энергичных, но односторонне развитых народов теряется до времени в неестественном и авантюрном, и сколь бы ни было оно ценным, примечательным и даже привлекательным в других отношениях, все же оно не может удовлетворить требованиям эпического искусства.

Это отличие эпоса от трагедии имеет тем более важное и решающее значение, что оно касается мифа, нахождение и формирование которого, по Аристотелю \*, собственно, и создает поэта и, согласно общепризнанному взгляду, а не отклоняющемуся от него своеобразному мнению платоновского Сократа \*\*, составляет сущность поэзии. И действительно, миф в том смысле, в каком это слово употребляется в «Поэтике», то есть сочетание событий \*\*\*, представляет собой сознательное формирование исторического материала, отвечающее цели изящного искусства; это существенный элемент любой разновидности эллинской поэзии, не являющейся просто выражением своеобразного состояния отдельного лица. Очень часто у древних смешивалось историческое и художественное понятие мифа, потому что его предмет действительно был здесь одним и тем же: все сказания были поэтизированы, а все поэти-

\* Poet., cap. 9.

\*\* Phaed., p. 138, t. 1, ed. Bip.º.

\*\*\* Poet., cap. 6.

ческие вымыслы проистекали из сказаний. При таком смешении всеобщее расширение упомянутого требования могло оказать влияние и на споры о том, относится ли комедия к поэзии или нет.

В силу всех этих свойств эпическая поэма, по меткому замечанию Платона \*, более всего соответствует словоохотливой старости, и примечательно, что ваятели древности всегда изображали отца эпоса стариком. Лирическое и трагическое произведение требует подъема, напряжения, на которые старость уже не способна; древняя комедия — избытка свежей жизненной силы, утрачиваемой вместе с юностью. Тихое же воздействие эллинского эпоса, постоянное течение которого в любой своей точке содержит напряжение и удовлетворение одновременно, не напряжено и не утомительно, ибо не имеет вполне определенного направления. Но эпос может оказать свое полное воздействие только на воображение, обогащенное многообразным опытом, способное благотворно оживить и украсить его своим накопленным богатством, ибо неискушенный отрок едва ли сможет понять прекрасное зрелище мира.

В том роде поэзии, где все изображенное должно казаться только возможным, естественно, найдется много такого, что никак не сможет показаться действительным. И так как любое выражение собственных чувств или своеобразных отношений поэта, высказанное в первом лице, должно казаться по своей природе непосредственно присутствующим и действительным, то понятно, почему в эпосе, который в целом остается верным духу этого рода поэзии, как, например, «Аргонавтика» Аполлония, отдельные лирическое размышление \*\* или выступление поэта \*\*\* столь неприятно нарушают впечатление, тогда как в изображении личного своеобразия, по существу, и заключено очарование эллинской лирики, а решительное и дерзкое выступление самого художника в его произведении составляло в древней драме всеобщий закон этого рода поэзии. Отсюда возникает противоречие в эпическом изображении; малейшая примесь лирического погружает слушателя в настоящее и побуждает его требовать видимости действительности и от всех остальных частей поэмы, чего они не в состоянии дать. И так как любое личное выражение

\* Legg., II, 658.

\*\* I, 616.

\*\*\* I, 1220.

поэта, даже если оно и подано эпически, приближается к лирическому, то великим достоинством эпоса является отсутствие в произведении каких-либо следов его создателя, как это часто отмечают древние в гомеровских песнях с удивлением и похвалой. «Гомер,— говорит Аристотель \*,— как за многое другое достоин похвалы, так особенно за то, что он один из поэтов вполне знает, что ему должно делать. Именно сам поэт должен выступать менее всего, так как в противном случае он не подражающий поэт. Прочие же фигурируют сами во всем [своем произведении], а воспроизводят подражанием немного и редко; он же после нескольких вступительных слов тотчас выводит мужчину, или женщину, или другой какой-нибудь характер...». Крайне примечательно и поистине удивительно это полное отсутствие в гомеровских песнях личных и лирических добавлений. Ибо, не говоря уж о позднейших эпиках, таких, например, как Аристей \*\*, и о последних произведениях гесиодовского периода, даже древнейший эпос школы гомеридов, гимн дельфийскому Аполлону, и древнейший эпос гесиодовского периода, «Труды и дни», полны следов личности их создателя. Даже в форме и колорите изображения сказывается резкое отличие. Какой эпик лирического века не упустил, например, малейшего случая, чтобы не вложить в уста страдающей Пенелопы жалобной песни? И как сдержан по сравнению с этим Гомер! Не находим мы у Гомера и таких лирических пассажей, какие мы отметили у Аполлония, хотя так естественно для живого рассказчика явно выразить в рассказе свои собственные чувства.

Еще больше поводов для удивления поразительной последовательностью этого рода поэзии, созданного и развитого поэтическим инстинктом эллинов, можно найти при рассмотрении и анализе эпического языка. Подобно тому как поэты \*\*\* эллинов, стоявшие на высшей ступени развития искусства, считали великим недостатком, когда поэзия по духу и характеру изображенных людей не возвышалась над повседневной действительностью, так древние требовали, чтобы поэзия вообще совершенно отличалась от обыденной речи и особенностями своего языка; сходство выражения в комедии с обычным разговором представля-

\* Poet., cap. 24.

\*\* Paus., libr. V, cap. 7.

\*\*\* Arist. poet., cap. 25.

лось достаточным поводом для сомнения в том, принадлежит ли этот вид к искусству поэзии \*. Многие выражения считались уместными в поэзии и неуместными в прозе \*\*, а у ораторов \*\*\* порицался поэтический язык как неадекватный их искусству \*\*\*\*, равно как и ритм, слишком сходный с поэтическим размером \*\*\*\*\*. Столь всеобщий признак поэзии должен был, естественно, иметь место в каждом основном ее роде среди особых определений, соответствующих духу этого рода поэзии, прежде же всего в эпической поэзии. Как хорошо подходит употребление устаревших выражений, присущее эллинскому эпосу от Гомера до Гесиода и рассматриваемое Аристотелем в качестве существенного признака героической поэзии \*\*\*\*\*, — как хорошо подходит оно наряду со смешением всех диалектов эллинского языка к безграничной всеобщности и свободной неопределенности этого способа изображения, где мирно уживаются друг с другом и сливаются воедино почтенная старость, свежая юность настоящего и брезжущее будущее, далекие чудеса и повседневная окружающая жизнь. Даже александрийские художники считали употребление архаизмов столь существенным признаком эпического языка, что переусердствовали в этом сверх всякой меры. Но и в гомеровских песнях отдельные выражения явно отличаются по форме и колориту от остальных известной архаичностью. Приводимые им различные обозначения одного и того же предмета на языке богов и людей, в силу чего поэт, согласно софисту Диону \*\*\*\*\*, как бы дает понять, что он знает не только все эллинские, но и божественный диалект, — эти различные обозначения вряд ли можно объяснить иначе, кроме как расхождением между поэтическим и народным языком, сказывающимся везде, где песнь не возникает непосредственно из повседневной жизни и не ограничивается только ею, но где она восходит к древнему сказанию и развивается в процессе поэти-

\* Hor. Sat. I, 4, 42 seq. Cic. Orat., 20.

\*\* Aristot. Rhet., III, 3.

\*\*\* Aristot. Rhet., III, 1. Demetr., 12.

\*\*\*\* Ibid., III, 2.

\*\*\*\*\* Ibid., III, 8.

\*\*\*\*\* Poet., cap. 22, 24. Глотта обозначает у Аристотеля не только архаизмы, но и выражения из чужих диалектов. См.: гл. 21, 22. То же слово употребляет и Дион, говоря о смешении эолийского, дорийского и ионийского в гомеровском языке (Orat., XI).

\*\*\*\*\* Orat., XI.

ческой обработки на протяжении многих столетий. Ничто так не спорит с духом гомеровского изображения и языка, как благородная торжественность и пышность в выражении эллинских лириков, драматических художников, в том числе и древних комиков, и римских героических поэтов. Она совершенно несовместима с характером чистого эпоса, ибо сообщает изображению одностороннее настроение и направление, ограничивающее объем, а при необычайной протяженности неизбежно приводит к пресыщенности; да и эпический язык даже у александрийских художников изыскан, отточен и учен, но никак не благороден. Гомеровский язык отличается от обычного народного языка, по замечанию Дионисия \*, почти только расположением и сочетанием слов, а не отбором их. Подобно тому как его изображение не отвращает гордого взора ни от одного самого повседневного и незначительного предмета, способного доставлять наслаждение и рисуемого с любовью, так и его язык \*\*, «там, где этого требует материал, составлен из самых простых обиходных слов, которыми в любой момент мог бы свободно воспользоваться крестьянин, моряк, ремесленник или кто угодно, не имеющий надобности говорить хорошо». (. . .)

Другие особенности эпического языка состоят скорее в более частом применении и дальнейшей разработке общеупотребительных оборотов, отличающихся чувственной выразительностью и детской наивностью, нежели в каких-то особых определениях. В силу этого сходства и своего естественного происхождения язык гомеровского эпоса не просто безыскусен и инстинктивен, но и случаен. Однако вряд ли даже образованные люди гомеровской эпохи, не будучи певцами, говорили с той же силой, насыщенностью и грацией, как Гомер; равным образом, обсуждая свои дела или выражая свои страсти, они не развивали сравнений до тончайших нюансов. Существенность этих языковых особенностей эллинского эпоса уясняется не только из совпадения множества эллинских эпиков самых различных эпох, но и из связи с другими существенными свойствами эпоса, из неприложимости к другим основным родам поэзии, из стремления эпических художников других народов, например римских, и здесь настолько

\* Dionys. de comp., p. 12 seq., 20 seq., t. V, ed Reisk.

\*\* Ibid., p. 15.

приблизиться к эллинским образцам, насколько это могли позволить совершенно иной дух способа их изображения и природа их языка. Ибо эллинский язык обладает почти исключительными и недостижимыми преимуществами для эпической поэзии благодаря необычайному богатству несходных словообразований и различных оборотов речи, благодаря множеству небольших слов, весьма пригодных для оживления и побочной характеристики и часто непереводимых на другие языки, благодаря порядку слов, благоприятному для умножения прилагательных. Прилагательные и сравнения, дающие побочную характеристику, представляются в быстром движении лирического и драматического произведения помехой замедляющего и отклоняющего свойства, но они вполне соответствуют полноте и всеобщности эпоса. Эпитет — это малый эпизод, а эпизод — это большой эпитет. Высшая картинность \* выражения — существенная потребность эпического изображения, которое обретает видимость и жизнь, завораживая самыми удивительными фигурами в зыбкой и как бы эфемерной дали. Ибо оно не схватывает страсти так, как лирика, и не может представить предметы с непреодолимой силой драмы как действительные и необходимые. (. . .)

Чем более зрелым становился эллинский дух, более древней история эллинского искусства, чем полнее становилось собрание образцовых произведений, тем более определялась и совершенствовалась художественная оценка гомеровской поэзии. Академик<sup>10</sup> Полемон обладал тем избытком нравственной и чувственной восприимчивости, без которой никогда нельзя достичь чувства высшей красоты. (. . .) Этот достойный человек, отличающийся глубиной, тонкостью и широтой чутья, сказал однажды с простотой и краткостью, которая подобает великой мысли: «Гомер — это эпический Софокл» \*\*. Классическая художественная оценка, вечная, как и оцениваемый поэт. Гомер, таков смысл этого суждения, не только классичен, но и совершенен. Классическим является всякое произведение искусства, содержащее законченный образец чистого понятия поэтики. Поэтическое создание является классическим уже тогда, когда оно с исчерпывающей полнотой своего рода представляет какую-либо определенную

\* Aristot. Poet., cap. 24.

\*\* Diog. Laert. vit. Pol.



ступень естественной культуры в определенном воплощении; совершенным же оно становится только тогда, когда, представляя высшую возможную ступень естественной культуры в законченнейшем ее воплощении, на какое только способен этот род поэзии, оно содержит исконное созерцание для чистого понятия и законы изначального вида искусства. Совершенное произведение искусства не пробуждает ожидания, которого бы оно не удовлетворяло; в нем равномерно соединены вымысел и исполнение, творческое воображение и упорядочивающее суждение. Материал полностью оформлен, как у Гомера, или эскиз полностью наполнен, как у Софокла. Неподражаемая легкость Гомера — не просто безыскусная естественность, но и плод высшего совершенства, для обозначения которого древние часто пользовались именем Гомера. Так, сам Полемон, которого одновременно можно было бы назвать Филогомером и Философоклом, называл Софокла трагическим Гомером; другие называли Сапфо женским Гомером, равным образом Демосфена и Платона — каждого в своей области. Так, римляне при их склонности отыскивать сходство между своими и эллинскими поэтами и писателями, постигаемое ими, впрочем, не вполне точно, называли Гомером Вергилия. Но именно из-за кажущейся одинаковости по существу своему совершенно различных родов поэзии было бы крайне неуместно называть Гомера эллинским Вергилием, и лишь тот, кто почти с одним и тем же чувством читает Аполлония и Вергилия или даже Гомера и Гесиода, мог бы посчитать это выражение равнозначным суждению Полемона. Ибо, хотя Вергилий и был для римских поэтов образцом относительно наилучшего сочетания римской природы и эллинской культуры в искусстве, сам по себе он не является ни совершенным, ни классическим. «Энеида» — это не чистый, не подлинный эпос. В целом, как и в частностях, в ней часто отмечался риторический и трагический элемент и лирические места достаточно очевидны и многочисленны.

(. . .) Вообще не в манере эллинов было требовать всего от каждого и желать найти все в одном. Первым их требованием от каждого создания человеческого духа была последовательность; даже если произведение было вредным и опасным для других сфер культуры и вполне предосудительным в некоторых иных отношениях, это не мешало им отдавать ему должное, если только оно было це-

лостным, тем, чем оно могло и должно было быть в определенном своем жанре и воплощении. Хотя критики, художественные суждения которых не были произвольными вымыслами и приговорами отдельных людей, преходящими увлечениями века, но, взятые в целом, представляли собой разумный отбор, испытующее собрание, дальнейшее развитие и более конкретное определение самых всеобщих и надежных художественных оценок всей эллинской древности, — хотя эти критики были единодушны в общем восхищении Гомером, они отводили определенное место среди классиков этого вида искусства и таким эпикам, признанные ошибки которых обнаруживают не просто недостаток правильности, но и явную противоположность совершенства, потому что те были превосходнейшими в своем роде для определенной ступени развития эпического искусства. Часто справедливо упрекали эллинских знатоков искусства в отсутствии гибкости, способности погрузиться в дух отдаленной эпохи, например героической, и в дух других народов. Бесспорно, великие александрийские критики не смогли бы вполне понять и верно оценить римскую или даже кельтскую и индийскую поэзию. Самобытность — лишь побочная вещь при оценке классического. Но что они упорно оставались верными этой великой цели их критического отбора вплоть до, казалось бы, несправедливого невнимания к весьма самобытным и сильным эллинским художникам, будет, скорее, одобрено каждым, знающим толк в художественной ценности или способным возвыситься до исторической точки зрения. Лишь благодаря такому ограничению одной целью может быть развито до художественного совершенства как самое великое, так и самое малое человеческое дело. Кроме того, общий образ мысли всей древности, существенно связанный с направлением и внутренним строем самой эллинской культуры, состоял в том, чтобы повсюду, особенно же в искусстве, придавать большую ценность закономерности формы, нежели мере проявленной силы. (. . .) Искали и восхваляли не столько преходящую необычайность и все то, что может эффектно блеснуть и воздействовать ненадолго, сколько вечную ценность. Но как могут сохранять непреходящее значение произведения, отклоняющиеся по своей форме от естественных и необходимых требований и закономерных устремлений человеческого духа и не являющиеся образцовыми в своем роде?

Постоянное испытание классических сочинений, богатство и полнота которых отчасти безвозвратно утрачены ныне, составляло для древних критиков главное занятие всей их жизни. Благодаря такому очищению само суждение об искусстве должно было созреть до искусства. И по остроте, тщательности и стройному богатству определений ранние высказывания подобного рода действительно кажутся по сравнению с художественными оценками критического века счастливой удачей и безыскусным естественным порождением. Правда, уже исчез могучий героический род древних прахудожников, а с ним и величественный дух и чувство высшего. Мелочная изощренность, бесцельное многознание и чисто подражательное усердие стали господствующим духом столетия; чувство погрузилось в расслабленность. Развитие эллинской культуры шло таким образом, что критика могла созреть лишь после того, как отцвела поэзия, суждение уже не ограничивалось господством особого изначального рода поэзии или определенного прообраза, была завершена система классических произведений и утрачена творческая художественная способность, ибо больше не существовало общественного вкуса. Можно было бы сказать, что, лишь потеряв способность творить классически, эллины научились судить классически об искусстве. (. . .)

Во всяком случае мы имеем право, если это возможно, идти дальше и не ограничиваться собиранием, хранением, упорядочением, объяснением, исправлением и дополнением художественных оценок древних. И разве все человечество и отдельный человек не должны лучше понимать собственную природу и все ее проявления и изменения, по мере того как они развиваются сами? В некотором отношении удаленность оказывается выгодной. Древние, например, в силу своей близости стояли недостаточно высоко, чтобы правильно оценить эпический род поэзии; хотя скорее на основании духа тогдашнего искусства поэзии, нежели высказываний Платона и Аристотеля о преимуществе трагедии, можно предположить, что кое-кто из древних афинян видел здесь гораздо больше последующих. Но даже в лучшее время эллины не могли оценить произведения искусства по высшему критерию, так как для них совершенное в самом достойном роде поэзии было высшей красотой. Не имеют ценности строгие требования, содержащиеся в мертвых образцовых понятиях и не про-

истекающие из собственного живого восприятия искусства. Мы не останавливаемся поэтому на голой возможности того, что какой-то другой эпик мог бы соединить с совершенством Гомера правильность и превзойти его не только в ином, нехудожественном отношении, но и в поэтической полноте и силе при равной гармонии. Существеннее напомнить о том, что высшее в искусстве — видимость безусловного и бесконечного в материале и форме, в изображенном и изображении — не имеет места в чистом эпосе, так что этот род поэзии заключает в себе изъян. (. . .) Однако каждый разумный человек восхитится мудрым избытком природы, которая вместо однообразного совершенства создала прообразы всех родов; он поймет, что искусство на первой ступени развития, которую, однако, нельзя перескочить, не могло подняться выше и быть чистым и самостоятельным, и он будет чтить и эпос в его исторической связи и отведет ему определенное место на пути человеческого развития. Определить род и форму, всеобщие отношения и границы произведения искусства — лишь предварительный момент подлинной художественной оценки, хотя некоторые и судят обо всем, не имея основательных познаний даже в профессиональной стороне искусства. Важно сообщить отблеск самого произведения, передать самобытный его дух, так представить чистое впечатление от него, чтобы уже форма изложения удостоверяла художественное право его создателя; дать не просто поэму о поэме, чтобы блеснуть на мгновение, не просто впечатление, производимое или произведенное вчера или сегодня на того или иного человека, но впечатление, производимое всегда на всех образованных людей. (. . .)

Многозначность слов «искусство», «природа», «художественная поэзия» и «естественная поэзия» и частая неопределенность связанных с ними понятий открывают большой простор для склонности к перетолкованию. Если называть искусством всякую поэзию, которая благодаря всеобщности духа, рода и воплощения возвышается до целесообразного, хотя и непреднамеренного, возникшего в силу ее природы согласия с требованиями красоты и до уровня прообраза, то Гомер является художником. Если же видеть сущность искусства в обособленном развитии, то эллинская художественная поэзия начинается с Архилоха и Каллина, когда развились различные противоположные ее виды и определенные направления.

Если видеть эту сущность в самостоятельном подражании признанным образцам и в следовании отдельным предписаниям, возникшим из живого опыта и передававшимся в художественных школах от мастера к ученику, то она начинается до Ласа, Пиндара и Симонида. Древние лирики выражали актуальные состояния, изображали действительные чувства, хотя в эпосе действительные события, составлявшие основной его материал, были смешаны с вымышленными; последние вплетались с такой постепенностью, были столь тесно сращены, и все благодаря самой форме изложения было настолько отодвинуто в чудесную даль, что поэтический вымысел не казался даже отделенным от исторической истины, а не то что противопоставленным ей. Иначе обстояло дело в драматическом искусстве, где не только изменения данных мифов были более явными и внезапными, но где свобода поэта громко заявляла о себе уже благодаря форме изображения, где все далекое должно было непосредственно являться перед глазами. Тем самым поэзия как бы полностью отрывалась от действительного мира, в котором еще обретали свою опору и почву, покоясь на нем, даже самые высокохудожественные эпические и лирические произведения древних эллинов. Поэзии приходилось теперь стремиться к тому, чтобы существовать самой по себе и в самой себе завершать свои создания. Благодаря внутренней целостности самостоятельных созданий на почве чистой видимости драматическая поэзия по преимуществу и в полном смысле заслуживает названия поэтического искусства, существо которого еще древние видели в совершенстве произведений \*, в противоположность практическому искусству, проявляющемуся в действиях и достигающему своей цели благодаря им, как, например, танец, риторическое искусство, а также и лирическое искусство, согласно этому взгляду. (. . .) Подражание — отличительный признак драматического рода в платоновском учении об искусстве и вместе с тем одно из существеннейших свойств поэзии вообще. Но и у древних драматических поэтов, как и у самых высокохудожественных лириков, большей частью не было вполне определенного понятия о цели искусства, вероятно, именно потому, что она была бесконечной. Те и другие считали себя мудрецами, судьями публичных

\* Quint., libr. II, cap. 18.

заслуг и добродетелей, хранителями великих деяний, людьми общества, друзьями и возлюбленными, достойными советниками благородных царей, почтенными гражданами, учителями, вождями и защитниками народа, даже провидцами и доверенными богов, так что они вряд ли могли постигнуть подлинную ценность того, что потомство усматривает в их произведениях. В критический век эллинской поэзии ее создания столь мало проникали в жизнь, настолько не имели никакой гражданской ценности и редко имели нравственную, в столь малой степени были проникнуты подлинной мудростью, вместо естественного сообщения мифических сюжетов и необычайных чувств в эпических и лирических произведениях как необходимых средствах и формах, долгое время считавшихся единственно пригодными для этой цели и материи, — вместо этого естественного сообщения столь часто происходило при все более намеренном отборе средств (когда имелись и другие, когда вполне развилась проза, у разных племен в разное время, у каждого из них после того, как уже отцвела поэзия) просто произвольное погружение в верования древнего эпика, в настроение древнего лирика, что при таких обстоятельствах чистая художественность могла и должна была развиваться со всей определенностью. У древних художественное суждение воздействовало только при упорядочении и оформлении расчлененного произведения; в критический век оно оказывало обратное воздействие вплоть до тончайших нитей всей художественной ткани, неизменно прорабатывая самые деликатные ее части. Бесспорно, Аполлоний — более художник, чем Писандр; Каллимах и его римский последователь<sup>11</sup> — более, чем Мимнерм; и в этом смысле в движении древней поэзии наряду с круговоротом сказывается и известный прогресс, подобно тому как только в произведениях некоторых римских художников начинает сказываться влияние философских понятий о цели и ценности искусства. Однако круговорот в истории всей древней поэзии настолько преобладает, что именно потому, рассматриваемая в массе как целое сама по себе, она предстает не как создание искусства, движение которого целесообразно определялось бы направлением разума, но как порождение природы, которое в соответствии с законами всех живых сил формировалось, расчленялось, росло, цвело, созревало, размножалось, мертвело и, наконец, разлагалось посредством

разделения и соединения неоднородного и однородного. И поэтому древняя поэзия вообще может быть названа естественной поэзией, если существует противоположная ей в этом смысле художественная поэзия. (. . .)

### ИОНИЙСКИЙ СТИЛЬ ЛИРИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Гармония — это не просто внешний цвет эллинской природы, но сокровенная ее природа; прекрасные члены великого организма вполне расчленены, но как родственные части единого законченного целого они находятся в теснейшей связи, дышат и растут друг подле друга и одушевлены единым общим дуновением жизни. Каждое колебание ощутимо повсюду, и каждое движение, изменение, преобразование всеобщее в большей или меньшей степени. Естественно поэтому, что той великой политической революции, благодаря которой цари, правившие согласно отеческим традициям, уступили место определенному законодательству, обычай наследования — выборам собиравшихся граждан, царствование внезапно исчезло из эллинских государств и свобода с поразительным единодушием расцвела повсюду как бы сама собой, — естественно, что этой политической революции сопутствовала сходная и столь же важная революция в искусстве. Уже внешние последствия этого изменения были необозримы для поэзии, а круг ее воздействия совершенно обновился, когда свобода и любовь, слава и общительность все более влекли ее в прекрасное настоящее, сплетая их вместе, когда страсть пламенела все возвышеннее, самобытность определялась все более самостоятельно, а радость становилась все искуснее в своих играх, когда мудрецы и цари жили в благородном досуге, окруженные цветами искусства, когда поэзия передавала законы, возвеличивала празднества и была душой общественного воспитания. С внешним положением изменилась и внутренняя суть поэзии, в которой теперь, как и в жизни, возобладали страсть и самобытность, подобно духу законности и общительности. Для эллинской поэзии настало время юношеского воодушевления; достаточно было лишь теплого луча солнца, чтобы набухшая почка раскрылась и стала цветком. И не воздействием случая, но естественной и необходимой ступенью ее внутреннего развития стало теперь —

после периода ее детства, когда, обратив все свои свежие силы вовне, она как бы потерялась в изображенном материале, — возвращение в себя самое, ограничение собою и любовное рассматривание себя, так что предметом изображения явилась сама изображающая природа. Подобно возникновению эллинского республиканизма, происхождение лирического искусства представляет собой революцию, но долго подготовляющуюся в тиши и свершившуюся без насильственной борьбы; обе они со всеми сопутствующими им явлениями столь тесно сплетены друг с другом, что часто можно сомневаться в отдельных случаях, где причина, а где следствие. Нас это не должно удивлять, ибо обе они были лишь двумя различными сторонами и проявлениями одного и того же преобразования, подлинная природа которого заключалась в том, что эллинская культура, подобная прежде общей и простой массе, начала теперь резко расчленяться и устанавливать границы, подтверждая и удваивая самоограничением свою самобытность. Это стремление выступает повсюду как дух и закон этого века, от произведений и истории которого дошли до потомства лишь фрагменты фрагментов, намеки на дальние следы, отдельные слова из темных загадок. Подобно упорядочению внутренних и внешних отношений государств, развилось и законодательство ритма во всех его противоположных или соподчиненных направлениях и формах. И подобно тому как народы соединялись и разъединялись, разделялась и поэзия на четко отграниченные и закономерно определенные виды, не сливающиеся уже более друг с другом и не перетекающие один в другой. Но это осуществлялось для того, чтобы тем прочнее могло соединиться однородное, так что неоднородное стремилось к предельному разлучению, и виды культуры, разновидности и части которой неизменно стремились разделиться между собой, находились в теснейшем сообществе. Искусство и жизнь повсюду переходили друг в друга, поэзия и музыка были неразлучными спутниками, и гармония, общее свойство всей эллинской культуры, открывается здесь более явно, составляет преимущественное достояние этого века, в котором расцвели музыка и гимнастика, дружба и любовь чудесно проявили себя в великих поступках, и отличительную особенность господствующего в этот век дорийского племени, сообщившего поразительное развитие этой гармонии и эллинской самобытности вообще.



Лирическое искусство эллинов, начавшееся вместе с Каллином и Архилохом в эпоху, когда эпическое искусство давно уж полностью развилось и вновь пришло в упадок, и достигшее своей вершины в Пиндаре, первом среди всех лириков, по свидетельству древних, — в эпоху, когда трагедия находилась еще на первой ступени своего развития, лирическое искусство эллинов по сравнению с героическим и мифическим характером древнего эпоса можно было бы назвать поэзией республиканской и музыкальной, материал которой был столь же новым и отличным, как ее цель и форма. (. . .)

(. . .) Если своеобразие музыки состоит в том, чтобы выразить всю глубину чувства, дать прекрасный голос прекрасной душе и заставить играть все страсти, то лирическая поэзия эллинов музыкальна не только в ее внешних особенностях, но в самой ее внутренней природе; она не просто родственна музыке, но сама является поэтической музыкой. (. . .)

Как отличается эта соотнесенность, непосредственность и реальность присутствия, эта страстность и интимность лирической поэзии эллинов от самодовлеющего внешнего спокойствия древнего эпоса, особенно гомеровского! Оба эти рода можно было бы противопоставить друг другу по всем признакам, и если древние считали высшим в эпосе то, что в нем не видно поэта, то, несомненно, вершина развития и красоты в эллинском мелосе — когда общительный дух поэта созерцает себя самого, рассматривая себя в зеркале своего внутреннего мира с веселым удивлением и благородной радостью.

Но эпический и лирический роды эллинской поэзии отличаются друг от друга не только в том, что является всеобщим и устойчивым на всех ступенях и во всех видах культуры, но и в том, как они делятся на виды. Эпический род склоняется то к той, то к иной форме, но его виды, если можно их так назвать, не разделяются столь резко, как виды лирического искусства, отличающиеся по внешним признакам ритма и определенной формы, не говоря уж о различии материала, языка и внешнего повода. При делении лирического рода можно исходить, как древние, из ритмической формы, избиравшейся поэтами хотя и не с научной обоснованностью, но в соответствии с чувством природы целого, или из различных ступеней в развитии искусства, или из национального характера произведений:

результат будет один и тот же, все эти деления совпадают друг с другом. Ибо у каждой из четырех великих наций, достигших в прекрасную эпоху эллинской культуры общей, устойчивой, самостоятельной и развитой самобытности, расцвел и созрел один из основных видов лирического искусства, которые следовали друг за другом: у ионийцев — ритмический, у эолийцев — мелический, у дорийцев — хоровой, у афинян — дифирамбический; и природа вида поэзии соответствует своеобразию народа, которому этот вид был свойствен, равно как состоянию лирического искусства вообще и той степени культуры, которой достиг этот род в эпоху расцвета данного жанра. Если бы сами памятники и все, что осталось от древней лирики, не свидетельствовали бы о том, насколько поэзия этой эпохи по форме, движению и колориту соответствовала характеру наций, различавшемуся даже в зодчестве, ваянии и живописи, то вопреки всем сомнениям можно было бы предположить, что в этом роде поэзии, столь способном выражать состояние и особенности как индивида, так и массы, должны были бы существовать ионийский, эолийский, дорийский и аттический стили в такой же мере, как и в музыке, в развитом языке поэтов, в сказаниях, образе жизни, обычаях, нравах, строе, законодательстве, воспитании, вплоть до культа и одежды, отчасти в прозе и даже в философии. (. . .) Не у всякой нации есть стиль или характер в строгом, высшем смысле слова. Народ достигает этого лишь благодаря известному счастливому совпадению нравственных и духовных задатков и внешнего окружения, благодаря однородности исконных элементов в начальный период развития, когда общество стало способным к самостоятельности; благодаря неограниченной свободе в развитии и определении самого себя и решительной борьбе с народом противоположного склада; благодаря общительности и общности всех индивидов, благодаря братскому единению свободных государств, наконец, благодаря принципам, свободно поднимающим случайное своеобразие до уровня необходимого закона, стремящимся передать их с помощью общественного воспитания будущим поколениям и увековечить и распространить также на родственные или соседние народности; благодаря стремлению ко всеобщности и полноте развития в космополитическом смысле, без отказа от переработки чужого. Чем более изначально определенной, разработанной и развитой

является природа народа, тем легче и увереннее можно установить и обозначить внешние контуры ясного и определенного образа его самобытности. Однако и в самом всеобщем характере остается нечто нерасчленимое, не исчерпываемое никаким понятием, что у варварских народов подобно тем частым наследственным особенностям, которые возникают из чистой случайности и существуют затем, кажется, только по своенравной прихоти. У исконных и самостоятельных, но развитых наций это самобытное начало повсюду тесно сплетено и слито со всеобщим. Нужно иметь чутье к этому; и если Энний насчитывал у себя три души, ибо он мог говорить по-гречески, по-римски и по-остийски, то исследователь древней поэзии должен соединить в себе множество духовных органов и душ, чтобы воспринимать в равной степени самые различные направления человеческой природы и искусства. (. . .)

---

II  
БЕРЛИН—ЙЕНА  
1797—1801

---

---

## ГЕОРГ ФОРСТЕР

---

### ФРАГМЕНТ ХАРАКТЕРИСТИКИ НЕМЕЦКИХ КЛАССИКОВ

Ни на что так не жалуется немец, как на недостаток *немецкого*. «У нас семь тысяч писателей, — говорит Георг Форстер, — а в Германии все еще нет общественного мнения»<sup>1</sup>. И действительно, если только это не исходит из Регенсбурга<sup>2</sup> и всем подданным империи не предписывается национальный характер или же если какому-нибудь софисту школы Рейнгольда не придет в голову установить общезначимые принципы немецкого, то, по всей видимости, немецкое останется еще известное время лишь благонамеренным постулатом либо сухим и унылым императивом.

Не следует сетовать на необходимое зло. Мало плодотворны завистливая враждебность к соседу, детски надуманное самообожествление и своевольное изгнание всего чужого — нередко существенного элемента того нового смещения, благодаря которому мы только и можем достичь собственного совершенства. Даже само по себе похвальное и полезное обновление не может достигнуть цели, которую, вероятно, поставило себе большинство. То, что не имеет больше связи с нашей теперешней культурой, — а ведь только в ней и состоит наша самобытная ценность, — то не просто старо, но устарело. Всякая подлинная общественная культура, встречающаяся еще в Германии, — это, если позволено так сказать, культура сегодняшнего и вчерашнего дня, и она была развита, вскормлена и распространена среди среднего сословия, самой здоровой части нации, почти исключительно благодаря литературе (*Schriften*). Только в этом и состоит немецкое, это то священное пламя, которое каждый патриот должен сохранять в его блеске и силе и стремиться умножить на своем поприще! Каждый классический писатель — это благодетель своей нации, справедливо притязующий на публичный памятник. Памятник — но не в бронзе или мраморе, и не панегирик. Прекрасный памятник для

художника — когда его подлинная ценность получает публичное признание, когда все способные к общему развитию неизменно учатся у него с любовью и благоговением, когда некоторые исследуют и учатся понимать особенности его духовных созданий вплоть до тончайших их черт.

Говорят, что у нас не было классических писателей, по крайней мере в прозе. Некоторые говорили об этом громко, но грубо<sup>3</sup>. Другие не хотят открывать свои карты каждому встречному и говорят об этом тихо. Было бы только у нас достаточно классических читателей — несколько классических писателей, я думаю, можно было бы найти. Читают, и притом много и многое, но как и что? Многие ли могут возвращаться к сочинению, которое этого заслуживает, после того как исчезла прелесть новизны, — не для того, чтобы убить время или почерпнуть сведения о той или иной вещи, но чтобы через повторение уточнить впечатление и вполне усвоить себе лучшее? Пока этого нет, зрелое суждение о написанных произведениях искусства будет необычайно редким. Несравненно чаще встречаются пронизательные замечания об образах, картинах и музыкальных произведениях, что проистекает большей частью оттого, что здесь длительность материала и более живое его воздействие уже сами собой побуждают к более частому его воспроизведению.

Должно быть, есть философы, думающие: мы ведь не знаем, что такое собственно поэзия. Но тогда мы совершенно не можем знать и того, что такое проза, ибо проза и поэзия — такие же нераздельные противоположности, как тело и душа. Не можем, вероятно, знать и того, что является классическим. И упомянутый смертный приговор гению немецкой прозы оказался бы во многих отношениях преждевременным.

В определенном смысле — в исконном и подлинном притом — всем европейцам можно не опасаться классических писателей. Я говорю «опасаться», ибо безусловно недостижимые образцы свидетельствуют о непреодолимых границах совершенствования. В этом отношении можно было бы сказать: избави нас Бог от вечных произведений. Но человечество простирается далее гения. Европейцы достигли этих высот. Ни один художник слова не может стать столь достойным подражания, чтобы не устареть и не быть превзойденным в свое время. Чистая ценность каждого индивида будет вечно оказывать воздействие, но своеобразие даже величайшего теряется в потоке целого. Если же под клас-

*сическими сочинениями нации* мы понимаем только непревзойденные в каком-либо качестве, достойном подражания, то есть продолжающие оставаться образцами, то у немцев найдется их столько же, сколько и у остальных культурных народов Европы. В том числе и таких, которые, собственно, принадлежат нации и в силу своей всеобщности составляют по содержанию и духу самобытное, устойчивое достояние всех говорящих на данном языке и способных к развитию; правда, их меньше, чем у других наций. И если классические сочинения должны быть *всеобщими образцами*, предназначенными не только для какого-нибудь одного цеха, то сообщаемая ими культура не может быть просто подлинной, но односторонней, в известных границах всецело остановившейся или даже обращенной вспять, но должна быть совершенно всеобщей и движущейся вперед; ее направление и настроенность должны соответствовать законам и требованиям человечества.

В том числе и *в прозе*. Собственно произведения художественного слова в нашем столетии, вероятно, гораздо менее способны стать общим достоянием всех развитых и способных к развитию людей. Правда, очаровательная *естественная поэзия*, являющаяся скорее свободным произрастанием, нежели намеренным произведением искусства, оказывает воздействие на всех, обладающих хотя бы общим чутьем даже без особо развитого понимания искусства, и роман также стремится к тому, чтобы воссоединить духовную, нравственную и общественную культуру с художественной. Но упомянутые нежные растения произрастают не на всякой почве, не выносят пересадки и не расцветают в теплицах. Вежливое словоупотребление называет поэзией многое из того, что не является ни прекрасным естественным порождением, ни прекрасным произведением искусства, а представляет собой лишь проявление и удовлетворение грубой потребности. Она всеобща, но не в хорошем смысле этого слова — она работает на великое множество людей бескультурных. И роман, как правило, подобен беспутному малому, который с невероятной быстротой живет, стареет и умирает. Вообще всякая человеческая способность может расцвести и достигнуть подлинной культуры лишь через решительное обособление от всех остальных: каждое такое разделение целостного человека подходит, однако, не для всех; оно требует больше и дает меньше, чем это необходимо для всеобщей культуры.

Среди прозаиков в собственном смысле слова, притязавших на место в перечне немецких классиков, никто не полон в такой мере духом свободного поступательного движения, как Георг Форстер. Почти любое его сочинение не просто побуждает к самостоятельному мышлению и обогащает его, но и *расширяет* его горизонты. В других, даже лучших немецких сочинениях чувствуется комнатная атмосфера. Здесь же мы на свежем воздухе, под ясным небом, со здоровым человеком то весело бродим в прелестной долине, то осматриваем все вокруг с открытой вершины. Каждый удар пульса его деятельного существа устремлен *вперед*. Среди различных воззрений его богатого и многостороннего ума *совершенствование* остается главной мыслью, прочно господствующей во всей его писательской деятельности; несмотря на это, он не считал тотчас же осуществимым всякое желание человечества.

Оковы, стены и запруды существовали не для этого *свободного* ума. Но он был привержен не к словам «просвещение» и «свобода», не к той или иной форме. Он признает и чтит в своих сочинениях каждую искру подлинного духа законной свободы, где бы он ее ни находил: в неограниченных монархиях, равно как в умеренных конституциях и республиках; в науках и произведениях, равно как в нравственных поступках; в гражданском мире, равно как в воспитании и его учреждениях. Он высказывается за публичность гражданского права с такой же энергией, как и против цеховой атмосферы в ученом мире и ссылок на авторитет. Даже с предрассудками не следует бороться насильем. С благородным и мужественным пылом воспротивился он в замечательном сочинении «О прозелитизме» просветителям ограниченному, обуреваемому жаждой преследования и притом блуждающим во мраке. Ему подобало сказать: «Быть свободным — значит быть человеком» <sup>4</sup>.

В трогательном описании в «Картинах Нижнего Рейна...» <sup>5</sup>, когда он после двенадцатилетней разлуки снова приветствует море, как старого друга, он произносит замечательные слова: «Я как бы невольно погрузился в воспоминания, и в душе моей возникли картины трех лет, проведенных мной на океане и *определивших всю мою судьбу*». Для его духа *кругосветное* плавание явилось, вероятно, важнейшим событием его жизни; напротив, разделение Германии не оказало значительного влияния на его последние сочинения, но повлияло, вероятно, на несправедливую оценку его прежних сочи-



нений. Если его путешествие вместе с Куком<sup>6</sup> было действительно тем первоначальным зародышем, из которого лишь позднее вполне развилось упомянутое свободное стремление и широкий кругозор, то следовало бы пожелать, чтобы молодые любители истины почаще могли бы выбирать кругосветное путешествие вместо школы,— не только чтобы обогатить свой гербарий, но чтобы воспитать в себе подлинную мудрость жизни.

Подобный опыт при таких задатках, открытой восприимчивости, незаурядном аналитическом уме и постоянном стремлении к бесконечному должен был заложить в душе юноши основу того смешения и переплетения созерцаний, понятий и идей, которое отличает духовные создания этого человека. Универсальная восприимчивость и живые впечатления, почерпнутые из созерцания предмета, оценивались им так высоко, как они заслуживают этого. Для его духа внешнее восприятие всегда было первым, как бы эластичной точкой, хотя в его изложении порядок часто обратный. Он исходит из единичного, но умеет быстро перевести его во всеобщее и повсюду соотносит его с бесконечным. Никогда не занимает он только воображение, чувство или разум — его интересует весь человек. Развить в равной мере и в их единстве все душевные силы в себе и в других — такова основа подлинной популярности, отнюдь не сводящейся к законченной посредственности.

Эта всеобъемлемость его духа, это *рассмотрение всех предметов в их целостности и общем виде* сообщают его сочинениям нечто подлинно величественное и почти возвышенное. Правда, не для тех, кто привык видеть возвышенное только в героических фразах. Форстер не любил ходулей и не нуждался в них. Он пишет так, как говорят в самом благородном, остроумном и изысканном обществе.

Его произведения заслуживают своей популярности благодаря той *подлинной нравственности*, которой они дышат. Многие немецкие сочинения говорят о нравственности, но лишь немногие из них нравственны. Не многие, вероятно, превосходят в этом Форстера, ни одно, во всяком случае, в том же жанре. Нетрудно иметь более строгие понятия, если это всего лишь понятия. То, что он знал, думал и во что верил, вошло у него в плоть и кровь. Как во всем остальном, так и в этом бесполезно искать в сочинениях Форстера слово и букву, лишенные духа. Повсюду в них проявляются нежная и благородная натура, живое сочувствие, доб-

родушная снисходительность, горячее воодушевление благом человечества, чистое умонастроение, отвращение ко всякой несправедливости. И если его негодование иногда с чрезмерной живостью выражается по незначительному поводу, то столь редкий *избыток нравственной восприимчивости* может считаться прекрасным изъяном земного человека. При этом образ его мыслей оказывается тверже, строже и мужественнее, нежели бросающаяся в глаза почти женственная мягкость всего его существа. В его сочинениях как бы повсюду присутствует *живое понятие о достоинстве человека*. Это понятие, а не тот лживый образ *счастья* <sup>?</sup>, который столь долго стоял у цели человеческих устремлений, и является для него высшим критерием всех нравственных суждений и подлинным путеводителем жизни, как это можно было ожидать от духа эпохи и зарубежной философии, благодаря которой он получил свое первоначальное научное образование. Согласно этому подлинно нравственному понятию он рассматривал и предметы гражданского мира. Правда, на основании отдельных мест, взятых особенно из ранних его сочинений, могло бы показаться, что он считает всеобщее счастье целью государства. Если же рассматривать его мысли в их общей и целостной связи, как это надо делать у него повсюду, то окажется, что нет ничего более чуждого его уму и сердцу, чем учение, согласно которому разумный властитель может понуждать своих подданных становиться счастливыми по его произволу. Это особенно видно из его сочинения «Об отношении искусства управления государством к счастью человечества». Он твердо убежден, что даже самые благородные намерения не могут оправдать неправомерного насилия. Самым святым он считает свободную волю отдельных граждан как необходимое условие их нравственного совершенствования.

Правда, он не обращается с нравственностью так профессионально, как некоторые воспитатели и мастера чистого разума, навалившиеся на нее всей тяжестью своего существа. Общественный писатель, который должен охватить все человечество, не должен односторонне развивать одну заложенную в последнем существенную способность за счет остальных, на что имеют право собственно моралист и воспитатель. Форстер умеет увидеть ценность и за пределами норм катехизиса и считает подлинно великое великим, несмотря на все эксцессы. Первоначальный зародыш этого естественного, но редкого взгляда заключался уже в его

всеобщей многосторонности, но вполне развился он лишь гораздо позднее.

Его почитание недостижимого и в своем роде единственного совершенства может показаться мечтательностью. Можно было бы предъявить ему действительные принципы духовного беззакония, если бы каждое сомнение, каждая фантазия, каждый новый поворот становились принципом. Однако не следует всякое преувеличенное выражение сразу же объявлять признаком пассивной размягченности, хотя он страстно отдавался наслаждению прекрасной природой, считая здесь анализ впечатления границей наслаждения. Не без основания, вероятно. Его определенная и обусловленная оценка людей и произведений, которыми не следует наслаждаться, как природой, — это доказательство спонтанной реакции. Не следует считать мечтательностью приписывание безусловной ценности тому, что может иметь только такую ценность или вообще не иметь никакой; или размышление о человеческом величии вообще и, например, признание нравственности поступков Брута и Тимолеона<sup>8</sup> — поступков, стоящих над законом.

И никогда не нужно спорить с ним об отдельных словах. Если читатель время от времени не чувствует себя оскорбленным каким-либо оборотом и неспособен отвергнуть то или иное слово, то он останется, разумеется, глух и к красотам более тонкого свойства. Не нужно только рассматривать все предметы в микроскоп. Следовало бы основательно научиться читать в равной мере предельно медленно, постоянно вычлняя детали, и очень быстро, единым взглядом обозревая целое. Кто не владеет обоими способами, применяя каждый из них на своем месте, тот, собственно, еще не умеет читать. С полным основанием можно предположить, что Форстер часто с полемической целью задавал топ борьбе против господствующей микрологии и нечувствительности к величию гения. Ибо при его многосторонности от него редко могла вполне ускользнуть «оборотная сторона прекрасной медали»<sup>9</sup>. Он хорошо мог оценить, например, меру достоинства Гиббона, несмотря на то, что сурово отчитал его критиков. Ибо ничто не могло привести его в большее негодование, нежели такое умаление подлинных заслуг, которое наряду с ограниченностью и извращенностью выдает еще и недобрую волю. Когда он касается этой струны, то его в остальном столь мягкий и миролюбивый образ мыслей и стиль обретают поистине язвительную колкость и

полемический нерв. Славная, благородная ревность ко всему великому, доброму и прекрасному! И без всякой односторонней приверженности к излюбленному жанру. Он готов был воздать должное подлинному гению всякого рода. Франклин и Мирабо, актер Ифланд и сократический Гемстергейс, Рафаэль, Кук и Фридрих Великий нашли в одном и том же человеке отнюдь не поверхностного почитателя.

Если нравственная культура охватывает все устремления, желания и поступки, источник и цель которых составляет требование определить и уподобить все случайное в нас и вне нас вечной части нашего существа, то сюда относится и то свободное действие, в силу которого человек сообщает миру божественное достоинство. И у Форстера данная ему вера лишь позднее была облагорожена и стала свободной верой, которой он никогда не изменил. Он и здесь питал отвращение к духовному рабству и ненавидел религиозные гонения с их сеющими ненависть различиями ортодоксии и инакомыслия. Полное отсутствие чувства красоты и бесхребетность характера, проявляющиеся в благочестии очень многих верующих, не могли внушать ему уважения. Упоение небесными чувствами он совершенно правильно считал размагничивающей душевной распущенностью, но он стойко верил в провидение. Это не просто бесконечная жизненная сила всенорождающей и всенасыщающей природы, которой он часто восхищается с восторгом посвященных ей жрецов вроде Лукреция или Бюффона. Следы конечной цели, заложенной всеблагой мудростью, он отыскивает в окружающем мире и в истории человечества с истинной любовью и с тем не просто высказываемым, но глубоко переживаемым благоговением, которое делает столь привлекательными некоторые сочинения Канта и Лихтенберга.

И не просто то или иное его воззрение, но господствующее настроение *всех* его произведений является подлинно нравственным. Оно простирается от девственной робости перед первой ошибкой и назидательного нравоучения в «Жизни Додда»<sup>10</sup>, которую нельзя читать, не улыбаясь благосклонно его юношескому простодушию, вплоть до его замечательных чувств и мыслей по поводу ужаснейшего из всех естественных явлений нравственного мира, каковое помимо своей величайшей всемирной важности уже своей исключительностью и обилием эксцессов всякого рода долж-

но было полностью завладеть его наблюдательностью — в «Парижских очерках»<sup>11</sup> и в *последних письмах*<sup>12</sup>.

Чем следует больше восторгаться в этих письмах? Остроумием? Величием взгляда? Трогательной сердечностью выражения? Непокколебимой честностью и прямоотой образа мыслей? Или тихим и мягким выражением глубочайшего негодования, часто кажущегося отчаянием? Более всего достойно уважения, что там, где умники-пустозвоны обычно лишь декламируют о несчастье, подобно черни, когда дело не затрагивает ее собственного благоразумия и не представляет опасности для нее самой, — где люди добрые, но не нравственные поднимаются в лучшем случае до сочувствия страдающей животности, там он скорбит только о человечности и негодует только по поводу нравственных мерзостей, зрелище которых разрывает его душу. Это подлинная мужественность.

Если остальные письма таковы же, как напечатанные, то *полное собрание писем Форстера*, на которое подала надежду эта последняя их публикация, обогатит немецкую литературу произведением в любом отношении поучительным, драгоценным и единственным в своем роде.

Находили непостижимым, что «Парижские очерки» — парижские по духу, что они выдают колорит места и времени; и непростительным, что мыслящий наблюдатель находил неизбежное необходимым. Речь идет не просто о бедных грешниках, судивших о сочинениях Форстера в соответствии с обстоятельствами его гражданского положения. Люди, божество которых, первый и последний принцип всех их мнений и поступков, — это *флюгер*, едва ли заслуживают упоминания, не говоря уж о критическом анализе. Часто даже от образованных, мыслящих людей не можешь дожидаться понимания бесконечного различия между нравственностью человека и закономерностью его поступков. Один как будто бы искренний, хотя и поверхностный критик назвал «Очерки» безнравственными, последние же письма легкомысленными. И достаточно бросить *один-единственный взгляд на всю писательскую деятельность Форстера*, чтобы понять, что здесь ни одного слова нельзя судить с большей строгостью, чем мы обычно делаем это в сутолоке жизни и в живом разговоре. «Разве не глупо, — говорит он в «Картинах Нижнего Рейна...», — судить о писателях по отдельным впечатлениям момента, тогда как следовало бы восхищаться той искренностью, с какой они

раскрывают сердце человека? Действительно, было бы напрасным трудом стремиться уловить те бесчисленные мимолетные состояния восприимчивой души, которые непрерывно проносятся в ней при воздействии предметов внешнего мира или созданий ее живой фантазии»<sup>13</sup>.

Пусть полное отсутствие даже малейших противоречий составляет кардинальную добродетель ученой системы. Однако у конкретного человека в практической и общественной жизни такое однообразие и такая неизменность воззрений проистекают в большинстве случаев лишь из слепой односторонности и упрямства либо из полного отсутствия собственного свободного мнения и взгляда. Одно противоречие уничтожает систему; бесчисленные противоречия не делают философа недостойным этого возвышенного имени, если только он вообще имеет на это право. Противоречия даже могут быть признаком искренней любви к истине, свидетельствуя о той *многосторонности*, без которой сочинения Форстера не могли бы быть тем, чем они должны быть в своем роде.

Поверхностным или привыкшим к ученой систематике наблюдателям многообразие воззрений обычно представляется полным отсутствием твердых *понятий*. Здесь, однако, можно было действительно легко усмотреть такие понятия, остающиеся неизменными при смене самых различных настроений и даже противоположных точек зрения, как в «Очерках», так и в письмах. И что это за основные понятия, которых так стойко держался Форстер? Непоколебимая *необходимость* законов природы и неистребимая *способность человека к совершенствованию*: оба полюса высшей политической критики! Они вообще господствуют во всех его *политических сочинениях*, которые должны иметь для нас тем большую ценность, что многие из наших лучших художников истории, подобно государственным деятелям, ценят лишь мудрость отдельных проектов и действий и слишком в малой степени являются естествоиспытателями. Самые же глубокие учителя естественного права часто более всего далеки от сферы опыта, из лабиринта которого может вывести только нить упомянутых понятий.

В самом существенном, *во взгляде на вещи* эти беглые «Очерки» несравненно более историчны, чем иные знаменитые и многотомные сочинения о французской революции. Что касается отдельных суждений, то каждый, располагающий газетами, может теперь, конечно, поучать Форстера.

Ценность его необычайно метких и тонких наблюдений может быть постигнута лишь немногими, ибо предмет их весьма духовен и обширен одновременно. И если даже взгляд его вполне искажен и неверен, он все же не безнравствен. Те преступления и ужасы, которые наблюдающий естествоиспытатель справедливо считал лишь явлением природы, возмущали его нравственное чувство. Нигде не пытался он затушевать их софистическими рассуждениями и часто заявлял о них во всеуслышание даже в «Очерках». От него не могло ускользнуть и то наблюдение, что постоянное зрелище проливаемой человеческой крови делает бесчувственными и дикими людей смирных, но не нравственных. Однако он не мог не считать признаком ограниченности, когда многие хотели видеть только это в самом богатом из всех явлений природы. И разве он был так уж не прав, полагая, что многое из того, что поспешно вменяется в вину действующим людям, проистекает из стечения обстоятельств? Но он не был из тех, кто поклоняется естественной необходимости вплоть до безнравственности и в смутном мудрствовании о фантомах необъяснимой исключительности перестает в конце концов быть исследователем. Он различал случайное и выразительно говорил: «То, что содеяли здесь страсти под прикрытием неумолимой необходимости, не уйдет от возмездия»<sup>14</sup>. Каковы же те наиболее восхваляемые им качества, приближение которых он надеется или желает увидеть? Любовь к отечеству, всеобщее отречение, великая самоотверженность, независимость от мертвых вещей, простота нравов, строгость законов. Разве нельзя *надеяться* на конечное падение господствующего всеобщего эгоизма? Или преступление состоит уже просто в том, что французская революция со всеми своими ужасами не смогла поколебать твердой веры Форстера в провидение? Что он *в общем и целом* сообразовывался с наблюдением мировых событий, что неотделимо от этой веры?

Что и здесь он знал «оборотную сторону медали», этого можно ожидать уже из упомянутой многосторонности его духа: ею проникнуто, например, характерное место одного из ранних его сочинений, когда, с теплотой отозвавшись об английской конституции, он указывает на «ту точку зрения, с которой ее преимущества снижаются до бесконечно малой величины». Последние *письма*, написанные *одновременно* с «Очерками», доказывают это. Ибо верно, что в «Очерках» он стремится все представить с лучшей стороны.

И он намеренно принимает облик и тон французского гражданина вплоть до мельчайших деталей. Последнее представляет собой лишь литературный прием, чтобы сделать более живой полемику, ибо в последних письмах говорит настоящий гражданин мира немецкого происхождения. И в общих трактатах он не любил вообще только поучать. Когда он хотел осветить предмет более чем с одной стороны, его драматизирующее воображение охотно создавало себе противника. И не просто для видимости: он наделял его сильными доводами и живым изложением. Эту склонность его духа можно наблюдать и в сочинении «Об отношении искусства управления государством к счастью человечества».

Если нельзя отрицать того, что для некоторых предметов существуют различные точки зрения, то следует допустить для честного исследователя возможность сознательно рассматривать такие предметы с противоположных точек зрения.

Что касается этой манеры *видеть и оценивать, беря все в общем и целом и представляя все с лучшей стороны*, то наилучшим объяснением и оправданием «Парижских очерков» являются, как бы парадоксально это ни звучало, критические ежегодные обзоры английской литературы<sup>15</sup>. Эта манера господствует и здесь, и с полным правом, ибо нет ничего более неисторичного, чем скрупулезное погружение в детали (*Mikrologie*) без значительных связей и результатов. Однако никогда не позволяет он себе таких вольностей, какие допускали старые и новые философы, в том числе отнюдь не самые недостойные из них, в разъяснении священных поэтов и древних откровений. Это не было случайностью. Он хорошо понимал ту «мягкость, с которой он пользовался здесь критическим скипетром»<sup>16</sup>. Достаточно только сравнить некоторые из его собственно *рецензий* с несравненно более мягкими оценками в этих общих обзорах; например, рецензию на сочинение Робертсона об Индии<sup>17</sup>. Многие из них представляют собой скорее извещение, чем критический разбор; некоторые из них свидетельствуют, что он мог судить и строго и что в этих ежегодниках он судит так мягко из принципа, а не просто в силу своего характера. С этой точки зрения следует рассматривать и некоторые его высказывания о различных предметах немецкой литературы, слабые стороны которой он ведь очень хорошо знал.

Такие *критические ежегодные обзоры* большого стиля и



с высокой точки зрения — одна из самых настоятельных потребностей *немецкой литературы*, однако ее с трудом можно было бы удовлетворить. Немцы — это рецензирующий народ, и в собрании сочинений немецкого ученого вы с такой же несомненностью найдете собрание рецензий, как в сочинениях француза — подборку острот, однако нам знакома почти только скрупулезная детальная критика, не сочетающаяся с историческим взглядом. Слишком большая близость к частному предмету, на котором как на своей цели сосредоточивается душа отдельного человека, скрывает от нее связь и облик целого. Может быть, оба вида критики равно необходимы; конечно, субъективно и объективно они совершенно различны и потому навсегда должны были бы остаться разделенными. Не очень приятно, когда вместо ожидаемого обстоятельного детального анализа мы сталкиваемся с баловнем судьбы, который широковещательными фразами разделяется с историей.

Так же нелепо, когда без предварительного знакомства с отдельными сочинениями автора обрушиваются на него с рецензией, тогда как именно потому, что у него есть характер, подлинную точку зрения, с которой его нужно оценивать и в которой и заключается все дело, можно найти лишь в процессе многократного изучения всех его произведений, созданных и задуманных в одном духе. И даже без пристрастия и дурной воли суждение окажется тогда превратным. Только пошлое редко не воспринимается по достоинству. Настало, наконец, время прямо посмотреть в лицо предмету, на который критики долго лишь косились издали.

Всеобщий и неизбежный удел *записанных разговоров* состоит в том, что цеховые ученые играют с ними дурную шутку. Как далеко они заходили, например, в своем давнем и топорном извращении *сократовской иронии*, к которой можно было бы отнести слова Платона, сказанные им о поэте: это существо легкое, крылатое и священное<sup>18</sup>. Форстеру также знакома тончайшая ирония, и грубыми руками не уловить летучего духа его *записанных разговоров*. Ибо таковы почти все его сочинения без исключения, хотя выражение далеко не столь отрывочно, мимолетно и дерзко, как в сходных духовных созданиях более живых французов, но более периодически, как это подобает немцу.

Стоит потрудиться, чтобы оценить по достоинству сочинения Форстера. Не многие немецкие сочинения пользуются столь всеобщей любовью, и не многие заслуживают боль-

шей. Полностью проанализировать их означало бы развить понятие *общественного писателя*, превосходного в своем роде. И с космополитической точки зрения эти *сочинения*, призванные пробуждать, формировать и воссоединять *все* существенные задатки человека, стоят на первом месте. Это безусловно необходимое как для всего рода, так и для индивида воссоединение всех основных сил человека, единых и неделимых в истоках, конечной цели и существе, но предстающих различными и вынужденных воздействовать и развиваться раздельно, — это воссоединение не может быть *отложено* до того, пока не будет вполне закончено совершенствование отдельных способностей, то есть *навсегда*. Оно должно культивироваться наравне с ним и почитаться столь же священным и важным, хотя и разными священнослужителями. Космополитические сочинения, сочинения для общества представляют собой, следовательно, столь же неотъемлемое средство и условие прогрессирующей культуры, как и собственно научные и художественные. Это *подлинные прозаики*, если под *прозой* мы понимаем столбовую дорожку развитого языка, необходимыми ответвлениями которой являются своеобразные диалекты поэта и мыслителя.

Всеобщее предпочтение, оказываемое сочинениям Форстера, — важный момент будущего *оправдания публики* вопреки частым заявлениям авторов, будто публика их недостойна. Каждый, от самого великого до самого незначительного, считает необходимым безжалостно и немилосердно обрушиться на это незащищенное существо. Многие даже шептали ему на ухо то же, что сказал вольтеровский безбожник высшему существу: «Верю, что ты не существуешь». Между тем не только отдельные читатели уже теперь стоят на такой высоте, где им не так-то просто повстречать писателей. Даже широкая, всеми презираемая публика нередко, как и в данном случае, судила практически вернее, нежели те, кто выставляет напоказ свои критические поделки. Правда, многие листают книги, только чтобы убить время или чтобы по примеру других тоже послушать и поговорить. Напротив, более основательные часто читают слишком *по-купечески*. Они недовольны сочинением, если в конце его не могут сказать: *полностью получил все наличными*. Едва ли авторы, считающие, что их не вполне оценили, встречаются реже, нежели читатели, восхищающиеся активно и готовые простить превосходному в своем роде те

отклонения и ограничения, без которых никогда не может обойтись доброе и прекрасное.

Чем превосходнее что-либо в своем роде, тем ограниченнее. Требуйте от сочинений Форстера любой характерной добродетели, но только присущей жанру, а не добродетелей всех прочих жанров. В самой благородной из них ни один из немецких прозаиков даже не приближается к нему — в космополитизме, общительности. Ни один из них не исполняет в такой мере законы образованного общества и не удовлетворяет его требованиям в выборе предметов, расположении целого, в переходах и оборотах, в разработке и колорите, как он. Ни один не является столь всецело общественным писателем, как он. Даже Лессинг, Прометей немецкой прозы, часто расточал свою гениальную трактовку на столь недостойный предмет, что могло бы показаться, будто он выбрал его просто по прихоти виртуоза.

Подобно тому как в строго научном и собственно художественном произведении должно быть много такого, что безразлично или претит образованному обществу, так и произведение писателя для общества, согласно упомянутому критерию, может оставлять желать многого в том, что касается содержания и выражения, и все же быть при этом классическим, правильным и даже гениальным в своем роде.

Большинство не может представить себе *классического* без грандиозного объема, громадного веса и вечной длительности. Добродетели, свойственной его излюбленному жанру, оно требует и ото всех остальных. Не могут понять, что садовый домик должен строиться иначе, чем храм. Храм строят на каменистой почве из мрамора, из лучшего, самого благородного материала; прочная структура простого и великого целого в пропорциях, которые и через тысячу лет будут столь же верны и прекрасны, как и сейчас. Таковы же и обширные произведения исторического искусства, представляющиеся некоторым высочайшим, что только способен создать человеческий дух. В подобном произведении свойственная сочинениям Форстера свободная связь особенного и всеобщего в их неизменном сплетении показалась бы дряблой и недостойной, кое-что из того, что здесь предстает лучшим в своем роде, каковы, например, введения к «Куку, первооткрывателю»<sup>19</sup>, к «Ботани-бей»<sup>20</sup> и к статье о Северной Америке<sup>21</sup>, там было бы непозволительной роскошью и излишеством.

Подобный превратный взгляд, скорее, терпим еще там, где он проистекает из односторонней склонности к *какому-либо* особому жанру. Часто же это те самые люди, которые отодвигают от себя Форстера как слишком легкого для них, а шедеврами Винкельмана и Мюллера<sup>22</sup> пренебрегают из-за их трудности. Они хотят срывать розы с дуба и жалуются, что из стеблей роз нельзя построить боевых кораблей:

...не зная, что может  
Происходить, что не может, какая конечная сила  
Каждой вещи дана и какой ей предел установлен<sup>23</sup>.

Предвзятому мнению, будто подобные непринужденные произведения для общества, непринужденность которых нередко является плодом величайшего искусства и напряжения, не могут существовать *длительное время*, этому предрассудку противоречит особенно история тех древних сочинений, которые все еще новы. Например, *тонкие создания сократовской музыки*, о которых мы имеем право вспомнить при характеристике форстеровских сочинений, жили и оказывали воздействие в течение многих столетий и вновь пробудились к юности после долгой зимней спячки, тогда как иной увесистый труд канул в потоке времени.

Но я хотел бы совсем устранить из нашего понятия классического сомнительный и злополучный признак бессмертия. Пусть сочинения Форстера вскоре будут столь превзойдены, что станут излишними и недостаточно хорошими для нас, так что мы с полным правом могли бы объявить его *устаревшим!*

До сих пор, однако, он не превзойден в самых существенных качествах классического прозаика, в иных же качествах его можно сравнить с лучшими писателями. Эти качества тем более достойны подражания, что они вернее всего производят всеобщее воздействие и реже и труднее всего могут быть достигнуты в немце. Форстер и здесь доказал свою универсальную восприимчивость и культуру тем, что соединил французскую элегантность и доступность изложения с английской полезностью и немецкой глубиной чувства и духа. Он действительно полностью усвоил эти иностранные добродетели. Все в его сочинениях вылито из одного куска и имеет немецкую окраску. Ибо он оставался немцем, и даже в Париже он очень определенно ощущал свое немецкое существо.

Если полную безошибочность называть правильностью, то всем рожденным женщиной необходимо свойственна не-правильность:

Так есть, так было, так всегда и будет.

Если же правильно всякое произведение, вновь воссоздавшее в ответном воздействии ту же силу, что его породила, с тем, чтобы внутреннее и внешнее соответствовали друг другу, то в сочинениях Форстера можно искать лишь ту светскую правильность, которая составляет блестящую сторону французской литературы и свойственна именно ей. Ее не упустишь и в сочинениях Форстера, он изучил ее в ее истоках. Именно она, как это подтверждается и некоторыми французскими созданиями, часто довершает все лучшее, что есть в подлинно художественных или научных произведениях. Поэтому некоторым немецким авторам не следовало бы предпринимать тщетных попыток добиться ее там, где ее не может быть, ибо нельзя ни расчислить грацию, ни преобразить насилием необщительную природу.

Правда, иногда его выражение теряется в надуманной изощренности. Как мне представляется, это не аффектация, но проистекает лишь из искреннего и простодушного стремления выразить себя полностью и открыто и высказать также и невыразимое. Если иногда он более громогласно, чем это принято, выражает свое благоговение, это может вызвать у нас только *улыбку*. Я обвиняю только того, кто не может отличить эту прелестную небольшую слабость от тех настоящих *прикрас*, с какими является перед самой собой в зеркале своего внутреннего мира глубоко испорченная душа! Подобные натяжки, в которые обычно впадают в начале разговора из обоснованного страха перед банальностью люди в остальном естественные и вполне обходительные, — подобные натяжки встречаются главным образом во вступлениях и введениях или там, где он не вполне еще овладел присутствующим ему тоном. Так, в статье «О лакомствах»<sup>24</sup> видно гораздо больше кокетства, чем в «Воспоминаниях»<sup>25</sup>, отличающихся сходной манерой и колоритом письма, но несравненно большей завершенностью. Это произведение, единственное в своем роде во всей немецкой литературе, превосходит все остальные блеском выражения, тонкой иронией и щедрым богатством поразительно удачных оборотов. А ведь это была нелегкая задача — проскочить здесь между Сциллой и Харибдой, не теряя искренности

и не нарушая благопристойности! Разумеется, в сочинениях Форстера очень мало такого, чего нельзя было бы высказать в самом лучшем обществе. Выражение благородно, тонко, изысканно и учтиво. Как сквозь прозрачный кристалл, оно позволяет нам заглянуть в чистые глубины его души.

Как выражение, так и содержание общественного писателя нельзя оценивать по строго научным и художественным критериям. Общественный писатель уже по своему положению обязан вести речь *обо всех вещах и еще о некоторых иных*, как, не помню, какой магистр назвал свою диссертацию. Он не может не быть *полигистором*. Тот, кто не чужой нигде, нигде не может быть и вполне своим; нельзя одновременно путешествовать и возделывать свое поле. Да и свободный гражданин мира вряд ли позволит зачислить себя в какой-либо узкий цех.

Знаточи и несведущие люди многократно и сурово порицали отдельные суждения Форстера об искусстве. Было бы лучше и проще прямо признать, что у него начисто отсутствует способность *художественного восприятия* изображений прекрасного, требующая обособленного культивирования, в том числе и в поэзии. Никакое совершенство изображения не смогло бы примирить его с материалом, ущемляющим его чувства, оскорбляющим его нравственность или оставляющим неудовлетворенным его дух. В произведении искусства он всегда любил и восхищался величием и благородством человека, возвышенной или пленительной природой. О глубине и жизненности присущего ему чувства природы, существенно отличного от упомянутого художественного чувства, свидетельствуют многочисленные излияния в его сочинениях, отмеченные неподдельной истинностью. Он обладал чутьем и к прекрасным естественным поэтическим созданиям. Это видно уже из того, как он перенес на отечественную почву одно из чудеснейших созданий этого рода — «Шакунталу»<sup>28</sup>.

В качестве самобытного взгляда учение Форстера об искусстве очень интересно уже потому, что оно столь своеобразно и прочувствовано им самим, преимущественно же потому, что оно рассматривает свой предмет с необходимой точки зрения образованного общества, которое никогда не пойдет так далеко в знаточестве, чтобы за художественной ценностью забыть о справедливости и требованиях нравственности и рассудка. Так в основе своей всегда будет думать

общественный человек. И в качестве ясно высказанного гласа столь самобытной и вечной свободной природы художественные воззрения Форстера имеют всеобщую непреходящую ценность. Такого признанного всеми замечательного художественного чутья иной ригорист не нашел бы даже у многих из тех, кто постоянно пишет стихи, равно как у многих из тех, кто объясняет сделанное поэтами, когда оно уже напечатано.

Те существенные законы *художнической этики*, без которых художник неминуемо деградирует и в искусстве, утрачивая свое достоинство и свою самостоятельность художника, — эти законы Форстер не только изложил с теплотой личного переживания, но и верно следовал им сам в качестве художника. Он имел право сказать: «Художник, работающий только для того, чтобы вызывать восхищение, едва ли достоин восхищения»<sup>27</sup>. «Его, по примеру божества, должно ободрять и удовлетворять то наслаждение, какое он получает от собственных произведений. Он должен довольствоваться тем, что в бронзе, в мраморе, на полотне или в книге выставлена напоказ его великая душа. Пусть постигает ее каждый, кто может постичь ее!»<sup>28</sup>

И о самом искусстве у него были высокие, достойные понятия, неизменно согласующиеся с упомянутой общительной многосторонностью. Эти понятия господствуют и в его статье «Искусство и эпоха»<sup>29</sup>. Представленный здесь *взгляд на греков*, воспринимавшихся Форстером главным образом со стороны образцовой и недостижимой исключительности их искусства, в ряду других поверхностных взглядов будет, вероятно, наиболее верным. При его исконной естественнонаучной и общественной культуре, при доминирующей его мысли о прогрессе и совершенствовании великолепным подтверждением его невероятной многосторонности остается то, что он мог столь живо воспринять и как бы полностью усвоить всем своим существом понятия образцовой красоты и исключительного недостижимого совершенства. Несмотря на это, он с полным правом презирал парализующую идею *невозможности улучшений* и утверждал, что «если бы была возможна такая несурзаца, как *совершенная система*, применение ее имело бы гораздо более опасные последствия для разума, чем что-либо иное»<sup>30</sup>. Не следует строго судить детали его воззрений на греков, ведь у немецких авторов вообще есть склонность изобретать историю древности, в том числе и у таких, которые не смогут оправдать свои со-

чинения тем, что они предназначены для общества \*. Почему требуют всего от каждого! Если филология должна практиковаться как строгая наука и подлинное искусство, то она требует совершенно особой организации духа не в меньшей мере, чем подлинная философия, относительно которой начинают понимать наконец, что она предназначена не для всякого.

Несомненно, Форстер был *художником* в полном смысле этого слова, если только вообще можно быть им в его жанре. Даже *реальный* разговор может быть произведением искусства, если он благодаря приобретенному умению доводится до высшего совершенства в своем роде и по форме и материалу содержит изначальное чутье к общению и вдохновение высшим сообщением, — произведением искусства так же, как и мимолетное представление, пение, которое, отзвучав, остается только в душе, и как еще более мимолетный танец. К подобному разговору можно отнести то, что Форстер так прекрасно сказал о бренности, «общей у искусства актера с теми роскошными цветами, богатство и нежность которых превосходят всякое воображение, которые распускаются ночью на один час на стеблях кактусов и увядают до солнечного восхода»<sup>31</sup>. Тот, кто пытается письменно запечатлеть прекрасный разговор, самое мимолетное из всех творений гения, при том, что он уже не может воспользоваться жестом, голосом, выражением глаз, тот должен в несравненно большей мере владеть языком, этим самым своенравным из всех орудий, которому нельзя научиться. И чтобы дополнить и упорядочить элементы, взятые им из жизни или стихийно возникшие в его драматической фантазии, ему придется в большей или меньшей мере преднамеренно сочинять, изобретать, изображать.

Если искренняя и горячая любовь к истине и науке, свободный дух исследования и постоянное восхождение к идеям, если богатство разнообразных предметных знаний, многосторонняя восприимчивость и ответная самостоятельность ясного ума, тонкий дар наблюдения, готовность к развитию, здравый рассудок, смелое и меткое остроумие (Witz) при большой способности к духовному сообщению, — короче говоря, если существеннейшие достоинства под-

\* В том числе и у таких, которые вызывались быть паставниками в древностях. Морниц, например, прекрасно написал бы о древних, если бы знал их; однако еще немного — и он не знал бы их совсем.



линой жизненной мудрости достаточно оправдывают это прекрасное звание, то Форстер был *философом*.

О его основательности в естественных науках, где он обладал самыми широкими и точными познаниями, я представляю судить знатокам. Его выдающиеся качества, большой кругозор, *представление о целом*, тонкий дар наблюдения блистают здесь, несомненно, так же, как и во всех остальных областях. Своим космополитическим и одухотворенным подходом и изображением он ввел естественные науки в образованное общество. Многообразно сплетая их с другими научными взглядами, он если и не расширил, то украсил их, подобно тому как его *политические сочинения* благодаря своей *естественнонаучной окраске* приобрели несравненно больший интерес. Заслугой Форстера в немецкой культуре является и то, что он немало способствовал осмысленному чтению путевых описаний, в целом дающему гораздо больше пищи для души, чем чтение обычных романов.

Но если бы его способность к совершенно научному, всеохватывающему и строгому *методу* сказалась только здесь, не обнаруживаясь более нигде, мне показалось бы это необъяснимым исключением в характере всего его духа. Ибо, хотя сочинения его полны духовных зачатков, цветов и плодов, он все же не был собственно *художником разума*; кроме того, он ценил умозрение с космополитической точки зрения. Он не был из тех, кто со всей резкостью и остротой прямо устремляется к средоточию своего предмета и без устали нанизывает друг на друга и сочленяет длинный ряд общих понятий.

Он не был способен внутренне ограничить себя, замкнуть все свое существо в одном направлении, приковав его на долгое время к одному предмету; у него не было вообще той могучей *самостоятельности* творческой силы, без которой невозможно завершить великое научное, художественное или историческое произведение.

Однако я не хотел бы отказать его сочинениям в *гениальности*, если гениальными являются те создания, где самобытное — это одновременно и наилучшее, где все живет и где в малейшей части виден ее создатель, как он должен был действовать, чтобы оформить все это. Именно так обстоит дело с сочинениями Форстера. Ибо *гений* — это дух, живое единство различных естественных, искусственных и свободных элементов культуры определенного рода. Самобыт-

ность же состоит не в том или ином отдельном элементе или в определенной его степени, но в соотношении их всех. Именно эти исконные и приобретенные способности должны были сочетаться в данной мере и данном смещении, чтобы под одушевляющим дуновением *энтузиазма*, которого не в силах *дать* свободному человеку только природа или только искусство, могло возникнуть нечто столь совершенное в своем роде. Столь счастливая *гармония* — благословенный дар природы; ей нельзя ни научиться, ни подражать.

Простейшие элементы его внутреннего бытия сблизила и та склонность к общению и высказыванию, которая живет в его сочинениях и представляет собой любимое понятие его духа, часто повторяющееся в многообразных формах. Эту общительную сторону его существа можно было бы распознать и в том благоприятном свете, в каком он видит слой людей, пробуждаемый и благоприятствуемый обменом чувственных благ, слой, призванный с предельной свободой и как бы посреди всех других слоев развить и утвердить в окружающем мире движение духовных благ и созданий. Свообразным преимуществом нашего века и прекрасным плодом торговли он считал сплетение и связь самых различных познаний, их распространение в широких общественных кругах. В деятельной суতোлке большого приморского города он видит картину мирного соединения человечества ради совместного радостного деятельного наслаждения жизнью. Конечное воссоединение всех существенно связанных между собой, хотя и разделенных и раздробленных ныне наук в одно единое неделимое целое представляется ему самой возвышенной целью исследователя.

---

## О ЛЕССИНГЕ

---

Литературные достижения Лессинга уже не раз были предметом красноречивых сочинений. Два таких сочинения, содержащие много метких и тонких замечаний, принадлежат двум уважаемым ветеранам немецкой литературы <sup>1</sup>. Брат, искренне любивший Лессинга и долго наблюдавший за ним с преданным восхищением, посвятил обширное произведение <sup>2</sup> описанию его судьбы, особенностей и обстоятельств его жизни. Мало кого из писателей называют и хвалят столь часто, как его: сказать при случае что-нибудь важное о Лессинге стало почти повальным увлечением. Это естественно, ибо он как подлинный национальный писатель своей эпохи воздействовал многосторонне и основательно, притом явственно и ярко — на всех, и одновременно глубоко — на некоторых. Поэтому, вероятно, ни об одном немецком гении не было сказано так много замечательного, нередко с весьма различных и даже противоположных точек зрения, подчас писателями, которые сами принадлежат к числу гениальных и прославленных.

Тем не менее попытка *охарактеризовать дух Лессинга в целом* не будет излишней. Столь богатая и всеобъемлющая натура никогда не может быть рассмотрена с достаточной многосторонностью: она *неисчерпаема*. Пока мы возрастаем в своем развитии, часть нашего поступательного движения, и, разумеется, немаловажная, состоит именно в том, что мы вновь и вновь возвращаемся к старым предметам, достойным этого, и применяем к ним все то новое, чем мы стали или что мы узнали, исправляем прежние точки зрения и результаты и открываем для себя новые горизонты. Обычному утверждению, будто все уже сказано, которое представляется само собой разумеющимся (ибо, как говорит Вольтер, оно встречается уже у Теренция <sup>3</sup>), — этому утверждению следует по отношению к подобным предметам

по преимуществу и, вероятно, по отношению ко всем предметам, о которых пойдет речь, противопоставить прямо противоположное: собственно, ничего еще не сказано, по крайней мере так, чтобы об этом не нужно было сказать больше и нельзя было сказать лучше.

Что касается, в частности, Лессинга, то лишь недавно появились исчерпывающие документы, когда было опубликовано все, что могло бы оказаться полезным для более близкого знакомства с великим человеком <sup>4</sup>. Те, кто писал о нем в состоянии острой скорби от его утраты, не располагали многими существенными документами, среди них — бесконечно важным собранием писем. Оба автора ограничились лишь отдельными областями его многосторонней деятельности; один обращался лишь к вполне определенной, не ко всей публике; другой намеренно умолчал о многом или же ненадолго остановился на нем. Разумеется, не без основания; но соображения, необходимые тогда, теперь, вероятно, уже отпали.

Лессинг был одним из тех *революционных* умов, которые повсюду, к какой бы области они ни обращались, вызывают сильное брожение и резкие потрясения, подобно мощному взрывчатому средству. В теологии, как и на сцене и в критике, он не только создал эпоху, но и произвел всеобщую и длительную революцию либо дал к ней толчок. Революционные предметы редко рассматриваются критически. Близость столь блистательного явления ослепляет подчас и острый взор даже при бесстрастном рассмотрении. Как же толпа могла бы не отдаться бурному впечатлению, но воспринять его и усвоить с духовным противодействием, что только и превратило бы его в *суждение*? Первое впечатление от литературных явлений не просто неопределенно: оно редко является чистым воздействием самой вещи, но представляет собой общий результат многих воздействующих влияний и совпадающих обстоятельств. Тем не менее его всецело относят за счет автора, в силу чего последний предстает нередко в совершенно ложном свете. Общее впечатление скоро становится господствующим, образуется слепая вера, безумная привычка, становящаяся вскоре священным преданием и, наконец, нерушимым законом. Власть общественного и устоявшегося мнения оказывает свое влияние и на таких людей, которые могли бы судить самостоятельно; течение несет их вместе с собой, но они часто даже не замечают этого. Если же они и противятся, то впадают тогда в

другую крайность — безусловного отвержения всего. Вера возрастает с течением времени, заблуждение укореняется и распространяется, следы лучшего исчезают, многое и, вероятно, самое важное совершенно забывается. И часто требуется небольшой промежуток времени, чтобы до неузнаваемости исказить образ по сравнению с оригиналом и создать резкое противоречие между сложившимся мнением о писателе и тем, что явствует из его жизни и произведений, как сам он оценивал себя и вообще рассматривал явления литературного мира. Противоречие это едва ли нарушит покой того, кто мнит себя обладающим единospасающей верой если и не в религии, то, во всяком случае, в литературе, но любой непредубежденный человек, внезапно столкнувшись с этим противоречием, не может не удивиться ему.

Должен признаться, что я поражался и удивлялся всякий раз, когда полностью погружался в сочинения Лессинга и наталкивался намеренно или случайно на какое-то место, вспоминая при этом обо всех собранных и отмеченных мною примерах того, как обычно почитают Лессинга и подражают ему или же как обычно не делают этого.

Конечно, Лессинг был бы если и не поражен, то все же несколько удивлен и рассмеялся бы не без негодования, если бы, вернувшись, увидел, как неустанно восхваляют его за совершенства, которые он со всей строгостью и серьезностью всегда отрицал за собой, как среди многочисленных его трудов и опытов хвалят и анализируют с односторонним и несправедливым пристрастием лишь те из них, за которые сам он держался бы менее всего и о которых сравнительно менее всего можно что-либо сказать, тогда как подлинно самобытного и самого великого в его высказываниях, кажется, даже не хотят и не могут увидеть! Он удивился бы, что как раз поэтические посредственности<sup>5</sup>, литературные приверженцы меры и поклонники половинчатости, которых он при жизни непрестанно ненавидел и преследовал, осмеливаются славословить его как виртуоза золотой посредственности и как бы присваивать его полностью себе, как если бы он был из их числа! Что его слава не является ободряющей и путеводной звездой для становящегося дарования, но ею злоупотребляют как эгидой против каждого, кто обещает продвинуться слишком далеко во всем, что есть доброго и прекрасного! Что под прикрытием его имени ищут и находят защиту косное тщеславие,

банальность и предрассудки! Что можно упоминать рядом с ним какого-нибудь Аддисона, о робости которого он столь презрительно говорит (как и вообще трезвую правильность, лишенную гения, он оценивает чуть ли не ниже, чем следовало бы), подобно тому как с равным почтением говорят, например, о «Мисс Саре Сампсон»<sup>6</sup> и об «Эмили Галотти» и «Натане Мудром», — ведь в се это драматические произведения!

И он, явись его дух в новом облике, был бы отвергнут самыми ревностными его приверженцами и легко мог бы стать великим соблазном для них. Ибо, не будь той священной веры и еще более священного имени, Лессинг показался бы кое-кому из тех, кто ссылается теперь на его авторитет, верит в его идеи, считает величие его духа мерой человеческих возможностей, а пределы его понимания — *геркулесовыми столпами* науки, преступать которые было бы столь же нечестиво, как и глупо, — многим из них Лессинг показался бы всего лишь явным мистиком, умствующим софистом и мелочным педантом.

Небезынтересно исследовать постепенное возникновение и развитие господствующих мнений о Лессинге и проследить их до мельчайших ответвлений. Изложение их во всем объеме, иными словами, история влияния сочинений Лессинга на немецкую литературу, составило бы материал отдельной статьи. Здесь достаточно и целесообразно привести лишь результат подобного изыскания, с точностью, которую позволяет средний объем, определить в общем положительные и отрицательные стороны господствующих мнений наряду с существенными отклонениями разного рода и представить их в более ясном свете, вкратце наметив противоположности.

По единодушному суждению всех, Лессинг признан *великим поэтом*. Среди всех созданий его духа драматическая поэзия анализировалась пространнее и детальнее всего, и придавалось важное значение всему относящемуся к ней. Если читать не сами произведения, а только высказывания о них, легко было бы поверить тому, что «Воспитание человеческого рода» и «Масонские разговоры» значительно уступают по своему значению, ценности, искусству и гениальности «Мисс Саре Сампсон».

Признано также, что Лессинг был единственным, непревзойденным и чуть ли не *безупречным знатоком поэзии*. Здесь идеал и понятие индивида почти слились

друг с другом. Оба нередко смешиваются, рассматриваются как совершенно тождественные. Часто, чтобы отметить образцовые достоинства литературного критика, называют его *новым Лессингом*. И так говорит не первый встречный, так выражаются Кант <sup>7</sup> и Вольф <sup>8</sup> — главы философской и филологической критики, которым нельзя отказать в понимании виртуозности в критике любого рода; оба сходны с Лессингом в своей любви и умении нащупать истину даже в сокровеннейших ее уголках, в суровой строгости проверки при гибкой многосторонности.

Единодушно чтут и его универсальность, которой было по плечу великое и которая не пренебрегала и малым, облагораживая его умом и искусством. Некоторые среди его ближайших друзей и почитателей объявили его поэтому универсальным гением, который не мог удовлетвориться тем, чтобы быть великим, совершенным и единственным только в одном искусстве или одной науке, — при этом они не определяли точно данное понятие и не давали себе строгого отчета относительно возможности того, что они утверждали. Не без известного обожествления они делают его как бы *всем на свете* и, кажется, часто думают, что у духа его действительное не было границ.

Остроумие (Witz) <sup>9</sup> и проза — вещи, чутье к которым есть лишь у очень небольшого числа людей, гораздо меньшего сравнительно с теми, кто обладает чувством художественного совершенства и поэзии. Поэтому-то гораздо меньше говорят об остроумии Лессинга и о его прозе, хотя его остроумие заслуживает того, чтобы быть названным классическим по преимуществу, а прагматическая теория должна бы начинать и кончать характеристикой его стиля.

При общем недостатке чувства нравственной культуры и нравственного величия, при том модном без всякого разбора презрении эстетиков ко всему, что хочет называться моральным или действительно является таковым, при той дряблости и расслабленности, том своенравии и произволе, той угнетающей мелочности и последовательной бессмысленности условной морали, царящей в обществе, с одной стороны, и ограниченности абстрактных педантов добродетели и сочинителей максим — с другой, при всем этом еще менее, конечно, говорят о *характере Лессинга*, о достойных мужественных принципах, о *великом свободном стиле его жизни*, который мог бы явиться, вероятно, лучшей практической лекцией о назначении учено-

го; о смелой самостоятельности, об устойчивости всего его существа, о его благородном цинизме<sup>10</sup>, о его святой либеральности; о той простой сердечности, которую всегда являет этот вообще-то не отличающийся чувствительностью человек во всем, что касается обязанностей по отношению к детям, братской верности, любви к отцу и вообще первичных уз природы и душевных отношений в обществе, и которая иногда обнаруживается и в произведениях, созданных в остальном как будто только рассудком, — обнаруживается столь притягательно и в силу своей редкости даже трогательно; о той добродетельной ненависти ко лжи и полуправде, к рабской и деспотичной лености духа; о той боязни малейшего ущемления прав и свободы каждого самостоятельного мыслителя; о его теплом и деятельном почитании всего, что он рассматривал как средство расширения познаний и потому как достояние всего человечества; о его чистом и ревностном пыле в предприятиях, о которых сам он прекрасно знал, что с обыденной точки зрения они не увенчаются успехом и ни к чему не приведут, но, осуществленные в этом духе, ценнее любой цели; о том божественном беспокойстве, которое должно не просто проявляться везде и всегда, но и действовать по инстинкту величия и которое мощно и произвольно, не сознавая и не желая этого, воздействует на все, с чем оно только ни соприкасалось, налагая на него печать добра и красоты.

И все же именно *эти* качества и многие другие, им подобные, в гораздо большей степени, чем его универсальность и гениальность, послужили причиной — отнюдь не предосудительной — того, что друг его отнес к нему возвышенные слова, сказанные у Шекспира Кассием о Цезаре:

Он, человек, шагнул над тесным миром,  
Возвысаясь, как Колосс; а мы, людишки,  
Снуем у ног его и смотрим — где бы  
Найти себе бесславную могилу<sup>11</sup>.

Ибо этими качествами может обладать только *великий человек, у которого есть душа*, то есть живая подвижность и сила глубокого внутреннего духа, Бога в человеке. Не следовало бы поэтому идти так далеко, утверждая, будто у него нет души, как они это называют, потому что у него не было любви. Разве ненависть Лессинга к неразумию не божественна в той же мере, как и самая подлинная, ду-



ховная любовь? Разве можно так ненавидеть, не имея души? Не говоря уж о том, что некоторые, полагающие, будто они любят какого-либо индивида или какое-нибудь искусство, имеют лишь воспаленное воображение. Боюсь, что упомянутое несправедливое мнение распространено тем шире, чем менее оно высказывалось. Некоторые фантасты ограниченного и нелиберального свойства, которые, естественно, должны быть так же настроены против Лессинга, как, например, патриарх против Аль-Гафи или Натана<sup>12</sup>, в силу упомянутого недостатка хотели бы отказать ему даже в гениальности. Достаточно, если мы лишь упомянем это мнение.

Библиотечная и антикварная *скрупулезность* этого странного человека и его редкая *ортодоксия* вызывают только удивление. Почти единодушно жалуются на острую его полемику, как и на то, что он писал даже и фрагментарно и, несмотря на все увещания, не всегда хотел завершать свои шедевры.

Его *полемика* в особенности, хотя она и одержала повсюду победу и ее оставляли без изменений при его чисто полемической установке даже и там, где требовались бы более глубокое историческое исследование и критическая оценка, преимущественно в вопросах вкуса,— его полемика забыта до такой степени, что для многих, мнящих себя почитателями Лессинга, явилось бы парадоксом утверждение, что «Анти-Гёце»<sup>13</sup> заслуживает первого места среди всех его сочинений не только по испепеляющей силе красноречия, ошеломительной гибкости и блистательному выражению, но и благодаря гениальности, философичности, поэтическому духу и нравственной возвышенности отдельных мест. Ибо никогда не писал он в такой мере из глубины своего я (Selbst), как в этих вспышках в пылу борьбы,— в них столь недвусмысленно сияет в чистейшем блеске все благородство его души. Да и что могли бы сказать поклонники столь презираемых и едко высмеиваемых Лессингом вежливости и благопристойности, люди, «для которых полемика не может быть ни искусством, ни наукой»,— что могли бы они сказать о полемике, по сравнению с которой даже образ мыслей Фихте им пришлось бы назвать мирным, а его манеру писать — мягкой? И все это в эпоху, когда ничего так не боятся, как мистики и полемики, когда царит принцип — быть снисходительным, смотреть на все сквозь пальцы, когда все можно терпеть, приукрасить

и предать забвению, только не строгую безоговорочную порядочность? О, если бы эта Лессингова полемика не была столь благополучно забыта, а многие из его лучших сочинений не остались бы настолько безвестными, что среди сотни читателей едва ли один заметит сходство фихтевской полемики с лессинговской, и не в чем-то случайном, в колорите или стиле, а как раз в самом важном, в основных принципах и в том, что более всего бросается в глаза, в острых и резких оборотах.

Среди всех фрагментов Лессинга, пущенных им в мир, философия его, вероятно, более всего осталась фрагментом, ибо она разбросана отдельными намеками, часто в самых неприметных местах и отрывках, во всех произведениях последнего периода его духовной жизни и в некоторых произведениях среднего и первого периода. Для критика, желающего стать философским художником, философия Лессинга должна бы стать тем, чем *тотс* является для ваятеля, — и при этом ее считают, кажется, лишь толчком к философии Якоби или же лишь приложением к философии Мендельсона! Обо всем этом не могут сказать ничего другого, кроме того, что он любил истину и исследование, охотно говорил парадоксы, отличался большим остроумием, иногда дурачил глупцов, универсальностью познаний и многосторонностью ума походил на Лейбница, а в конце жизни, к сожалению, стал спинозистом!

О его *филологии* говорят, что в критике конъектур — этой вершине филологического искусства, он гораздо менее силен, чем можно было бы этого ожидать, ибо он от природы обладал некоторыми требуемыми для этой науки духовными дарованиями.

Уже говорилось о том, что вообразили себе посредственности относительно достойной подражания *универсальной правильности* мудрого трезвого Лессинга. Естественно, что они фиксировали и превратили в священное писание и в *эстетический символ веры* его фрагменты и ферменты, как он сам их называл, — драматургические, равно как относящиеся к поэтике и теории видов поэзии.

Таковы приблизительно те главные точки зрения и рубрики, согласно которым вообще судили и высказывали мнения о Лессинге. Как все то, чем он должен быть или действительно был в каждом из этих предметов, связано друг с другом, какой *общий дух* одушевляет все, чем он, собственно, был, хотел быть и должен был стать *в целом*, —

об этом, кажется, не судят и не говорят ничего. Если же, характеризуя его, обращаются к деталям, то руководствуются при этом не различными ступенями его литературного развития, эпохами его духа, и различием стиля и тона каждой из них, не преобладающей направленностью и склонностью его существа, различными ветвями его деятельности и понимания, но заглавиями отдельных его сочинений (часто обходя важнейшие из них и пространно анализируя юношеские драматические опыты), которые нередко регистрируются по ничего не значащей принадлежности их к тому или иному жанру, тогда как каждое из лучших его произведений есть индивид сам по себе, существо особого рода, которое «смеется над всеми разграничениями критики»<sup>14</sup> и часто не имеет ни предшественников, ни последователей, с кем оно могло бы быть занесено под одну рубрику.

Так как в том, что касается Лессинга, я больше верю ему самому и его произведениям, чем его судьям и поклонникам, я не могу одобрить эти взгляды и мнения, притязающие на оценку, не только из-за того, чего в них недостает в целом, но и из-за того, что в них конкретно содержится положительного по форме и содержанию.

Похвально, конечно, что Лессинга хвалили и еще хвалят. Нелегко будет воздать ему должное в этой статье, да и что может быть мелочнее, чем с опасливой скупостью отвешивать славу человеку столь редкого величия? Однако чем явилась бы похвала без строгого испытания и свободного суждения? Во всяком случае, она была бы недостойна Лессинга, как и всякое неопределенное восхищение и безусловное обожествление, которое, как опять-таки может подтвердить этот пример, легко может стать несправедливым из-за одностороннего отношения к своему предмету.

Следовало бы отважиться однажды на попытку критического рассмотрения Лессинга согласно законам, установленным им самим для оценки великих поэтов и мастеров искусства. Такая критика, вероятно, могла бы стать для него лучшей похвалой: чтить его и следовать ему так, как он хотел бы, чтобы обходились с Лютером, сопоставимым с Лессингом во многих отношениях.

Эти предписанные им законы таковы. «Плохого поэта не ругают; с посредственным обращаются мягко; большого же судят строго»<sup>15</sup>. «Если бы я был судьей в делах искус-

ства и дерзнул вывесить судейский щит, то шкала моих оценок была бы такова: мягко и с похвалой по отношению к начинающему; *с восхищением сомневаясь, с сомнением восхищаясь* — по отношению к мастеру; позитивно и устрашающе по отношению к графоману; с насмешкой по отношению к хвастуну; с предельной язвительностью по отношению к интригану»<sup>16</sup>.

О Лютере он говорит так: «Истинный лютеранин хочет быть храним не *сочинениями* Лютера, а его *духом*»<sup>17</sup> и т. д. Вообще *безграничное презрение к букве* было основной чертой характера Лессинга.

*Прямота и откровенность* — первый долг каждого, желающего публично говорить о Лессинге. Да и кто мог бы вынести мысль о том, что Лессинг нуждается в каком-либо снисхождении? Или кто захотел бы робко выразить свое мнение о мастере прямоты и откровенности, частью говоря с опасливой осторожностью, частью умалчивая? И кто, способный на это, смел бы называться почитателем Лессинга? Это было бы бесчестьем для его имени!

Как можно было бы принимать во внимание тот небольшой соблазн, который мог бы случайно возникнуть из этого, когда даже величайший соблазн он считал не чем иным, как «пугалом, которым известные люди хотели бы отогнать всякий дух испытания»<sup>18</sup>? Он считал даже крайне презренным то обстоятельство, что «никто не дает себе труда противостать тем глупостям, которые столь часто проделывают перед публикой и с публикой, вследствие чего с течением времени они обретают статус весьма серьезной священной вещи. Тогда через тысячу лет будут говорить: «Можно ли было так писать и выпускать это в свет, если бы это не было истинным? Тогда не оспаривали этих достойных доверия людей, теперь же вы хотите возразить им?»<sup>19</sup> Хотя великий знаток людей говорит в этом месте, собственно, о глупостях совершенно иного рода, все сказанное вполне применимо и к тем глупостям, о которых здесь идет речь. Ибо разве не глупостью нужно назвать, например, возведение Лессинга в идеал золотой середины, превращение его в героя мелкотравчатого просвещения, не имеющего ни света, ни силы? «Может быть, это звучит несколько язвительно — *но на что годна соль, если ею нельзя посолить?*»<sup>20</sup>

Разумеется, подобная прямота и откровенность не обязательно бесплодны, ибо хотя и верно, как правильно

и остроумно заметил Лессинг, что «до сих пор в мире бесконечно больше упустили из виду, чем видели»<sup>21</sup>, но не менее верно и то, что «ум не стареет»<sup>22</sup>. У меня эта необходимая прямота и откровенность, если бы это свойство вообще не было для меня естественным, должна была возникнуть уже из той непринужденности, с какой я постиг сочинения Лессинга и воспринял все заложенное в них. Впечатление, противоречие, поразившее нас, воспроизводится, естественно, так, как оно было воспринято. Меня радовало также, когда все цитирующие обычно Лессинга, не понимая его духа и не зная основательно даже его сочинений, с неодобрением и отталкиванием отнеслись к моему своеобразному и парадоксальному для них взгляду на него или в столь же малой степени смогли освоиться с ним, как и с Лессинговым педантизмом, ортодоксией, скрупулезностью и полемикой.

Эта *непринужденность* стала возможной для меня лишь потому, что я не был современником Лессинга и мне не нужно было идти вместе с общественным мнением о нем или же против этого мнения. Она усилилась благодаря тому счастливому обстоятельству, что Лессинг начал интересоваться меня сравнительно поздно и не раньше, чем я достаточно окреп и стал самостоятельным, чтобы обратить мое внимание на целое, чтобы интересоваться больше Лессингом и духом его подхода к предметам, нежели ими самими, и чтобы свободно рассматривать его. Ибо пока еще находятся в плену у материала, пока еще не достигли сами собой известного *удовлетворения* в особом искусстве и особой науке или же во всей культуре вообще, удовлетворения, не только не препятствующего дальнейшему продвижению, но как раз и способствующего ему, пока еще неустанно стремятся к прочному и устойчивому средоточию,— до тех пор еще нет свободы и возможности судить о писателе. Кто, например, читает «Драматургию» с той несвободной целью, чтобы узнать из нее правила драматургического искусства или посредством ее уяснить себе «Поэтику» Аристотеля, тот, разумеется, еще совершенно не понимает индивидуальности и гениальности этого удивительного произведения. Между прочим, я хорошо помню, как я, совершенно неудовлетворенный и расстроенный, отложил в сторону «Лаокоона», несмотря на то, что брался за него с радужными надеждами, и несмотря на впечатление, которое произвели отдельные места. Чи-

тая книгу, я наивно ожидал найти в ней в законченном виде вожделенную науку о первых и последних основах изобразительного искусства и его отношении к поэзии. Поскольку основы этой не было, я был невосприимчив к отдельным приобретениям и не испытывал нужды в пробуждении любознательности. Чтение мое было заинтересованным, оно не было еще *изучением*, то есть незаинтересованным, свободным рассмотрением и исследованием, не ограниченным какой-то определенной потребностью и целью, когда только и может быть постигнут *дух* автора и высказано *суждение* о нем. Так обстояло у меня дело со многими сочинениями Лессинга. Но если это грех, то я с избытком искупил его. Ибо со времени «прорыва», как выразился бы мистик или насмешник, моего понимания Лессинга, со времени «озарения» меня светом этого понимания все его произведения без исключения, даже самые незначительные и малоплодотворные из них, представляют собой истинный лабиринт для меня, в который я крайне легко нахожу вход, но из которого могу выбраться лишь с необычайными трудностями. Магия этого собственного очарования возрастает вместе с чтением, и я редко могу противостоять искушению. Мне приходится даже смеяться над собой, когда я представляю себе, как часто с того времени, когда я решил напечатать самое доступное из того, что я собрал и написал о Лессинге, как часто я откладывал, заново просматривал тома, делал для себя множество заметок и записей, все далее отодвигая намеченную публикацию и нередко совершенно о ней забывая. Ибо интерес к изучению брал верх над интересом к публичному сообщению, все ослабевавшему настолько, что без категорического решения я, вероятно, все время работал бы над сочинением о Лессинге, никогда его не завершая.

Это изучение и эта непринужденность только и могут до известной степени возместить вообще-то невосполнимое отсутствие *знакомства с живым Лессингом*. Автор, будь то художник или мыслитель, способный занести на бумагу все, что только может или знает, не является гением. Есть люди, обладающие столь ограниченным, столь изолированным талантом, что он остается совершенно чуждым для них, как если бы он не был их собственным талантом, как если бы он был только доверен или одолжен им. Лессинг не был из числа таких людей. *Он сам стоил больше всех своих талантов*. Его величие заключалось в

его индивидуальности. Не только из сообщений о его беседах, не только из *писем*, на которые, видимо, до сих пор мало обращали внимания, хотя для того, кто ищет и изучает в *Лессинге только Лессинга*, иное в них окажется подчас ценнее какого-либо знаменитого его произведения, но и из самих его сочинений можно было бы заключить, что в *живом разговоре* он был более силен, чем в письменном выражении, здесь он яснее и смелее мог высказать глубочайшую свою самобытность. Не нужно доказывать, насколько живой и диалогической была его проза. Самое интересное и основательное в его сочинениях — это намеки и замечания, самое зрелое и завершенное — фрагменты фрагментов. Лучшее, что говорит Лессинг, — это как бы внезапная находка, выраженная им в нескольких лаконичных словах, полных силы, духа и остроты, словах, в которых, словно молнией, внезапно освещаются темнейшие места в сфере человеческого духа, самое святое высказывается смело и чуть ли не дерзко, общедоступное и всем известное — прихотливо и своеобразно. Тезисы его стоят компактно и обособленно, без анализа и доказательства, подобно математическим аксиомам, а самые связные его рассуждения представляют собой обычно лишь цепь остроумных фрагментов. Краткий разговор с такими людьми часто поучительнее и дает гораздо больше, чем иное длинное произведение! Я, во всяком случае, охотно согласился бы удовлетворить свое пламенное желание видеть именно этого человека и говорить с ним ценой отказа от возможности наслаждаться каким-либо его произведением! Но при неосуществимости этого желания мне придется утешиться упомянутой непринужденностью и откровенностью.

Но даже если бы последняя была достаточно велика, я все же едва ли отважился бы публично высказать свое мнение о Лессинге, если бы я не смог защитить это мнение в целом максимами Лессинга и подтвердить его в частностях ссылками на авторитетно удостоверенные места из самого Лессинга, — настолько мой взгляд на Лессинга *бесконечно отличается* от господствующего.

Например, не только думают, но и верят со всей определенностью в то, что Лессинг был *одним из величайших поэтов*; я *сомневаюсь* даже в том, был ли он вообще поэтом, было ли у него поэтическое чутье и художественное чувство. К тому, что *он сам* говорит по этому поводу, мне остается прибавить весьма небольшое.

Основное место находится в «Драматургии». «Я,— говорит он в необычайно характерном эпилоге «Драматургии», произведения исключительного в своем роде (оно писалось из меркантильных побуждений и с намерением давать еженедельный обзор, но не успеешь оглянуться, как оно воспарило уже над популярным уровнем и, не заботясь о злобе дня, погрузилось в чистейшее умозрение, направляя свой быстрый ход к парадоксальной цели *поэтического Евклида*; при этом оно движется по своей эксцентрической орбите с такой индивидуальностью и жизненностью, так по-лессинговски, что само его можно было бы назвать монодрамой),— я,— говорит он здесь,— *не актер и не поэт.*

Правда, мне иногда оказывают честь, называя меня поэтом, *но это потому только, что меня не понимают.* Не следовало бы так лестно заключать обо мне по нескольким драматическим *опытам*, на которые я отважился. Не всякий, кто берет в руки кисть и составляет краски, живописец. Самые ранние опыты мои *написаны в годы, когда желание и плавность речи так легко принимают за талант.* Что касается новых, то я *очень хорошо понимаю*, что тем, что в них есть *сносного*, я обязан *единственно* критике. *Я не чувствую в себе того живого источника*, который собственными силами пролагает себе путь, который собственными силами выбивается наружу, отливая столь богатыми, столь свежими, столь чистыми лучами. Нет, я *все должен вытягивать из себя с усилием.* Я был бы очень скуден, холоден и близорук, если бы до известной степени не выучился скромно разрабатывать чужие сокровища, греться у чужого камелька и усиливать свое зрение искусственными стеклами. Вот почему мне всегда было обидно и досадно, если я читал или слышал что-нибудь, клонящееся к порицанию критики. Она, говорят, губит таланты, а я льстил себя надеждой позаимствовать от нее что-нибудь, что весьма близко приближается к таланту. Я — хромой, которому не может быть приятна сатира на костыли.

Но, разумеется, как костыль помогает хрому переходить с одного места на другое, но не может сделать его скороходом, так и критика. Если я чего-нибудь достигаю с ее помощью, что гораздо лучше того, чего мог бы достичь человек с моими талантами без критики, то это берет у меня столько времени, я настолько должен отказываться



от других занятий, так воздерживаться от невольных развлечений и *призывать на помощь всю мою начитанность*, так должен на каждом шагу спокойно просматривать все те заметки о нравах и страстях, какие когда-либо делал, что нет человека в мире непригоднее меня к роли такого труженика, который должен снабжать новинками театральной сцену»<sup>23</sup>.

Правда, нельзя сказать, чтобы до сих пор не замечали этого важного места, которое, по моему мнению, должно оставаться основополагающим текстом ко всему, что можно сказать о поэзии Лессинга. Однако не видели или не хотели понять сказанного в нем, того, что определено им и поставлено вне всякого сомнения.

Напрасно стали бы пытаться ослабить силу этого высказывания тем обстоятельством, что оно написано будто бы *из вежливости* и не выражает действительного убеждения. Этому противоречит не только честный, откровенный, свободный характер этого места, но и дух и буква многих других мест, где Лессинг говорит с крайним презрением и отвращением по отношению к ложной скромности и благопристойности. Ничто так не чуждо всему его существу, как подобная смесь скрытого самолюбия и привычной лжи. Это доказывают все его сочинения.

О том, как откровенно и смело высказывался он о своих достоинствах, пусть напомнят другие два места из той же части «Драматургии», что и упомянутый отрывок с подтверждением и разъяснением ее содержания. Одно из них проливает свет на то, как *Лессинг оценивал свою критику*, другое крайне смелым тоном выдает то *сознание своей гениальности*, хотя как раз и не поэтической, которое сказывается во всем эпилоге «Драматургии».

«Каждый вправе хвалиться своим трудолюбием: я полагаю, что изучил драматическое искусство и *изучил основательнее двадцати человек, посвятивших себя ему*. А посвящал я себя ему настолько, насколько это нужно для того, чтобы иметь право говорить о нем; я ведь хорошо знаю, что если живописец не любит слушать порицания от людей, совсем не умеющих владеть кистью, то и поэт также. Я по крайней мере попытался делать то, что должен создать поэт, и все-таки могу судить, выполнимо ли то, чего сам я был не в состоянии выполнить. Я только требую права голоса в нашем обществе, где на него изъясляют притязания люди, которые были бы немее рыбы, не

научись они болтать с голоса того или другого иностранца»<sup>24</sup>.

Рассказав о своих усилиях развеять заблуждение немецких поэтов, будто подражать французам означает то же самое, что следовать правилам древних, он прибавляет: «Осмелюсь высказать здесь одно мнение, как бы его ни приняли. Назовите мне какую угодно пьесу великого Корнеля, которую я не написал бы лучше. На сколько идете?..

Но нет, я не хочу, чтобы это мое предложение считали хвастовством! Итак, заметьте, что я добавлю: я, наверное, напишу пьесу лучше его, и все-таки далеко не буду Корнелем, и не создам образцового произведения искусства. Я, наверное, напишу драму лучше, но все-таки не буду из-за этого слишком воображать о себе. Я ведь сделаю только то, что каждый может сделать, кто так же твердо верит в Аристотеля, как я»<sup>25</sup>.

Допустим, что Лессинг думал о своей поэзии так, как он сам говорит. Но верно ли,— можно было бы спросить при этом,— что он знал самого себя?

Вполне и в строгом смысле этого слова никто не знает самого себя. С точки зрения современной ступени культуры рефлектируют относительно предшествующей и предчувствуют грядущую — почвы же, на которой стоят, не видят. С одной стороны открывается вид на близлежащие стороны, противоположная же сторона населенной планеты остается вечно скрытой. Более этого человеку не дано. Если же мера самопознания определяется мерой гениальности, многосторонности и развития, то я отважусь утверждать, что, хотя Лессинг и не был способен охарактеризовать самого себя, все же он превосходно знал себя и как раз ни одна сфера его духа не была ему известна лучше, чем его поэзия. Свою поэзию он понимал благодаря своей критике, росшей одновременно и в тесном общении с ней. Чтобы так понимать свою критику, он должен был бы предаться прежде философствованию либо позднее критическому рассмотрению. Для философии его задатки были слишком велики и широки, чтобы они когда-нибудь смогли бы созреть; во всяком случае, ему нужно было бы достичь глубокой старости, чтобы только осознать их в некоторой мере. Вероятно, и помимо этого ему надо было бы обладать тем, чего ему совершенно не доставало, а именно историческим духом, чтобы стать умудренным своей философией и сознательным в своей иронии и своем цинизме,

ибо нельзя знать себя, являясь только самим собой и не будучи одновременно и неким другим. Следовательно, чем больше многосторонности, тем больше самопознания, и чем гениальнее, тем последовательнее, определеннее, отчетливее и резче в своих границах.

Все это непосредственно можно отнести к Лессингу. И ни в одной области у Лессинга не было столько опыта, учености, штудий, усилий, подготовки всякого рода, как именно в поэзии. Ни одно из его произведений по тщательности художественной отделки не достигает «Эмилии Галотти», хотя другие и обнаруживают большую зрелость духа. Вообще мало произведений, выполненных с таким умом, с такой тонкостью и тщательностью. В этом отношении и с точки зрения любых других общепринятых норм формального совершенства драматического произведения «Натан» стоит гораздо ниже, ибо здесь часто не соблюдаются даже самые умеренные требования к последовательности характеров и связи событий.

К тому же предметы, изображенные в «Эмилии Галотти», наиболее далеки от подлинного существа Лессинга; нет здесь такой нехудожественной цели, такого побочного мотива, которые на деле были бы чем-то главным. Это важное обстоятельство для Лессинга, ибо несовершенные драматические опыты его юности почти всегда имеют вполне определенную философско-полемическую тенденцию. По замечанию Мендельсона, *портретирующий поэт* — тот, кому характер удается тем лучше, чем более схож он с собственным его существом; черпая из него, он может создавать лишь варианты излюбленного характера, отличающиеся явным фамильным сходством.

Поэтому «Эмилия Галотти» — собственно главное его создание, если речь идет об определении того, чем был Лессинг в поэтическом искусстве, как далеко он продвинулся в нем. Да и что представляет собой эта «Эмилия Галотти», предмет стольких восторгов, вполне этого достойный? Бесспорно, это великий образец драматической алгебры. Нужно восхищаться им, этим созданным в поте лица шедевром чистого ума; нужно восхищаться им, даже оставаясь незатронутым, ибо в сердце ничего не проникает, да и не может проникнуть, если вышло не из сердца. В нем действительно бесконечно много ума, *прозаического* притом, и даже духа и остроумия. Но если копать глубже, то распадается все, что внешне казалось связанным столь разумно.

Недостает того поэтического ума, который столь великолепно проявляется у Гварини, Гоцци, Шекспира. В гениальных произведениях руководимого этим поэтическим умом инстинкта все кажущееся с первого взгляда столь истинным, но и столь же непоследовательным и своенравным, как сама природа, неизменно раскрывает при более основательном изучении сокровенную гармонию и глубокую необходимость. Не так у Лессинга! Кое-что в «Эмилии Галотти» даже у поклонников вызывало сомнения, на которые Лессинг не мог дать ответа. Да и кто будет пускаться в детали, желая затеять спор с целым и почти ничего не оставляя без примечаний? Все же это произведение не имеет себе равных и единственно в своем роде. Я назвал бы его *прозаической трагедией*. Примечательно, но не очень интересно, что характеры пребывают посредине между всеобщностью и индивидуальностью!

Может ли художник говорить с большей холодностью и равнодушием о самом совершенном и искусном своем произведении, чем говорит Лессинг своему другу, посылая ему эту холодную «Эмилию»? «Нужно, — пишет он, — иметь возможность по крайней мере обсуждать с кем-нибудь свои работы, *чтобы самому не уснуть за ними*. Доставляемое собственной критикой простое уверение в том, что находишься на верном пути, как бы оно ни было убедительным, остается все же настолько *холодным* и неплодотворным, что не оказывает никакого влияния на разработку»<sup>26</sup>. И после этого даже: «Благодарю Бога, что я снова выкидываю из головы весь этот хлам»<sup>27</sup>.

Зато с каким сдержанным энтузиазмом и как совершенно иначе — во всех отношениях — говорит он о «Натане»! Например, в следующем месте: «Если скажут, что пьеса со столь своеобразной тенденцией недостаточно богата своеобразными красотоми, я промолчу, но не устыжусь. Я ставлю себе цель, достойную того, чтобы и дальше продолжать хранить ей верность. Я не знаю еще ни одного места в Германии, где эту пьесу можно было бы поставить уже сейчас. *Хвала и удача тому, где она будет поставлена впервые*»<sup>28</sup>. Так же говорит он и в некоторых иных местах, касающихся полемического происхождения и философской тенденции пьесы и заслуживающих поэтому быть приведенными.

И правда, «Натан» вышел из души и проникает в нее; он несомненно овеян и осиян парящим Духом Божиим,

пронизывающим его. Представляется только трудным и почти невозможным подвести это удивительное произведение под какую-нибудь рубрику. Хотя можно было бы сказать с известным правом, что это такая же вершина поэтического гения Лессинга, как «Эмилия» — вершина его поэтического искусства. И подобно тому как все искры поэзии, имевшиеся у Лессинга, — а по его собственному замечанию, их было немного, — сияют здесь ярче всего, так и философия с равным правом может притязать на это произведение, *классическое* с точки зрения характеристики всего этого человека, ибо оно представляет Лессинга с предельной глубиной и полнотой и одновременно с законченной популярностью. Тот, кто понимает «Натана», знает Лессинга.

Все же ему неизменно приходится шагать в одной шеренге с юношескими опытами и остальными прозаическими драмами Лессинга, несмотря на то, что сам художник ясно видел и высказал подлинную тенденцию произведения и его непригодность для сцены, являвшейся все же целью всех остальных его драм.

Более озабоченные именем, нежели человеком, и регистрацией произведений, нежели их духом, задавали не менее комические, чем дидактические, вопросы: относится ли «Натан» к *дидактическому роду поэзии*, к *комическому* или какому-нибудь иному; что он должен или чего не должен еще иметь, чтобы быть или не быть тем или иным? Подобные проблемы представляют такой же интерес, как и поучительное исследование о том, что случилось бы, если бы Александр вел войну против римлян. «Натан», как мне думается, это поэма *Лессинга*, это *Лессинг Лессинга*, *произведение по преимуществу* среди всех его произведений в определенном выше смысле; это *продолжение «Анти-Гёце»*, номер двенадцать. Это, бесспорно, самое подлинное, своеобразное и удивительное среди всех созданий Лессинга. Правда, почти все они представляют собой каждое совершенно особое произведение само по себе и желают, чтобы их воспринимали, рассматривали и оценивали с уюном настроением, столь прекрасно выраженным в словах Саладина:

Как христианин,  
Как мусульманин — это все равно!  
Вот в этом же плаще или в бурнусе,  
В тюрбане или в войлочном шлыке,

Как хочешь! Все равно! Я никогда  
 Не требовал, чтоб все деревья были  
 Одной корой покрыты <sup>29</sup>.

Однако ни одно из произведений не требует с такой необходимостью духа этого возвышенного «все равно» от воспринимающего, как «Натан».

«В учебниках,— говорит Лессинг,— разграничивайте жанры, насколько это возможно; но если гений ради *высших целей* соединяет их несколько в одном и том же произведении, то забудьте учебник и обращайтесь внимание на то, достиг ли поэт этих высших целей» <sup>30</sup>.

Об этих замыслах и удивительном возникновении этого произведения, пронизанного и порожденного *энтузиазмом чистого разума*, в письмах Лессинга имеется, к счастью, несколько очень интересных и подлинно классических мест. Можно, видимо, сказать: если ни одно другое произведение не является столь своеобразным, то ни одно из них и не возникло столь своеобразно.

Лессингу, естественно, не могли простить того, что он дошел в теологии до изысканности, а в христианстве — даже до иронии. Его не понимали, ненавидели, клеветали на него и преследовали немилосердно. При этом у него была слабость чтить в качестве священного достоинства человечества каждую ненапечатанную книгу, которая, как ему казалось, могла бы стать средством совершенствования человеческого духа; и даже если жалкий найденыш отдал ему палец, он был готов принимать его с нежностью и даже мечтательностью. Достаточно известно, как подействовали «Фрагменты» <sup>31</sup> на массу теологов и какое обратное воздействие оказали они на одинокого издателя!

В самый разгар этих волнений он пишет 11 августа 1778 года: «У меня была странная фантазия этой ночью. Много лет назад я сделал набросок драмы, содержание ее имеет некоторую аналогию с моими нынешними спорами, которых тогда я не смог даже представить себе. Я думаю, что все это будет читаться очень хорошо и, разумеется, этим я сыграв с теологами еще более злую шутку, чем моими десятью фрагментами» <sup>32</sup>.

Идея «Натана», следовательно, сразу же возникла перед его умственным взором. Все другие гениальные его произведения постепенно росли у него под рукой, созревали во время работы, и лишь затем, по удалении от первоначального повода, обнаруживалось, что было для

него самым интересным и привлекательным и стало теперь самым главным.

«Мой «Натан», — говорит он, — это пьеса, которую уже три года назад я хотел полностью закончить и напечатать. Теперь я снова намереваюсь сделать это, потому что мне вдруг пришло в голову, что при некоторых небольших изменениях в плане я *смог бы напасть на врага с другой стороны, с фланга*. Моя пьеса не имеет ничего общего с теперешними церковниками, и я не хочу сам отрезать ей всякий путь в театр, *хотя бы это и произошло через сотню лет*. Теологи всех религий откровения будут, вероятно, ругать ее про себя, но вряд ли решатся выступить против нее публично»<sup>33</sup>.

Внимательный наблюдатель книжных мечтаний на темы откровения найдет последнее высказывание пророческим. Что же касается отношения пьесы к тогдашней злободневности, то *патриарху*, собственно, недостает лишь изображения руки с поднятым перстом, чтобы быть *персоной*, как о том свидетельствует бурлескная карикатурность этого характера. В другом месте он сам прямо называет целое *отражением в драме* теологических споров, стоявших тогда на очереди дня и всецело ставших его собственным делом.

Могут ли *стихи* сделать поэтическим произведение, имеющее столь непоэтическую цель, да к тому же еще *подобные* стихи? Послушайте, как говорит об этом Лессинг: «Я действительно избрал стихотворную форму *не ради благозвучия* (иной, вероятно, мог бы прийти к такой мысли и без этого замечания), но потому, что я надеялся благодаря поэзии особенно выявить тот восточный тон, который мне нужно было задать здесь. Я считал также, что стихи скорее позволят сделать то *отступление*, к которому мне неизбежно придется прибегнуть теперь *при всех обстоятельствах* ради *иной* моей цели»<sup>34</sup>.

Более открыто и недвусмысленно, чем это сделал сам Лессинг, нельзя сказать о том, как обстоит дело с *драматической формой* «Натана». Со свободной небрежностью облекает она дух и существо произведения, приноравливаясь к ним, подобно балахону Аль-Гафи или опаленному плащу храмовника. Излишне говорить об отдельных непоследовательностях и о соподчинении действия, его восходящего развития и его необходимой связи, да и о соподчинении характеров. Вообще форма гораздо небрежнее,

чем в «Эмилии Галотти». При этом естественные ошибки лессинговских драм выступают сильнее, вновь заявляя о старых, уже утраченных правах. Если характеры и очерчены с большей жизненностью и отличаются более теплым колоритом, чем в какой-либо другой его драме, то зато в них больше той *аффектации манерного* изображения, которая господствует в «Минне фон Барнхельм», где характеры заметно начинают получать *лессинговский* акцент и манеру; в «Эмилии Галотти» эта аффектация уже устранена. Даже Аль-Гафи изображен не без претензии, правда, *ему* вполне подобающей, — у нищего ведь должны быть претензии, иначе он просто оборванец, — но непростительной для *художника*. И потом, произведение отличается столь очевидной *неровностью*, как ни одна другая драма Лессинга. Драматическая форма — это лишь *вспомогательное средство*, и *Рэха*, *Зитта*, *Дайя* являются, собственно, лишь *мольбертом*; Лессинг мыслил настолько *негалантно*, что это превосходит все ожидания.

Совершенно *цинизирующее* выражение заключает в себе очень мало от восточного тона, вместе с тем это *лучшая проза* из написанного Лессингом, часто не соответствующая костюму героических лиц. Я вовсе этого не порицаю; я говорю лишь, что так обстоит дело; вероятно, так и должно быть. Только если бы «Натан» был *великим драматическим произведением искусства и ничем более*, я счел бы, что стихи вроде

Но я еще пока не на мели <sup>25</sup>

представляются совершенно несообразными и звучат очень смешно в устах принцессы благородного умонастроения и в трогательной ситуации.

Сам Лессинг прекрасно выразил контраст между высоким философским достоинством пьесы и отсутствием в ней театральных эффектов — в свойственной его тону смеси спокойного глубокого внутреннего вдохновения и наивной холодности. «Может статься, — пишет он, — что мой «Натан» в целом не произведет особого впечатления, если попадет в театр, *чего, видимо, никогда не произойдет*. Довольно уже и того, если его будут читать с интересом и *среди тысячи читателей хотя бы один научится из него сомневаться в очевидности и всеобщности своей религии*» <sup>26</sup>.

Естественно, что логический цех так же попытался освоить это *эксцентрическое* произведение (обязанное сво-



ей необычайно большой популярностью, которая могла бы вызвать предубеждение против него, лишь полемической и риторической его силе и тому обстоятельству, что оно, кажется, никогда не выходит за пределы *общего уровня* и что очень многие весьма мало понимают Лессинга, хотя немногие понимают его очень хорошо), как и поэтический, и, разумеется, с равным правом.

Один из мэтров философии <sup>37</sup> полагает, что «Натан» — это панегирик провидению <sup>38</sup>, как бы драматизированная теодицея религиозной истории. Не говоря уж о том, насколько противоречит Лессингову строгому чувству чистой бесконечности перенос правовых понятий на божество, высказывание это носит крайне всеобщий, неопределенный и ничего не говорящий характер. Другой виртуоз диалектики <sup>39</sup> считал, напротив, что в намерение «Натана» входило заподозрить дух всякого откровения и представить во враждебном свете всякую *систему* религии как таковую, без различия <sup>40</sup>; теизм, поскольку он становится системой, чем-то формальным, не составляет здесь исключения. Но и это объяснение, если вырвать его из полемического контекста и дать ему догматическое употребление, заключает в себе ошибку, ограничивая произведение, *охватывающее бесконечность*, одной-единственной, слишком определенной и, в конце концов, достаточно тривиальной тенденцией.

Следовало бы вообще оставить идею привести «Натана» к какому-либо рода единству или втиснуть его в рамки какой-либо освященной законом и традицией способности человеческого духа, ибо при насильственном сведении и включении потери были бы таковы, что все единство не стоило бы этого. Что толку, если все не просто *доказываемое* «Натаном», но *живо* сообщаемое им — ибо лучшее и важнейшее в нем далеко превосходит то, что может дать одно лишь сухое доказательство, — было бы с математической точностью заключено в логическую формулу? «Натан» тем не менее сохранил бы свое место на *общей ниве поэзии и морали* <sup>41</sup>, где Лессингу нравилось подвизаться уже с давних пор и где он создал басни, заслуживающие внимания как *предварительный набросок сказки Натана о трех кольцах*, которая в законченном своем виде неизменно восхищает и потрясает до глубины души и принадлежит, вероятно, к самому великому, что только может создать человеческий дух. Басни Лессинга вполне заслужи-

вают названия *штудий*, ибо они продвинули если и не искусство, то художника, хотя и независимо от первоначальных его намерений и целей. В «Натане» живет и ощущается дуновение чего-то святого, по сравнению с которым все силлогистические фигуры, как и все правила драматического искусства, представляются сущим пустяком. Философский результат или философская тенденция так же еще не делает произведения философемой, как драматическая форма и вымысел не делают его поэмой. Разве «Эрнст и Фальк» не драматичнее иных лучших сцен в «Натане»? И притча о воздействии «Фрагментов», обращенная к Гёцце, — это, конечно, гениальный вымысел, однако цель и дух его предельно непоэтичны или, как говорят теперь в Германии, неэстетичны.

Разве не заслуживает бессмертия или не обладает им произведение, которым все восторгаются и которое всеми любимо, но воспринимается и толкуется каждым по-своему? Но весьма удивительно, а впрочем, если угодно, и совсем не удивительно, что при великом различии взглядов, при этом множестве более характерных, нежели характеризующих, суждений никому еще не пришла в голову мысль, что «Натан» при тщательном рассмотрении содержит *две главные вещи* и, следовательно, состоит из *двух* сросшихся между собой *произведений*. Первое — это *полемика со всей нелиберальной теологией*, и в этом отношении не без метких шпилек по адресу христианства, которому Лессинг хотя и отдал должное более всех ортодоксов вместе взятых, однако далеко не в полной мере, ибо в христианстве сильнее, многообразнее и тоньше всего развились как теологическая либеральность, так и теологическая нелиберальность, все самое доброе и худое в этой сфере. Второе — это *полемика со всем неестественным, детски надуманным, глупостью, вызванной извращением в себе или в других, и нелепыми прикрасами в отношении человека к Богу*; все это должно было глубоко возмущать одухотворенную естественность Лессинга, и патриархи сумели еще более усилить его отвращение. Но учение о религии в «Натане» никоим образом не является чисто скептическим, полемическим, негативным, как это, видимо, желал представить Якоби в приведенном месте. В «Натане» вполне отчетливо и позитивно выдвигается в качестве идеала хотя и не формальный, но совершенно определенный вид религии, полный благородства, простоты

и свободы, предстающий риторической односторонностью всегда, когда он претендует на общезначимость. И я не знаю, можно ли считать Лессинга совершенно свободным от предрассудков объективной и господствующей религии, и распространял ли он также и на индивидов то великое положение своей философии христианства, согласно которому каждая ступень развития всего человечества требует собственной религии, и понимал ли он необходимость бесконечного множества религий. И разве нет еще чего-то совершенно иного в «Натане», чего-то философского, общего с упомянутым учением о религии, которого только и следует придерживаться, и вместе с тем совершенно отличного от него, тесно с ним связанного и опять-таки весьма от него далекого и способного существовать само по себе? К этому, видимо, тяготеют некоторые вещи, не являющиеся просто случайным приложением и обрамлением, далекие от полемической тенденции и столь сильно акцентированные, как, например, дервиш, выступающий с такой твердостью, рассказ Натана об утрате семи сыновей и удочерении Рэхи, пронзающий каждого, имеющего детей. Что раскрывается здесь, как не нравственный восторг перед нравственной силой и нравственное простодушие честной натуры? Разве не предстает привлекательной и блестящей набожная простота даже *послушника* (становящегося иногда активным и одним из главных действующих лиц, тогда как *храмовник* часто является лишь пассивным и просто вещью), чистое золото которого не может смешаться со шлаком искусственных предрассудков? И что особенного в том, что добрый послушник несколько раз сильно выпадает из своего характера? Из этого только следует, что *драматическая форма* заключает в себе значительное несоответствие тому, чем является и должен быть «Натан», хотя Лессингу она представлялась весьма естественной и даже необходимой. «Натан Мудрый» — это не просто продолжение «Анти-Гёце», номер двенадцать, это также и в той же мере драматизированное *изложение начал высшего цинизма*. Само собой разумеется, что это относится к тону целого, к Аль-Гафи; Натан — богатый циник благородного происхождения, Саладин — не менее того. Султанство отнюдь тому не помеха; даже Юлий Цезарь был ведь ветераном цинизма большого стиля; и разве султанство не является, собственно, вполне цинической профессией, подобно монашеству, рыцарству, в

известной мере торговле и всякому отношению, где надуманная неестественность достигает своей вершины, именно потому преодолевает самое себя, вновь открывая путь к возвращению к безусловной естественной свободе? И далее, грубое поучение Аль-Гафи:

*Уж кто не может  
Решиться вдруг устроить жизнь свою  
По-своему, тот раб других навеки.*

И золотые слова Натана:

*Лишь настоящий нищий  
Один из всех есть настоящий царь! 42*

Разве они стоят просто там, где стоят? Разве дух и смысл их не присутствует во всем произведении, обращаясь повсюду к каждому, способному внять ему? И разве это не древние священные устои самостоятельной жизни? Священные и древние именно для мудреца, для черни же по умонастроению и образу мыслей — вечно новые и безумные.

Таким *парадоксом* кончил Лессинг в поэзии, как и повсюду! Достигнутая цель объясняет и оправдывает эксцентрический жизненный путь. «Натан Мудрый» — лучшая *апология* всей поэзии Лессинга, которая без него должна была бы казаться лишь *ложной тенденцией*, где прикладная эффектная поэзия риторических сценических драм неуклюже смешивается с чистой поэзией драматического произведения искусства, затрудняя тем самым успех до невозможности.

В поэзии, как и везде, Лессинг начал с малого, затем же рос, подобно лавине, — сначала неприметно, в конце же *грандиозно*.

---

## КРИТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

---

[4.] Так много поэзии, и все же нет ничего более редкого, чем поэтическое произведение! Отсюда множество поэтических набросков, студий, фрагментов, тенденций, руин и материалов.

[7.] Мой опыт «Об изучении греческой поэзии» — манерный гимн в прозе объективному в поэзии. Худшим в нем мне представляется полное отсутствие совершенно необходимой иронии, а лучшим — твердая предпосылка бесконечной ценности поэзии, как если бы это было чем-то бесспорным.

[9.] Остроумие — дух безусловного общения, или фрагментарная гениальность.

[12.] Тому, что называют философией искусства, недостает обычно одного из двух — либо философии, либо искусства.

[16.] Гений — это хотя и не произвол, но свобода, как остроумие, любовь и вера, которые однажды должны стать искусством и наукой. От каждого следует требовать гениальности, правда, не ожидая ее. Последователь Канта назвал бы это категорическим императивом гениальности <sup>1</sup>.

[20.] Классическое сочинение не должно быть таким, чтобы его когда-либо можно было понять до конца. Но тот, кто развит (gebildet) и развивает себя, должен стремиться черпать из него все больше и больше.

[23.] В хорошем поэтическом произведении все должно быть намерением и все инстинктом. Благодаря этому оно становится идеальным.

[25.] Два основных принципа так называемой исторической критики — это постулат пошлости и аксиома общности. Постулат пошлости: все подлинно великое, доброе и прекрасное невероятно, ибо необычайно и по крайней мере подозрительно. Аксиома общности: как все происходит у нас и вокруг нас, так должно было происходить и повсюду, ибо все это так естественно.

[26.] Романы — сократовские диалоги нашего времени. В этой свободной форме жизненная мудрость нашла прибежище от школьной мудрости.

[30.] Вместо судьбы в современной трагедии иногда выступает Бог-отец, чаще же — сам дьявол. Как случилось, что это не побудило еще ни одного ученого развить теорию дьяволической поэзии?

[34.] Острóта — это разложение духовных материй, которые до этого внезапного разделения были тесно сплетены друг с другом. Жизнь всякого рода должна уже наполнить собой воображение, прежде чем настанет время, когда от трения, вызванного свободным общением, воображение будет так наэлектризовано, что легчайшее прикосновение — дружеское или враждебное — сможет извлечь из него блестящие и сверкающие лучи или же трепетные удары.

[35.] Некоторые говорят о публике так, как если бы это был некто, с кем можно было бы отобедать на лейпцигской ярмарке в гостинице «Саксония». Кто же эта публика? Публика — ведь это не факт, а мысль, некий постулат, подобно «церкви».

[36.] Кто не дошел еще до ясного осознания того, что может существовать нечто великое и вне его собственной сферы, недоступное его пониманию, у кого нет хотя бы смутных предположений о том, в каком пространстве человеческого духа могло бы находиться это великое, тот либо лишен гения в своей собственной сфере, либо еще не развился до классического.

[37.] Чтобы хорошо написать о каком-либо предмете, нужно перестать им интересоваться. Мысль, которую нуж-

но выразить обдуманно, должна уже совершенно оставить нас и не занимать нас более. Пока художник вдохновенно что-то придумывает, он находится в несвободном состоянии, — по крайней мере в том, что касается высказывания своих мыслей. Он будет стремиться сказать все — ложная тенденция юных гениев или настоящий предрассудок старых педантов. Тем самым он теряет ценность и достоинство самоограничения, а для художника и для человека — это альфа и омега, высшее и самое необходимое. Самое необходимое, ибо везде, где человек не ограничивает себя, там его ограничивает мир, превращая его в раба. Высшее, ибо можно ограничить себя в тех точках и с той стороны, где обладаешь бесконечной силой, самосозиданием и самоуничтожением. Даже дружеская беседа, если ее нельзя свободно, совершенно произвольно прервать в любое мгновение, имеет в себе что-то несвободное. Но достоин сожаления писатель, который может и хочет выговориться до конца, который желает сказать все, что он знает, не сохраняя ничего про себя. Следует остерегаться лишь трех ошибок. Все, что кажется и должно казаться безусловным произволом, а тем самым неразумным или сверхразумным, должно все же в основе своей быть всецело необходимым и разумным; иначе непринужденность перейдет в свое нравие, возникнет несвобода, а самоограничение станет самоуничтожением. Во-вторых, не следует слишком спешить с самоограничением, сначала надо дать место самосозиданию, вымыслу и вдохновению, пока они не завершатся. В-третьих, не следует заходить слишком далеко в самоограничении.

[42.] Философия — это подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой. Ибо везде, где в устных или письменных беседах философствуют не вполне систематически, следует поощрять иронию; даже стоики считали культуру (*Urbanität*)<sup>2</sup> добродетелью. Правда, существует и риторическая ирония, при осторожном употреблении оказывающая превосходное воздействие, особенно в полемике. Однако в сравнении с возвышенной культурой сократовской музыки она то же, что великолепие блестящей художественной речи в сравнении с древней трагедией высокого стиля. Только поэзия и с этой стороны может возвыситься до философии, и она не основывается на иронических эпизодах, подобно риторике. Су-

ществуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо.

[46.] Римляне ближе и понятнее нам, чем греки. И все же подлинное понимание римлян встречается несравненно реже, чем понимание греков, потому что синтетических натур меньше, чем аналитических. Ибо существует особое понимание наций, понимание исторических и моральных индивидов, а не только практических сфер, искусств или наук.

[48.] Ирония — форма парадоксального. Парадоксально все хорошее и великое одновременно.

[54.] Есть писатели, пьющие безусловное, как воду, и есть книги, где даже собаки имеют отношение к бесконечному.

[55.] Подлинно свободный и образованный человек должен бы по желанию уметь настраиваться на философский или филологический лад, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный, совершенно произвольно, подобно тому как настраиваются инструменты — в любое время и на любой тон.

[56.] Остроумие — это логическая общительность.

[59.] Любимая мысль Шамфора, что остроумие — это возмещение недоступного блаженства, как бы небольшой процент, которым обанкротившаяся природа хочет откупиться от обещанного ею высшего блага, немногим счастливее мысли Шефтсбери, что остроумие — это пробный камень истины, или распространенного предрассудка, будто нравственное облагорожение — высшая цель искусства. Остроумие — само по себе цель, подобно добродетели, любви и искусству. Этот гениальный человек, ка-



жется, чувствовал бесконечную ценность остроумия, а так как французская философия не может этого понять, то он инстинктивно стремился соединить свой высший идеал с тем, что для нее является высшим и первым. И мысль о том, что по отношению к судьбе мудрец всегда должен находиться en état d'épigramme<sup>3</sup>, является в качестве максимы прекрасной и подлинно цинической.

[60.] Все классические роды поэзии, если взять их в строгой чистоте, теперь смешны.

[61.] Строго говоря, понятие научной поэзии столь же нелепо, как и поэтической науки.

[62.] Существует так много теорий родов поэзии. Но почему же еще нет понятия о роде поэзии? Вероятно, тогда можно было бы обойтись одной-единственной теорией.

[64.] Нужен новый «Лаокоон», чтобы определить границы музыки и философии. Для правильной оценки некоторых сочинений недостает еще теории грамматического звукового искусства.

[65.] Поэзия — республиканская речь; речь, являющаяся собственным законом и собственной целью, где все части — свободные граждане и могут подать свой голос.

[75.] Заметки — это филологические эпиграммы; переводы — филологические мимы; некоторые комментарии, где текст является лишь толчком, или не-я<sup>4</sup>, — филологические идиллии.

[77.] Максимы, идеалы, императивы и постулаты служат теперь подчас разменной монетой нравственности.

[78.] Некоторые из лучших романов представляют собой компендий, энциклопедию всей духовной жизни гениального индивида. Такие произведения, даже если они написаны совсем в другой форме, как, например, «Натан», получают благодаря этому характер романа. И каждый развитый и работающий над собой человек заключает внутри себя роман, однако совершенно не обязательно, чтобы он еще и писал его.

[81.] Есть нечто мелочное в полемике против индивидов, как в торговле en detail <sup>5</sup>. Если художник не хочет вести полемику en gros <sup>6</sup>, он должен выбирать по крайней мере индивидов классических и обладающих вечной ценностью. Если и это невозможно, например, в печальном случае самообороны, то индивиды в силу полемической фикции должны с предельной возможностью идеализироваться в представителей объективной глупости и тупости, ибо и они, как и все объективное, бесконечно интересны и должны предстать достойными предметами высшей полемики.

[84.] Из того, чего хотят современные авторы, нужно постигнуть, чем должна стать поэзия; из того, что делают древние, — чем она должна быть.

[85.] Каждый настоящий автор пишет для всех или ни для кого. Кто пишет для тех или других читателей, не заслуживает, чтобы его вообще читали.

[89.] Нужно ли писать более одного романа, если художник тем временем не стал новым человеком? Нередко все романы одного автора явно связаны друг с другом и в известном смысле составляют лишь один роман.

[90.] Остроумие — взрыв скованного духа.

[91.] Древние — не иудеи, не христиане, не англичане поэзии. Они не богоизбранный народ-художник; нет у них единospасительной веры в красоту, как нет и монополии на творчество.

[93.] В древних видна завершенная буква всей поэзии. В новых предугадывается становящийся дух.

[99.] Кто сам не стал совершенно новым, тот оценивает новое как старое; для иного же старое всегда будет новым, пока сам он не станет старым.

[100.] Поэзия одного называется философской, другого — филологической, третьего — риторической и т. д. Где же тогда поэтическая поэзия?

[101.] Аффектация возникает не столько из стремления быть новым, сколько из страха быть старым.

[103.] Многие произведения, восхваляемые за прекрасную связность, отличаются не большим единством, чем пестрое скопище фантазий, одушевленных лишь единым духом и стремящихся к единой цели. Однако их соединяет то свободное и равноправное сосуществование, в котором, по уверениям мудрецов, будут некогда находиться граждане совершенного государства; тот дух безусловно общения, который, по уверениям знатных, присущ теперь только «большому свету», как странно и почти по-детски его называют. Напротив, некоторые создания, в связности которых никто не сомневается, являются, как это прекрасно знает сам художник, не произведением, а лишь фрагментом или множеством таковых, массой, наброском. Однако влечение к единству столь сильно в человеке, что сам автор часто в процессе формирования старается все же восполнить то, чего он не может вполне завершить или объединить,— нередко весьма остроумно и при всем том совершенно противоестественно. Худшее при этом, когда все, во что обряжают действительно удавшиеся куски, чтобы создать видимость цельности,— лишь ворох крашеного тряпья. И если он до обманчивости хорошо покрашен и умело задрапирован, тем, собственно, хуже, тогда он введет в заблуждение даже избранных, способных воспринимать те немногочисленные проявления действительно доброго и прекрасного, что еще встречаются кое-где в сочинениях и поступках,— и только с помощью рассуждения они смогут прийти тогда к правильному восприятию! Но даже если это рассечение и произойдет быстро, свежести первого впечатления уже не будет.

[108.] Сократовская ирония — единственное вполне произвольное и вместе с тем вполне обдуманное при творство (*Verstellung*). Одинаково невозможно как измыслить ее искусственно, так и изменить ей. У кого ее нет, для того и после самого откровенного признания она останется загадкой. Она никого не должна вводить в заблуждение, кроме тех, кто считает ее иллюзией и либо радуется этому великолепному лукавству, подсмеивающемуся над всем миром, либо злится, подозревая, что и его имеют при этом в виду. В ней все должно быть шуткой и все

всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым<sup>7</sup>. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность<sup>8</sup> не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой. Ирония у Лессинга — инстинкт, у Гемстергейса — классическая штудия, у Хюльзена возникает из философии философии и может намного превзойти иронию тех обоих.

[112.] Аналитический писатель наблюдает читателя таким, каков он есть, в соответствии с этим делает свои расчеты и пускает в ход свою машинерию, чтобы произвести соответствующий эффект. Синтетический писатель конструирует и создает себе читателя таким, каким он должен быть; он мыслит его себе не мертвым и покоящимся, но живым и реагирующим. Открытое им он представляет последовательно становящимся перед его взором или же побуждает его самого открыть это. Он не хочет произвести на него определенное воздействие, но вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (*Symphilosophie*) или поэтического творчества (*Sympoesie*).

[115.] Вся история современной поэзии — это непрерывный комментарий к краткому тексту философии: всякое искусство должно стать наукой, а всякая наука — искусством, поэзия и философия должны соединиться.

[116.] Говорят, что немцы — первый в мире народ в том, что касается высоты художественного чутья и научного духа. Конечно, но тогда найдется очень мало немцев.

[117.] Поэзию может критиковать только поэзия. Если само суждение об искусстве не является произведением искусства,— либо по материалу, изображая необходимое впечатление в его становлении, либо благодаря художественной форме и свободному тону в духе древней римской сатиры,— то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства.

[120.] Тот, кто надлежащим образом охарактеризовал бы «Мейстера» Гете, сказал бы тем самым, чего наше время требует от поэзии. Он мог бы навсегда удалиться на покой — в том, что касается поэтической критики.

[123.] Неразумные и нескромные притязания — желать научиться чему-то об искусстве из философии. Некоторые приступают к делу так, как будто надеются узнать здесь что-то новое. Однако философия не может и не должна давать ничего другого, кроме как делать наукой наличные художественные познания и понятия об искусстве, возвышать и расширять художественные воззрения с помощью истории искусства, исполненной основательной учености, и создавать относительно этих предметов то логическое умонастроение, которое соединяет абсолютную свободу с абсолютным ригоризмом.

[124.] И в глубине величайших современных поэтических созданий содержится рифма, симметрическое возвращение одинакового. Она не только превосходно закругляет, но может воздействовать и необычайно трагически. Например, бутылка шампанского и три стакана, которые старая Варвара ставит ночью Вильгельму на стол<sup>9</sup>. Я назвал бы это гигантской или шекспировской рифмой, ибо Шекспир мастер ее.

[125.] Уже Софокл верил от всего сердца, что изображенные им люди лучше настоящих<sup>10</sup>. Но где он изобразил Сократа, Солона, Аристиду и бесчисленное множество других? Как часто этот вопрос можно было бы повторить и относительно других поэтов? Даже величайшие художники — разве не умалили они настоящих героев в своих изображениях? И все же эта мания стала всеобщей — от императоров поэзии до ничтожнейших ликторов. Поэтам,

правда, это могло бы оказаться полезным, как всякое последовательное ограничение, для сгущения и концентрации силы. Философ же, зараженный этим, заслуживал бы изгнания из царства критики. И разве не существует на небесах и на земле такого бесконечного множества добра и красоты, о котором поэзия не может и мечтать?

[126.] Римляне знали, что остроумие — пророческая способность; они называли его носом <sup>11</sup>.

---

---

## ФРАГМЕНТЫ

---

[22.] Проект — это субъективный зародыш становящегося объекта. Совершенный проект должен быть одновременно и всецело субъективным и всецело объективным — единым неделимым и живым индивидом. По своему происхождению совершенно субъективным, оригинальным, возможным только для этого духа; по своему характеру — совершенно объективным, физически и морально необходимым. Способность к проектам, которые можно было бы назвать фрагментами будущего, отличается от способности к фрагментам прошлого лишь направленностью, которая в одном случае прогрессивна, в другом — регрессивна. Существенна способность непосредственно идеализировать предметы и одновременно переводить их в реальный план, дополнять и частично осуществлять их в себе. Так как трансцендентальное — это именно то, что имеет отношение к соединению или разделению идеального и реального, то можно было бы сказать, что способность к фрагментам и проектам — трансцендентальная составная часть исторического духа.

[24.] Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала.

[29.] Остроты — пословицы образованных людей.

[30.] Цветущая девушка — прелестнейший символ чистой доброй воли.

[34.] Почти все браки — лишь конкубинаты, незаконные браки, или, скорее, временные опыты и отдаленные приближения к настоящему браку, подлинная сущность

которого в соответствии не с парадоксами той или иной системы, а со всеми духовными и мирскими правами состоит в том, что многие должны стать единой личностью. Прекрасная мысль, осуществление которой, кажется, наталкивается на множество трудностей. Уже поэтому здесь по возможности в наименьшей мере следовало бы ограничивать произволение, которое ведь также имеет право сказать свое слово, если речь идет о том, хочет ли кто-нибудь быть индивидом самим по себе или только составной частью совокупной личности. И не понятно, что можно было бы возразить основательного против брака à quatre<sup>1</sup>. Но когда государство силой хочет сохранить даже неудавшиеся опыты брака, оно препятствует тем самым возможности самого брака, которому могли бы способствовать новые, вероятно, более счастливые попытки.

[36.] Никто не оценивает по одному и тому же критерию декоративную живопись и алтарный образ, оперетту<sup>2</sup> и церковную музыку, проповедь и философский трактат. Почему же к риторической поэзии, существующей только на сцене, предъявляют требования, которые может исполнить только высшее драматическое искусство?

[37.] Некоторые остроты подобны ошеломительному свиданию двух родственных мыслей после долгой разлуки.

[43.] Философия в своем движении еще слишком прямолинейна, она еще недостаточно циклична.

[45.] Ново или не ново — спрашивают о произведении как с высшей, так и с низшей точки зрения — с точки зрения истории и из простого любопытства.

[50.] Истинная любовь по своему происхождению должна быть одновременно вполне произвольной и вполне случайной и представляться одновременно необходимой и свободной; по своему же характеру она должна быть одновременно предназначением и добродетелью и представляться тайной и чудом.

[51.] Наивно то, что естественно, индивидуально или классично либо кажется таковым вплоть до иронии или до постоянной смены самосозидания и самоуничтожения.



Если это только инстинкт, то он детский, ребячливый или глуповатый; если это только намерение, то возникает аффектация. Прекрасная, поэтическая, идеальная наивность должна быть одновременно намерением и инстинктом. Сущность намерения в этом смысле — свобода. Сознание — это еще не намерение. Существует известное влюбленное созерцание собственной естественности или ребячливости, которое само бесконечно ребячливо. Намерение не обязательно требует глубокого расчета или плана. И наивное у Гомера — это не только инстинкт: в нем по крайней мере столько же намерения, как в грации милых детей или невинных девушек. Если у него даже и не было намерений, то они есть у его поэзии и ее подлинной создательницы — природы.

[53.] Для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе. Поэтому он, вероятно, должен будет решиться соединить то и другое.

[55.] Существуют классификации, довольно плохие в качестве классификаций, но господствующие над целыми нациями и столетиями, нередко крайне характерные и являющиеся центральными монадами такого исторического индивида. Таково греческое деление всех вещей на божественное и человеческое, имеющееся даже в гомеровской древности. Таково римское разделение — «дома» и «на войне». В новое время говорят об этом и о том мире, как будто существует более одного мира; правда, большая часть вещей здесь столь же изолирована и разделена, как «этот» и «тот» мир.

[63.] Всякий неразвитый человек — карикатура на себя самого.

[66.] Когда автор не в состоянии что-либо ответить критику, он говорит ему: ты же не можешь сделать этого лучше. Это выглядит так же, как если бы догматический философ захотел упрекнуть скептика в том, что тот не может изобрести системы.

[68.] Только тот любитель искусства действительно любит его, кто может совершенно отказаться от некото-

рых своих желаний, находя полностью удовлетворенными другие из них, кто даже самое любимое может подвергнуть строгой оценке, кто в случае необходимости терпеливо сносит разъяснения и у кого есть чувство истории искусства.

[77.] Диалог — это цепь или венок фрагментов. Переписка — диалог большего масштаба, а мемуары — это система фрагментов. Пока еще нет ничего, что, будучи фрагментарным по материалу и форме, всецело субъективным и индивидуальным, было бы вместе с тем всецело объективным и как бы необходимой частью в системе всех наук.

[80.] Историк — это пророк, обращенный в прошлое.

[82.] Демонстрация в философии — это именно демонстрации в военном смысле. С дедукциями дело обстоит не лучше, чем с политическими событиями; и в науке сначала занимают территорию, а уж потом доказывают свои права на нее. К дефинициям можно отнести то, то Шамфор говорил о светских друзьях. Существуют три рода объяснений в науке: объяснения, проливающие свет или дающие какой-то намек, объяснения, ничего не объясняющие, и объяснения, все затемняющие. Настоящие дефиниции не создаются экспромтом, но должны приходиться сами собой; дефиниция, которая не остроумна, ни на что не годится, и существует бесконечное множество реальных дефиниций каждого индивида. Необходимые формальности философии искусства вырождаются в этикетку и роскошь. Они имеют свою цель и ценность как оправдание и испытание виртуозности, подобно браваурным ариям певцов и сочинениям филологов по-латыни. Они производят также немалый риторический эффект. Однако главное заключается все же в том, что знают нечто и высказывают это. Доказывать же или объяснять это в большинстве случаев совершенно излишне. Категорический стиль законов Двенадцати таблиц<sup>3</sup> и тетический метод, где чистые факты предостоят рефлексии не размытыми, без сокрытия и искусственного искажения, наиболее соответствуют развитой натурфилософии. Несравненно труднее утверждать, чем доказывать, если то и другое должно делаться одинаково хорошо. Существует множество превосходных по форме

доказательств ложных и плоских суждений. Лейбниц утверждал, а Вольф доказывал. Этим сказано достаточно.

[84.] С субъективной точки зрения, философия всегда начинается с середины, подобно эпическому произведению.

[108.] Прекрасно то, что пленительно и возвышенно одновременно.

[111.] Поучения, даваемые романом, должны быть такими, чтобы их можно было сообщать лишь в общем и целом, а не доказывать по отдельности и исчерпывать, расчленяя. Иначе риторическая форма была бы несравненно предпочтительнее.

[114.] Дефиниция поэзии может определить лишь то, чем поэзия должна быть, а не то, чем она была и есть в действительности. Иначе ее кратчайшим определением было бы следующее: поэзия есть то, что называлось так в такое-то время в таком-то месте.

[116.] Романтическая поэзия — это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество — поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором. Она охватывает все, что только есть поэтического, начиная с обширной системы искусства, содержащей в себе в свою очередь множество систем, и кончая вздохом, поцелуем, исходящим из безыскусной песни ребенка. Она способна настолько теряться в изображенном, что можно подумать, будто характеристика всевозможных поэтических индивидов — это всё для нее. И все же нет никакой другой формы, более пригодной для полного выражения духа автора, так что некоторые художники, желавшие всего лишь написать роман, изображали при этом и самих себя. Только она, подобно эпосу, может стать зеркалом всего окружающего мира, образом эпохи. И она в наибольшей сте-

пени способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса, вновь и вновь потенцируя эту рефлексию и как бы умножая ее в бесчисленном количестве зеркал. Она способна к высшему и многостороннему развитию, двигаясь не только изнутри вовне, но и обратно — извне внутрь; все, что должно предстать целым в ее созданиях, организуется ею подобным во всех своих частях, благодаря чему перед ней открывается перспектива безгранично возрастающей классичности. Романтическая поэзия в искусстве — то же, что острый ум в философии и общение, дружба и любовь в жизни. Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только пророческая критика могла бы отважиться охарактеризовать ее идеал. Единственно она бесконечна и свободна и признает своим первым законом, что воля поэта <sup>4</sup> не терпит над собой никакого закона. Только романтическая поэзия есть нечто большее, чем разновидность поэзии, — это как бы само искусство поэзии, ибо в известном смысле всякая поэзия есть или должна быть романтической.

[117.] Произведениям, идеал которых не имеет для художника такой же жизненной реальности и как бы личности, как возлюбленная или друг, лучше бы оставаться ненаписанными. Во всяком случае, они не станут произведениями искусства.

[118.] Это даже не тонкое, а весьма грубое тщеславие эгонизма, когда все лица в романе вращаются вокруг одного, как планеты вокруг солнца, причем лицо это обычно бывает капризным баловнем автора и зеркалом и льстецом восторженного читателя. Подобно тому как образованный человек является для себя и для других не только целью, но и средством, так и в оформленном поэтическом создании все должны быть одновременно целью и средством. Строй должен быть республиканским, причем всегда одним частям позволено быть активными, другим — пассивными.

[119.] Глубокое значение имеют часто и такие образы языка, которые кажутся просто своенравием. Что за аналогия, казалось бы, может существовать между массой золота или серебра и способностями духа, которые столь законченны и надежны, что становятся произвольными, и возникли столь случайно, что могут представляться врожденными? И все же бросается в глаза, что талантами обладают, как вещами, сохраняющими устойчивую ценность, даже если они не могут облагородить самого владельца. Гениальностью же нельзя обладать, гением можно только быть. И гений не имеет множественного числа, он заключен уже в единственном. Гений — это система талантов.

[121.] Идея — это понятие, доведенное до иронии в своей завершенности, абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящая себя смена двух борющихся мыслей. Идеал — идея и факт одновременно. Если идеалы не обладают для мыслителя такой же индивидуальностью, как боги древности для художника, то всякое занятие с идеями превращается в скучную и утомительную игру пустыми формулами или по примеру китайских бонз во вдумчивое созерцание кончика собственного носа. Нет ничего более жалкого и презренного, чем такая сентиментальная спекуляция, лишенная объекта. Только не следует называть это мистикой, ибо это прекрасное старинное слово так подходит и так нужно для абсолютной философии, с точки зрения которой дух рассматривает как тайну и как чудо все то, что он находит естественным теоретически и практически с других точек зрения. Спекуляция *en detail* встречается столь же редко, как и абстракция *en gros*, и все же именно они создают весь материал научного остроумия, именно они — принципы высшей критики, высшие ступени духовного развития. Великая практическая абстракция была у древних инстинктом, и она-то, собственно, и делает их древними. Тщетным было бы стремиться к тому, чтобы индивиды полностью выражали идеал своего рода, если сами роды не были бы строго и четко изолированы и как бы свободно предоставлены своей оригинальности. Но произвольно погружаться не только рассудком и воображением, но и всей душой то в ту, то в иную сферу, словно в другой мир, свободно отказываться то от той, то от этой части своего существа,

ограничиваясь совершенно другой, искать и обретать всего себя то в том, то в этом индивиде, сознательно забывая об остальных,— все это может только дух, содержащий в себе как бы множество духов и целую систему лиц, дух, в чьем внутреннем мире вырос и созрел универсум, который, как говорят, должен прорасти в каждой монаде.

[123.] Не должна ли поэзия уже потому быть высшим и достойнейшим среди всех других искусств, что только в ней возможна драма?

[124.] Если пишут или читают романы из интереса к психологии, то было бы мелочной непоследовательностью останавливаться перед пространным и обстоятельным анализом неестественных влечений, ужасных истязаний, возмутительной подлости, отвратительной чувственной или духовной немощи.

[125.] Вероятно, наступит совершенно новая эпоха наук и искусств, когда совместное философствование и совместное поэтическое творчество станут столь всеобщими и столь интимными, что уже не будет казаться странным, когда дополняющие друг друга натуры будут создавать совместные произведения. Часто нельзя освободиться от мысли, что два духа, подобно двум разрозненным половинам, должны бы существовать вместе и только в связи друг с другом быть всем тем, чем они могли бы быть. Если бы существовало искусство сливать воедино индивидов или если бы пожелания критики не оставались только пожеланиями, к чему она везде дает много поводов, то я хотел бы видеть соединенными Жан-Поля и Петера Леберехта<sup>6</sup>. Как раз то, чего недостает одному, есть у другого. Гротескный талант Жан-Поля и фантастический склад Петера Леберехта в их соединении дали бы превосходного романтического поэта.

[138.] Трагики почти всегда переносят в прошлое действие своих произведений. Почему это безусловно необходимо, почему нельзя перенести действие в будущее, что разом освободило бы фантазию от всех исторических обстоятельств и ограничений? Однако народ, которому пришлось бы внести постыдные образы в достойное изображение лучшего будущего, должен обладать чем-то большим,

нежели республиканский строй,— у него должно быть либеральное умонастроение.

[139.] С романтической точки зрения даже эксцентрические и уродливые разновидности поэзии имеют свою ценность как материалы и предварительные опыты универсальности, если только в них что-нибудь содержится, если они оригинальны.

[145.] Как поэт Гомер очень нравствен, потому что он естествен, и притом столь поэтичен. Но именно поэтому он весьма безнравствен как учитель нравственности, каковым его часто считали древние, несмотря на протесты более ранних и лучших философов.

[146.] Как роман окрашивает всю современную поэзию, так сатира — всю римскую поэзию, вообще всю римскую литературу, как бы задавая ей тон и всегда оставаясь у римлян, несмотря на все метаморфозы, классической универсальной поэзией, общественной поэзией и средоточием образованного мира. Чтобы иметь чутье к тому, что составляет самое тонкое (*Urbanste*), оригинальное и прекрасное в прозе Цицерона, Цезаря, Светония, нужно задолго до этого любить и понимать сатиры Горация. Это — вечные источники культуры (*Urbanität*).

[149.] Винкельман с его систематичностью читал всех древних словно единого автора, видел все в целом и сосредоточил все свои силы на греках; усмотрев абсолютное различие между античным и современным, он заложил первичную основу материального изучения древности. Только когда будет обретена точка зрения и условия абсолютной тождественности античного и современного, которая была, есть или будет, — тогда только можно будет сказать, что готов по крайней мере контур науки и теперь можно подумать о методическом выполнении.

[151.] Каждый находил в древних все нужное себе и желательное для себя — прежде всего самого себя.

[153.] Древний автор чем популярнее, тем романтичнее. Вот тот принцип, согласно которому современные

заново отобрали или все еще отбирают своих классиков из числа отобранных в древности.

[155.] Грубые космополитические притязания карфагенян и других народов древности — это в сравнении с политической универсальностью римлян все равно, что естественная поэзия варварских наций в сравнении с классическим искусством греков. Только римляне довольствовались самим духом деспотизма и презирали его букву; только у них были наивные тираны.

[156.] Комическое остроумие — смесь эпического и ямбического. Аристофан — одновременно Гомер и Архилох.

[162.] При исследовании древнейшей греческой мифологии не обращали ли слишком мало внимания на инстинктивное стремление человеческого духа проводить параллели и антитезы? Мир гомеровских богов — простая вариация мира людей у Гомера. Мир богов у Гесиода, где нет противостоящего ему мира героев, раскалывается на многие противоположные роды богов. В замечании Аристотеля о том, что людей познаешь по их богам, заключена не просто напрашивающаяся сама собой субъективность всякой теологии, но и непостижимая врожденная духовная двойственность человека.

[164.] Греческие софисты ошибались скорее от преизбытка, а не от недостатка. В самой заносчивой самонадеянности их, заставлявшей их думать и делать вид, будто все они знают, все умеют, заключено нечто философское — не по сознательному намерению, но по инстинктивному стремлению: ведь перед философом лишь одна альтернатива — стремиться познать все или ничего. То, что может научить лишь кой-чему или всякой всячине, несомненно, не есть философия.

[167.] Почти все суждения об искусстве либо слишком общие, либо слишком частные. Здесь, в своих собственных созданиях, критикам следовало бы искать золотой середины, а не в творениях поэтов.



[168.] Цицерон всякую философию ценит по ее пригодности для оратора; точно так же можно спросить, какая философия более всего подходит поэту. Разумеется, это не система, противоречащая доводам чувства и здравого смысла, или обращающая действительное в видимость, или воздерживающаяся от всякого суждения, или тормозящая порыв к сверхчувственному, или составляющая человека по крохам из элементов внешнего мира. Итак, не эвдемонизм, не фатализм, не идеализм, не скептицизм, не материализм, не эмпиризм. Какая же философия остается на долю поэта? Философия творческая, исходящая из свободы и веры в нее и затем показывающая, что человеческий дух запечатлевает на всем свои законы и что мир есть произведение его искусства.

[206.] Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу.

[214.] Совершенная республика должна быть не просто демократической, но также аристократической и монархической; в рамках законодательства свободы и равенства образованное должно преобладать над необразованным и руководить им и все должно организовываться в абсолютное целое.

[216.] Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гете — величайшие тенденции эпохи. Кто противится этому сопоставлению, кто не считает важной революцию, если она не протекает шумно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкой и высокой точки зрения истории человечества. Даже в наших убогих историях культуры, которые по большей части напоминают бесконечно комментируемое собрание вариантов утраченного классического текста, иная небольшая книжка, в свое время едва замеченная шумной толпой, играет бóльшую роль, нежели все, что эту толпу занимало.

[220.] Если всякое остроумие есть принцип и орудие универсальной философии, а всякая философия — не что иное, как дух универсальности, наука всех наук, вечно смешивающихся и вновь разделяющихся между собой, логическая химия, то бесконечны ценность и достоинство этого аб-

солютного, энтузиастического, всецело материального остроумия, виртуозами которого были Бэкон и Лейбниц — столпы схоластической прозы, Бэкон — одним из первых, Лейбниц — одним из величайших. Важнейшие научные открытия — это *bonmots* <sup>6</sup> этого рода. Они являются таковыми благодаря неожиданной случайности своего возникновения, комбинации мысли и причудливости выражения. Правда, по своему содержанию они представляют собой нечто гораздо большее, чем ожидание, разрешающееся в ничто, как это имеет место в чисто поэтическом остроумии. Лучшие из них — это *eschappées de vue* <sup>7</sup> в бесконечное. Вся философия Лейбница состоит из немногих в этом смысле остроумных фрагментов и проектов. Кант, этот Коперник философии, по своей природе отличается, вероятно, более синкретическим духом и критическим остроумием, чем Лейбниц, однако его ситуация и его культура не столь склонны к остроумию. Да и с его находками происходит то же, что с популярными мелодиями: кантианцы затаскали их до одурения. Поэтому легко можно оказаться несправедливым к нему и считать его менее остроумным, чем он есть на самом деле. Разумеется, философия только тогда находится в должном состоянии, если ей больше не нужно ожидать гениальных прозрений и рассчитывать на них и, владея надежным методом, она может постоянно двигаться вперед, хотя и не без энтузиазма и гениального искусства. Но разве мы должны обходить вниманием единственные пока имеющиеся создания синтезирующего гения только потому, что еще не существует комбинирующего искусства и науки? Да и как они могут существовать, пока большинство наук мы разбираем по буквам, как пятиклассники, и воображаем себя у цели, если можем склонять и спрягать на одном из множества диалектов философии, даже не подозревая о наличии синтаксиса и не умея построить самого небольшого периода?

[222.] Революционное стремление осуществить Царство Божие на земле — пружинящий центр прогрессивной культуры и начало современной истории. Все, что не связано с Царством Божиим, представляется ей чем-то второстепенным.

[238.] Существует поэзия, альфу и омегу которой составляет взаимоотношение идеального и реального и кото-

рую по аналогии с языком философии следовало бы называть трансцендентальной поэзией. Она начинается с сатиры — абсолютного различия идеального и реального — и в середине предстает как элегия и завершается идиллией — абсолютным тождеством обоих<sup>8</sup>. Подобно тому как мало ценят трансцендентальную философию, если она не является критической, не показывает продуцирующего начала вместе с продуктом и не содержит в системе трансцендентальной мысли одновременно и характеристики трансцендентального мышления, — так и эта поэзия должна объединить в одну поэтическую теорию творческой способности те трансцендентальные материалы и предварительные опыты, которые встречаются у современных поэтов, ту рефлексию художника и то прекрасное самоотражение, которые есть у Пиндара, в лирических фрагментах греков и в древней элегии, среди новых же поэтов — у Гете, и в каждом из своих изображений она должна изображать самое себя и быть повсюду поэзией и одновременно поэзией поэзии.

[239.] Привязанность александрийских и римских поэтов к трудному и непоэтическому материалу заключает в себе великую мысль: все должны стать поэтическим; и это не как сознательное намерение художников, но как историческая тенденция произведений. А в смешении всех художественных жанров у поэтов-эклектиков поздней античности заключено требование, чтобы существовала только *единая поэзия*, как и *единая философия*.

[242.] Когда кто-нибудь собирается дать характеристику древних в целом, никому не кажется это парадоксальным. Однако насколько они не отдают себе отчета в том, чего хотят, стало сразу бы ясным для них, стоило бы только сказать: древняя поэзия — это индивид в самом строгом и буквальном смысле слова, более приметный физиогномически, оригинальный в манерах и последовательный в своих принципах, чем целые суммы тех феноменов, которые нам приходится считать лицами и даже индивидами в правовых и общественных отношениях. И разве можно что-либо охарактеризовать иначе, если не в качестве индивида? Разве не представляет собой исторического единства то, что с известной данной точки зрения не может быть далее размножено, как и то, чего нельзя больше разделить? Разве все системы не являются индивидами, а все индивиды, по крайней мере

в зародыше и в тенденции, — системами? Разве всякое реальное единство не является историческим? Разве не существуют индивидов, содержащих в себе целые системы индивидов?

[244.] Комедии Аристофана — это такие произведения искусства, которые можно осмотреть со всех сторон. На драмы Гоцци можно смотреть только с одной точки зрения.

[245.] Поэма или драма, чтобы понравиться толпе, должна содержать в себе понемногу всего, быть своего рода микрокосмом. Немного счастья и немного несчастья, чуточку искусства и чуточку природы, надлежащую порцию добродетели и известную дозу порока. Должен быть и дух, и остроумие, и даже философия, и, разумеется, мораль, а также политика. Если от одного элемента не будет толку, то поможет другой. Если же все это не поможет, то по крайней мере и не повредит, подобно иным весьма достохвальным лекарствам.

[246.] Магия, карикатура и материальность — средства современной комедии, благодаря которым она может уподобиться древней аристофановской комедии внутренне, подобно тому как благодаря демагогической популярности — и внешне; у Гоцци она стала даже явственным воспоминанием. Однако сущность комического искусства неизменно составляют дух энтузиазма и классическая форма.

[247.] Пророческая поэма Данте — единственная система трансцендентальной поэзии, все еще высшая в своем роде. Универсальность Шекспира — как бы средоточие романтического искусства. Чисто поэтическая поэзия Гете — законченная поэзия поэзии. Вот великое трезвучие современной поэзии, самый глубокий и святой круг во всех более узких и более широких сферах критического отбора классиков новой поэзии.

[248.] Великие люди не так одиноки среди греков и римлян. У древних было меньше гениев, а гениальности больше. Все античное гениально. Вся древность — единый гений, единственный, который без преувеличения может быть назван абсолютно великим, единственным и недостижимым.

[249.] Поэтический философ, философствующий поэт — это пророк. Дидактической поэме следовало бы быть пророческой, задатки для этого уже есть.

[252.] Подлинная наука о поэзии начиналась бы с абсолютного различия, вечно неразрешимого разделения искусства и естественной красоты. Сама она изображала бы борьбу того и другого и завершалась бы полной гармонией художественной и естественной поэзии. Таковая встречается только у древних, и сама она явилась бы лишь высшей историей духа классической поэзии. Философия же поэзии вообще начиналась бы самостоятельностью прекрасного, утверждением, что оно отличается и должно отличаться от истинного и нравственного и имеет равные права с ними; для того, кто способен это понять, это вытекает уже из положения «я=я». Сама она витала бы между соединением и разделением философии и поэзии, практики и поэзии, поэзии вообще и ее родов и видов и завершалась бы полным объединением. Начало ее содержало бы принципы чистой поэтики, ее середина — теорию наиболее самобытных современных разновидностей поэзии — дидактической, музыкальной, риторической в высшем смысле и т. д. Краеугольным камнем была бы философия романа, основные линии которой содержатся в платоновской теории политического искусства. Для поверхностных дилетантов без энтузиазма и начитанности в лучших поэтах всякого рода такая поэтика была бы как книга по тригонометрии для ребенка, желающего лепить. Философия какого-либо предмета может быть нужна лишь тому, кто знаком с этим предметом или у кого он есть; лишь тот сможет понять, чего она хочет и что имеет в виду. Опыт и восприятие не могут быть привиты или внушены философией, да она и не должна стремиться к этому. Тот, кто уже знает об этом, разумеется, не услышит ничего нового от нее, но благодаря ей это впервые предстанет для него в качестве знания и тем самым — новым по форме.

[253.] В благородном и изначальном смысле слова «правильный» (korrekt) означает сознательную разработку и развитие в соответствии с духом целого всей сокровенной глубины и мельчайших деталей произведения, практическую рефлексию художника, — в этом смысле, вероятно, ни один современный поэт не будет более «правильным», чем Шекспир. Он и систематичен, как никто другой: то бла-

годаря тем антитезам, которые делают контрастными в живописных группах индивидов, части, даже целые миры; то благодаря такой же крупномасштабной музыкальной симметрии, грандиозным повторениям и рефренам; часто благодаря пародии на букву и иронии по поводу духа романтической драмы и всегда благодаря высшей и самой полной индивидуальности и многостороннему ее изображению, соединяющему все ступени поэзии от чувственного подражания до духовной характеристики.

[255.] Чем больше поэзия становится наукой, тем больше она становится и искусством. Если поэзия должна стать искусством, если художник должен обладать основательным пониманием и знанием своих средств и целей, препятствий на их пути и их предмета, то поэт должен философствовать по поводу своего искусства. Если же он хочет быть не просто сочинителем и работником, но и знатоком своего дела, способным понять своих сограждан в мире искусства, то он должен стать еще и филологом.

[256.] Основная ошибка софистической эстетики — считать красоту просто данным предметом, психологическим феноменом. Красота же — это не просто пустая мысль о чем-то, что должно быть произведено, но вместе с тем сама вещь, одно из изначальных проявлений человеческого духа; не просто необходимая фикция, но и факт, вечный трансцендентальный факт.

[258.] Риторична всякая поэзия, стремящаяся к эффекту, и всякая музыка, желающая следовать эксцентрической поэзии в ее комических или трагических эксцессах и преувеличениях, чтобы произвести впечатление и показать себя.

[262.] Всякий хороший человек все более и более становится богом. Стать богом, быть человеком, развить себя — все эти выражения означают одно и то же.

[267.] Чем больше знают, тем более нужно еще познать. Вместе с знанием в равной мере возрастает и незнание, или, скорее, знание незнания.

[268.] То, что называют счастливым браком, так же относится к любви, как правильное стихотворение к импровизированной песне.

[275.] Жалуются, что немецкие авторы пишут для очень небольшого круга, часто только для самих себя. Но ведь это прекрасно. Тем самым немецкая литература будет обретать все более духа и характера. А тем временем, возможно, возникнет и публика.

[295.] На знаменитый вопрос о прогрессе метафизики<sup>9</sup>, предложенный на соискание премии Берлинской Академии наук, пришли ответы всякого рода: враждебный, благоприятный, безразличный, еще один в том же духе, драматический и даже сократический — Хюльзена<sup>10</sup>. Немного энтузиазма, даже грубого, известная видимость универсальности производят впечатление и создают публику даже для парадоксального. Однако чувство чистой гениальности встречается редко даже среди образованных людей. И не удивительно, если только немногие знают, что произведение Хюльзена — одно из необычайно редко встречающихся в философии прежде, да и встречающихся теперь, произведение в самом строгом смысле слова, художественное произведение, целое, вылитое из одного куска, по диалектической виртуозности первое после Фихте и по своему возникновению, вероятно, первое сочинение на случай. Хюльзен в совершенстве владеет своей мыслью и ее выражением, он движется уверенно и спокойно, и эта возвышенная спокойная разумность при необычайной широте взгляда и чистой гуманности и представляет собой именно то, что исторический философ на своем устаревшем и вышедшем из моды диалекте назвал бы сократическим, — терминология, которая, однако, понравилась бы художнику, обладающему филологическим чутьем.

[297.] Произведение оформлено (*gebildet*), если оно четко ограничено повсюду, внутри же этих границ безгранично и неисчерпаемо, если оно вполне верно самому себе, повсюду одинаково и все же возвышается над самим собою. Высшее и последнее, как при воспитании молодого англичанина, — *le grand tour*<sup>11</sup>. Необходимо совершить путешествие через три или четыре части света человечества — не для того, чтобы обточить углы своей индивидуальности,

но чтобы расширить кругозор и сообщить своему духу больше свободы и внутренней многосторонности и тем самым больше самостоятельности и самодостаточности.

[299.] В гениальном бессознательном, мне думается, философы могли бы оспорить первенство у поэтов.

[300.] При соприкосновении разума и неразумия возникает электрический разряд. Его называют полемикой.

[302.] Мысли разного содержания должны бы быть картонами философии. Известно, что значат они для знатоков живописи. Кто не может набросать карандашом эскиза миров философии, охарактеризовать несколькими штрихами любую мысль, имеющую физиономию, для того философия никогда не станет искусством и, следовательно, наукой. Ибо в философии путь к науке идет только через искусство, тогда как поэт, напротив, только через науку становится художником.

[304.] Философия также представляет собой результат борьбы двух сил — поэзии и практики. Там, где они полностью пронизывают друг друга и сливаются воедино, возникает философия; если же она опять распадается, она становится мифологией или возвращается в жизнь. Из поэзии и законодательства образовалась греческая мудрость. Высшая философия, как предполагают некоторые, опять могла бы стать поэзией; общеизвестно наблюдение, что заурядные натуры лишь тогда начинают в своем роде философствовать, когда они перестают жить. Подлинное назначение Шеллинга я вижу в том, чтобы лучше изобразить этот химический процесс философствования, установить по возможности его динамические законы, расчленив на основные жизненные силы философию, которая всегда должна заново организовывать и дезорганизовывать себя, и вернуть ее к истокам. Напротив, полемика Шеллинга, особенно же его литературная критика философии, представляется мне ложной тенденцией; и его задатки универсальности еще недостаточно развиты, чтобы он мог найти в философии физики то, что он ищет.

[305.] Намерение, доходящее до иронии, с произвольной видимостью самоуничтожения, столь же наивно, как



и инстинкт, доходящий до иронии. Подобно тому как наивное играет с противоречиями теории и практики, так гротеск играет с удивительными смещениями формы и материи, любит видимость случайного и странного и как бы кокетничает с безусловным произволом. Юмор имеет дело с бытием и небытием, и его подлинную сущность составляет рефлексия. Отсюда его родство с элегией и всем, что трансцендентально; отсюда же его высокомерие и склонность к мистике остроумия. Как гениальность необходима наивному, так серьезная чистая красота — юмору. Охотнее всего он витает над ясно струящимися рапсодиями философии или поэзии, избегая тяжеловесных масс и разрозненных кусков.

[322.] Постоянное повторение темы в философии протекает из двух различных причин. Либо автор открыл нечто, о чем он сам толком еще не знает, что это такое, — и в этом смысле сочинения Канта достаточно музыкальны. Либо же он услышал нечто новое, не расслышав его по-настоящему, и в этом смысле кантианцы — величайшие музыканты литературы.

[325.] Подобно тому как Симонид называл поэзию говорящей живописью, а живопись — молчащей поэзией, можно было бы сказать, что история — это становящаяся философия, а философия — завершенная история. Однако Аполлон, который не говорит и не умалчивает, но намекает<sup>12</sup>, не почитается уже больше, и там, где можно увидеть музу, тотчас же хотят выслушать ее и занести в протокол. Как дурно обращается даже Лессинг с прекрасными словами того гениального грека, у которого, вероятно, не было повода думать о *descriptive poetry*<sup>13</sup> и которому должно было казаться излишним напоминать о том, что поэзия — это также и духовная музыка, ибо он даже не представлял себе возможным разделить оба искусства.

[342.] Прекрасно, когда прекрасный дух улыбается самому себе, и мгновение, когда великая природа рассматривает себя спокойно и серьезно, — это возвышенное мгновение. Однако самое высшее — когда два друга ясно и полно созерцают в душе другого свое святая святых и, радуясь совместно своему сокровищу, ощущают свои границы лишь через дополнение другим. Это интеллектуальное созерцание дружбы.

[344.] Философствовать означает совместно искать всеведения.

[366.] Рассудок есть механический, остроумие — химический, гений — органический дух.

[372.] Произведения великих поэтов нередко дышат духом другого искусства. Не так ли и в живописи? Разве Микеланджело не пишет в известном смысле, как ваятель, Рафаэль — как зодчий, Корреджо — как музыкант? И, конечно, от этого они не в меньшей степени живописцы, чем Тициан, который был живописцем, и только.

[379.] Пусть сатана итальянских и английских поэтов поэтичнее, однако немецкий сатана — сатаничнее, и поэтому можно было бы сказать, что сатана — это немецкое изобретение. Разумеется, он фаворит немецких поэтов и философов. Следовательно, у него должны быть и свои достоинства, и если даже его характер и состоит в безусловном произволе и умысле и в пристрастии к уничтожению, хаосу и соращению, то нередко мы встречаем его, бесспорно, в прекрасном обществе. Но не ошибались ли до сих пор в измерениях? Великий сатана неизменно заключает в себе нечто отвратное и несообразное, он годится лишь для изображения претенциозного безбожия в карикатурах, не способных ни на что другое, кроме как передразнивать рассудок. Почему сатаниски (Sataniskien) отсутствуют в христианской мифологии? Вероятно, нет более подходящего слова и образа для известных злостных проделок *en miniature*<sup>14</sup>, видимость которых нравится невинности, и для той пленительно гротескной красочной музыки возвышенного и тонкого озорства, которая любит обыгрывать наружную сторону величия. Древние амурь — лишь иная порода этих сатанисков.

[381.] Многие из основоположников современной физики должны рассматриваться не как философы, а как художники.

[383.] Существует род остроумия, которое из-за его зрелости, обстоятельности и симметрии можно было бы назвать архитектурным. Если оно проявляется сатирически, то создает настоящие сарказмы. Оно и должно

быть вполне систематическим и не должно быть таковым; при всей его полноте должно все же казаться, что в нем чего-то недостает, словно вырвано что-то. Эта причудливость (Barocke) могла бы, вероятно, создать по-настоящему великий стиль в остроумии. Она играет важную роль в новелле, ибо какая-нибудь история может вечно оставаться новой только благодаря такой единственно прекрасной странности. К этому, кажется, клонится мало понятый замысел «Беседы эмигрантов»<sup>15</sup>. Никого, конечно, не удивит тем, что почти уж нет понимания чистой новеллы. Однако было бы неплохо вновь пробудить его, ибо помимо прочего без этого, вероятно, никогда нельзя будет понять форму шекспировских драм.

[389.] Если всякое чисто произвольное или чисто случайное сочетание формы и материи гротескно, то и у философии есть гротески<sup>16</sup>, как и у поэзии; только она меньше знает об этом и еще не смогла найти ключа к своей собственной эзотерической истории. У нее есть произведения, представляющие собой сплетение моральных диссонансов, из которых можно было бы научиться дезорганизации, где путаница толково конструирована и симметрична. Кое-что из такого философского художественного хаоса имело достаточную крепость, чтобы пережить готический храм. В нашем столетии и в науках строили с большей легкостью, хотя и не менее гротескно. В литературе немало таких китайских беседок. Например, английская критика — не что иное, как приложение философии здравого смысла (в свою очередь являющейся лишь перестановкой натурфилософии и философии искусства) к поэзии при отсутствии чувства поэзии. Ибо у Харриса, Хоума и Джонсона, корифеев этого жанра, нет и малейшего намека на чувство поэзии.

[394.] Стремиться ограничить остроумие только обществом — великое заблуждение. Лучшие находки своей сокрушительной силой, своим бесконечным содержанием и своей классической формой часто вызывают неприятную паузу в разговоре. Подлинное остроумие можно мыслить себе только написанным, подобно законам; его создания нужно оценивать по весу, как Цезарь прикидывал на руку жемчужные и драгоценные камни, тщательно сравнивая их между собой. Ценность возрастает с величиной совер-

шенно непропорционально, и некоторые, обладающие наряду с духом энтузиазма и причудливой внешностью еще и живыми акцентами, свежим колоритом и кристальной ясностью, выдерживающей сравнение с водой алмаза, не подлежат более оценке.

[395.] В настоящей прозе все должно быть подчеркнуто.

[396.] Карикатура — это пассивное соединение наивного и гротескного. Поэт может использовать ее как трагически, так и комически.

[399.] Полемическая тотальность представляет собой необходимое следствие принятия и требования безусловной сообщаемости и безусловного сообщения и может, вероятно, совершенно уничтожить противников, однако она недостаточна для оправдания философии ее обладателя, пока она направлена только вовне. Только если бы она обратилась и на внутреннее, если бы философия подвергла критике самый свой дух и окончательно отделала свою букву на точильном камне полемики, она могла бы привести к логической правильности.

[406.] Если каждый бесконечный индивид — это бог, то богов столько же, сколько идеалов. И отношение настоящего художника и настоящего человека к своим идеалам — это религия. Для кого этот внутренний культ составляет цель и дело всей жизни, тот — священник, и каждый может и должен стать таковым.

[413.] Философ должен говорить о самом себе, как лирический поэт.

[414.] Если существует невидимая церковь, то это один из тех неотделимых от нравственности великих парадоксов, которые весьма отличаются от чисто философских парадоксов. Люди, эксцентричные настолько, чтобы с полной серьезностью быть и становиться добродетельными, везде понимают и легко находят друг друга, образуя молчаливую оппозицию господствующей безнравственности, слывущей именно нравственностью. Символом их прекрасных тайн часто служит известный мистицизм выражения, который при наличии романтической фантазии и в соединении с грам-

матическим чутьем может заключать в себе нечто хорошее и привлекательное.

[415.] Чутье к поэзии или философии есть у того, для кого она является индивидом.

[418.] Согласно обычному взгляду, роману, чтобы прославиться, достаточно одного нового характера, если он представлен и выведен интересно. Несомненно, эта заслуга есть у «Вильгельма Ловелля»<sup>17</sup>, и если все остальное и костяк его ординарны или же не удались, как, например, великий машинист на заднем плане целого, если необычное в нем нередко оказывается обычным, только перевернутым,— все это, вероятно, не повредило бы ему, однако характер, к несчастью, оказался поэтическим. Ловелль, как и его вариация Бальдер, мало чем отличающаяся от него,— совершенный фантаст в хорошем и плохом, прекрасном и безобразном смысле этого слова. Вся книга — это борьба прозы и поэзии, где проза попирается ногами, а поэзия сама ломает себе шею. Впрочем, книге свойственна ошибка некоторых первых созданий: она колеблется между инстинктом и намерением, потому что ей недостает обоих. Отсюда повторения, из-за которых изображение возвышенной скуки может иногда перейти в само изложение. Здесь причина того, почему даже посвященные в поэзию не видят абсолютной фантазии в этом романе, считая ее чисто сентиментальной и презирая в качестве таковой, тогда как разумному читателю, требующему умеренной растроганности за свои деньги, сентиментальное в нем никак не нравится и представляется ужасным. Столь глубоко и обстоятельно Тик, вероятно, еще не изображал ни одного характера. Однако «Штернбалдь»<sup>18</sup> соединяет серьезность и подъем «Ловелля» с художественной религиозностью «Монаха»<sup>19</sup> и со всем тем, что в поэтических арабесках, созданных им из старых сказок, в целом составляет самое прекрасное: богатство фантазии и легкость, чувство иронии и особенно сознательное различие и единство колорита. И здесь все ясно и прозрачно, и романтический дух, кажется, не без удовольствия фантазирует о себе самом.

[419.] Мир слишком серьезен, однако серьезность все же достаточно редка. Серьезность — это противоположность игры. Серьезность имеет определенную цель, важнейшую

среди всех возможных; она не может пробавляться пустяками и обманывать себя, она преследует свою цель неустанно, пока не достигнет ее вполне. С этим связана энергия, сила духа, безграничная по охвату и интенсивности. Если не существует абсолютной высоты и абсолютного простора для человека, то слово *величие* в нравственном смысле излишне. Серьезность — это величие в действии. Велико то, чему присущи одновременно энтузиазм и гениальность, что божественно и завершено одновременно. Завершено то, что одновременно естественно и искусственно. Божественно то, что проистекает из любви к чистому вечному бытию и становлению, которое выше всякой поэзии и философии. Существует спокойная божественность без сокрушающей силы героя и формирующей деятельности художника. То, что одновременно божественно, завершено и велико, — совершенно.

[423.] Не начинается ли нынешний французский национальный характер, собственно, с кардинала Ришелье? Его удивительная и почти безвкусная универсальность напоминает множество примечательных французских феноменов после него.

[424.] Французскую революцию можно рассматривать как величайший и примечательнейший феномен истории государства, как почти универсальное землетрясение, небывалое наводнение в политическом мире или как прообраз революций, как революцию по преимуществу. Таковы обычные точки зрения. Но можно рассматривать ее и как средоточие и вершину французского национального характера, где сконцентрированы все его парадоксы; как ужасный гротеск эпохи, где ее глубокомысленные предрассудки и могучие предчувствия перемешаны в страшном хаосе, сплетены необычайно причудливо в грандиозной трагикомедии человечества. Для развития этого исторического взгляда имеются пока лишь отдельные черты.

[426.] Естественно, что французы доминируют в нашу эпоху. Они — химическая нация, чувство химического распространено у них крайне широко, и даже в моральной химии они неизменно ставят свои опыты скопом. Эпоха — равным образом химическая эпоха. Революция — это универсальные, не органические, а химические движения. Тор-

говля — это химия крупного хозяйства; существует, вероятно, и алхимия этого рода. Химическая природа романа, критики, остроумия, общественности, новейшей риторики и бывшей до сих пор истории явствует сама собой.

Пока не достигнута характеристика универсума и деление человечества, следует довольствоваться лишь заметками об основном тоне и отдельных манерах эпохи, будучи не в состоянии набросать даже силуэт колосса. Ибо как без этих предварительных познаний можно было бы определить, является ли эпоха действительно индивидом или же только пересечением коллизий других эпох и где она определенно начинается и где кончается? Как можно было бы правильно понять современный период в развитии мира и расставить в нем знаки, если бы нельзя было предвосхитить хотя бы общего характера последующего? По аналогии с высказанной мыслью вслед за химической следовала бы органическая эпоха, и тогда земные граждане ближайшего оборота вокруг солнца никак не думали бы о нас столь высоко, как мы сами, и многое из того, что вызывает теперь изумление, считалось бы лишь полезными юношескими упражнениями человечества.

[429.] Подобно тому как новелла в каждой точке своего бытия и становления должна быть новой и поразительной, так, вероятно, и поэтическая сказка и особенно романс должны быть бесконечно причудливыми. Ибо романс стремится не просто заинтересовать фантазию, но и очаровать дух и пленить душу, а сущность причудливого, кажется, и состоит именно в известных произвольных и странных сочетаниях и смещениях мысли, поэтического вымысла (*Dichten*) и действия. Существует причудливость вдохновения, сочетающаяся с высшей культурой и свободой и не просто усиливающая трагическое, но приукрашивающая и как бы обожествляющая его, например, в «Коринфской невесте» Гете, составившей эпоху в истории поэзии. Трогательное в ней раздирает душу и в то же время соблазнительно влечет. Некоторые места можно было бы назвать почти бурлеском, и именно в них ужасное является с сокрушительным величием.

[430.] Существуют неизбежные положения и отношения, с которыми лишь потому можно обращаться свободно, что их преобразуют в смелом акте воли (*Willkür*) и рассматри-

вают как поэзию. Следовательно, все образованные люди в случае необходимости должны уметь быть поэтами, и из этого точно так же следует, что человек — поэт от природы, что существует естественная поэзия, и наоборот.

[432.] Некоторые, особенно обширные исторические произведения, написанные в деталях прекрасно и увлекательно, оставляют все же в целом ощущение неприятной монотонности. Чтобы избежать этого, колорит, тон и даже стиль должны были бы меняться и заметно отличаться в различных частях целого, в силу чего произведение стало бы не только многообразнее, но и систематичнее. Очевидно, что такая закономерная перемена не могла бы быть делом случая, что художник должен знать здесь с полной определенностью, чего он хочет, чтобы быть в состоянии это сделать. Но очевидно также и то, что рано называть поэзию или прозу искусством, прежде чем она не научилась полностью конструировать свои произведения. Не надо опасаться, что это сделало бы гения излишним, ибо скачок от наглядного познания и ясного видения того, что должно быть создано, к его завершению останется всегда бесконечным.

[433.] Сущность поэтического чувства заключается, вероятно, в возможности полностью аффицировать себя из себя самого, впадать в аффект из ничего и фантазировать без всякого повода. Нравственная реактивность вполне уживается с полным отсутствием поэтического чувства.

[434.] Должна ли поэзия быть всецело разделенной? Или она должна оставаться единой и неделимой? Или чередовать разделение и соединение? Большая часть представлений о системе поэтического мира еще столь же груба и наивна, как и древние представления об астрономической системе до Коперника. Обычные деления поэзии — лишь мертвое ученое изделие, предназначенное для ограниченного кругозора. То, что делается при этом или что считается признанным, — это земля, покоящаяся в центре. Однако в универсуме самой поэзии ничто не покоится, все становится, превращается, гармонически движется; равным образом и у комет есть непреложные законы движения. Но пока не вычислен ход этих светил и нельзя определять заранее их возвращение, подлинная мировая система поэзии еще не открыта.



[444.] Некоторым кажется странным и смешным, когда музыканты говорят о мыслях в своих композициях; и нередко при этом обнаруживается, что у них больше мыслей в самой их музыке, чем относительно нее. Однако тот, у кого есть чутье к удивительным родственным связям всех искусств и наук, не будет рассматривать это явление с плоской точки зрения так называемой естественности, согласно которой музыка должна быть только языком чувства, и не будет считать известную тенденцию всякой чистой инструментальной музыки к философии невозможной самой по себе. Разве чистая инструментальная музыка не должна сама создавать себе текст? И разве тема не развивается, подтверждается, варьируется и контрастирует в ней так же, как предмет медитации в сцеплении философских идей?

[450.] Полемика Руссо против поэзии<sup>20</sup> — всего лишь плохое подражание Платону. Платон настроен больше против поэтов, чем против поэзии; он считал философию самым смелым дифирамбом и прекраснейшей музыкой. Эпикур — подлинный враг изящного искусства, ибо он хочет искоренить фантазию и обойтись только внешними чувствами. С иной стороны мог бы показаться врагом поэзии Спиноза, так как он показывает, насколько далеко можно пойти с философией и моралью без поэзии, и так как не в духе его системы обособлять поэзию.

[451.] Универсальность — взаимное насыщение всех форм и всех материалов. Гармонии она достигает только благодаря соединению поэзии и философии — даже самым универсальным и законченным произведениям только поэзии и только философии, кажется, недостает последнего синтеза; вплотную подойдя к своей цели — гармонии, они остаются незавершенными. Жизнь универсального духа — это непрерывная цепь внутренних революций; все индивиды, вечные, изначальные, живут ведь в нем. Он настоящий политеист и носит в себе целый Олимп.

---

---

## О «МЕЙСТЕРЕ» ГЕТЕ

---

Непритязательно и бесшумно, подобно спокойному развитию устремленного духа, подобно тому как тихо восстает из своих глубин становящийся мир, начинается эта ясная история. В том, что здесь происходит и что здесь говорится, нет ничего особенного, и в фигурах, появляющихся вначале, нет ничего значительного или удивительного: умная старуха, всегда помнящая о выгоде и не упускающая случая замолвить слово за богатого любовника; девушка, выпутывающаяся из сетей опасной наставницы, чтобы пылко отдаться возлюбленному; чистый юноша, посвящающий актрисе прекрасный пламень своей первой любви. И все это стоит перед нашим взором, манит и обращается к нам. Общие легкие контуры очерчены вместе с тем точно, отчетливо и уверенно. Малейшая черта полна значения, каждый штрих — это ненавязчивый знак, и все приподнято благодаря ясным и живым контрастам. Здесь нет ничего, что могло бы пылко воспламенить страсть или властно увлечь за собой наше участие. Но сменяющиеся картины как бы сами собой запечатлеваются в душе, настроенной на спокойное наслаждение. Так, с удивительной ясностью сохраняется в памяти и незабываемый ландшафт, с его простым и неприметным очарованием; прекрасное освещение или чудесный настрой наших чувств сообщает ему мгновенную видимость новизны и исключительности. Дух, тихо и многообразно побуждаемый ясным повествованием, ощущает повсюду его мягкое прикосновение. Не зная совсем этих людей, он считает их уже своими знакомыми, прежде чем толком уразумеет или сможет спросить себя, как он познакомился с ними. С ним происходит то же самое, что и с компанией актеров во время их веселой прогулки по воде с незнакомцем. Он думает, что уже видел их прежде, ибо они выглядят как люди, а не как первый встречный. Этим своим видом они обязаны не своей природе или куль-

туре, лишь у некоторых она приближается различным образом и в разной степени к всеобщему. Способ изображения— вот благодаря чему даже самое ограниченное представляется вместе с тем совершенно самостоятельным существом и лишь иной стороной, видоизменением всеобщей и единой при всех превращениях человеческой природы, малой частью бесконечного мира. В том и состоит великое, что каждый образованный человек думает найти здесь только самого себя, в то время как он сильно возвышается над собой; то, что есть, как будто и должно быть таким, и в то же время оно гораздо более того, чего можно требовать.

С благожелательной улыбкой следит читатель за прочувствованными воспоминаниями Вильгельма о кукольном театре, радовавшем любознательного мальчика более всех других удовольствий, когда он впитывал в себя каждое представление и все являвшиеся ему образы с той же чистой жаждой, с какой новорожденный поглощает сладкую пищу из груди любящей матери. Вера его преображает милые истории его детства, когда он желал увидеть все, что было для него ново, и пытался тотчас же осуществить или воспроизвести увиденное; любовь его расписывает эти истории пленительными красками; надежда его сообщает им многообещающий смысл. Именно эти прекрасные образы питают его заветную мысль о том, чтобы с театральных подмостков возвышать, просвещать и облагораживать людей и стать творцом нового, прекрасного века отечественной сцены, детская склонность к которой, возвышенная добродетелью и окрыленная любовью, разгорается ярким пламенем. Если участие в этих чувствах и желаниях не может быть свободно от опасений, то не менее привлекательно и забавно, как Вильгельм во время небольшой поездки, в которую его посылают отцы для первого опыта, встречается с приключением из тех, что серьезно начинаются и весело развиваются, приключением, в котором он видит отражение своего предприятия, хотя и не в самом выгодном свете, что, однако, не может заставить его изменить своим мечтаниям. Незаметно повествование становится все более живым и страстным, и теплой ночью, когда Вильгельм, предвкушая близость вечного союза со своей Марианой, грезит около ее дома полный любви, горячее желание, которое, кажется, теряется в себе самом, находя отраду и утешение в наслаждении собственными звуками, желание это достигает предела, пока пыл его не гаснет внезапно от пе-

чальной истины и низкого письма Норберга и все прекрасные мечты любящего юноши не уничтожаются одним ударом.

Таким острым диссонансом завершается первая книга, конец которой подобен духовной музыке, где самые различные голоса стремительно сменяют друг друга, подобно множеству манящих отзвуков нового мира, чуда которого должны явиться перед нами. И резкий контраст может внести целительный оттенок нетерпения в напряженность, возбужденную сначала менее, затем более ожидаемого, не нарушая при этом спокойного наслаждения настоящим и не лишая даже тончайших черт побочного развития, не оставляя самых малоприметных знаков без восприятия, желающего понять каждый взгляд, каждую мину зримого в произведении духа поэта.

Но чтобы не просто чувство устремлялось в пустую бесконечность, но и глаз мог чувственно оценить дистанцию с удаленной точки зрения и до известной степени очертить горизонты, появляется незнакомец, с полным правом называющийся незнакомцем. Одинокий и непостижимый, подобно явлению из иного, более благородного мира, столь же отличного от окружающей Вильгельма действительности, как и от грезящейся ему возможности, он служит критерием той высоты, до которой еще должно возвыситься произведение; высоты, на которой искусство, вероятно, станет наукой, а жизнь искусством.

Целая пропасть отделяет зрелый ум этого сложившегося человека от пылкого воображения любящего юноши. Но не менее резок и переход от серенады Вильгельма к письму Норберга, и контраст между его поэзией и прозаическим, даже низменным окружением Марианы достаточно велик. В качестве части, предваряющей все произведение, первая книга представляет собой ряд меняющихся положений и живописных контрастов, в каждом из которых характер Вильгельма проявляется с иной примечательной своей стороны в новом, более ярком свете. И более мелкие, четко выделенные части и главы образуют каждая сама по себе в большей или меньшей мере живописное целое. И уж теперь он обретает полную благосклонность читателя, внушая ему, как самому себе, где бы он ни находился, самые возвышенные умонастроения в избытке красноречия. Все его действия и существо состоят лишь в стремлении, желании и чувствовании, и хотя мы предвидим, что он лишь поздно или никогда

не будет действовать как мужчина, все же его безграничная податливость обещает нам, что мужчины и женщины сделают его воспитание своим делом, своим удовольствием и тем самым, вероятно, не желая и не зная этого, многообразно пробудят ту нежную и многостороннюю восприимчивость, которая придает такое очарование его духу, разовьют в нем предчувствие целого мира в прекрасный образ. Он повсюду должен уметь учиться, и у него не будет недостатка в искушениях, испытующих его. Если благосклонная судьба или опытный друг с широким кругозором содействуют ему и, предостерегая и обещая, ведут его к цели, то годы его учения должны иметь счастливый конец.

Вторая книга начинается тем, что музыкально повторяет результаты первой, сосредоточивает их в немногих местах и как бы доводит до предела. Сначала медленное, но полное уничтожение поэзии детских мечтаний Вильгельма и его первой любви изображается в шадящем общем тоне. Затем дух, погрузившийся с Вильгельмом в эту глубину и ставший вместе с ним как бы бездеятельным, оживляется и пробуждается с новой силой, исторгаясь из пустоты страстным воспоминанием о Мариане и высказываемой юношей той восторженной похвалой поэзии, которая своей красотой подтверждает действительность его первоначальной мечты о поэзии и переносит нас в полное предчувствий прошлое древних героев и еще невинного мира поэтов.

Затем следует его вступление в мир, не размеренное и не шумное, но тихое и мягкое, словно свободное блуждание того, кто, разрываясь между отчаянием и надеждой, переходит от мучительно сладких воспоминаний к желаниям, еще исполненным предчувствий. Открывается новая сцена, и новый, увлекательный мир простирается перед нами. Все здесь удивительно, значительно, чудесно и овеяно тайным очарованием. События и лица движутся быстрее, и каждая глава словно новый акт. Даже события, в которых, собственно, нет ничего необычного, производят поразительное воздействие. Но они составляют лишь элемент лиц, в которых яснее всего открывается дух всей этой системы. И в них отражается эта непосредственность момента, это магическое парение между вперед и назад. Филина — это соблазнительный символ легкомысленной чувственности, и быстрый Лаэрт живет лишь на мгновение, и для полноты веселой компании белокурый Фридрих воплощает крепкую здоровую необузданность. Все, что только есть трогатель-

ного в воспоминании, тоске и раскаянии, высказывает старик словно из неведомой бездонной глубины скорби, захватывая нас бесконечной печалью. Еще более сладостный трепет и как бы прекрасное волнение вызывает священное дитя, с появлением которого, кажется, внезапно обнаруживается внутренняя пружина этого удивительного произведения. Время от времени всплывает образ Марианы, словно вещий сон; внезапно появляется странный незнакомец и быстро исчезает, словно молния. И Мелины снова приходят, но изменившиеся, совершенно в своем естественном облике. Тяжеловесное тщеславие сочувственницы<sup>1</sup> тонко контрастирует с легкомыслием прелестной грешницы. Вообще чтение рыцарской драмы позволяет нам бросить более глубокий взгляд за кулисы театрального волшебства, равно как и в комический мир на заднем плане. Веселое и трогательное, тайное и влекущее чудесно сплетены в финале, и спорящие голоса пронзительно звучат рядом друг с другом. Эта гармония диссонансов прекраснее даже музыки, которой завершалась первая книга; она более восхитительна и более терзает, более захватывает и оставляет все же более трезвым.

Прекрасно и необходимо полностью отдаться впечатлению поэтического произведения, предоставить художнику делать с нами все, что он хочет, лишь в деталях подтверждая чувство рефлексией и возвышая его до уровня мысли, решая и дополняя там, где еще можно было бы сомневаться или спорить. Это первое и самое существенное. Но не менее необходимо и суметь абстрагироваться от всего единичного, постичь всеобщее, витающее перед нами, обозреть всю массу и запечатлеть целое, вникнуть в сокровенное и соединить самое отдаленное. Мы должны возвыситься над собственной любовью и суметь уничтожить в мыслях чтимое нами: иначе, какими бы способностями мы ни обладали, у нас не будет вселенского чувства. Разве нельзя вдохнуть благоухание цветка и созерцать затем бесчисленные прожилки отдельного листка, совсем потерявшись в этом созерцании? Не только блестящий внешний покров, пестрое одеяние прекрасной земли интересно человеку — целостному человеку, который чувствует и мыслит себя таковым, — ему хотелось бы исследовать, какие слои расположены внутри друг над другом и из каких разновидностей составлена земля, он хотел бы проникнуть глубже, вплоть до самого центра, и узнать, как сконструировано целое. Так и нам

хотелось бы ускользнуть от чар поэта, после того как мы добровольно поддались им, хотелось бы увидеть то, что он скрыл от нашего взора или не захотел показать сперва и что, однако, более всего делает его художником: тайные намерения, незаметно осуществляемые им,— мы не можем предположить, что их будет слишком много у гения, инстинкт которого стал волей.

Прирожденное стремление вполне организованного и организующегося произведения стать целым выражается как в больших, так и в малых массах. Ни одна пауза не является случайной и незначительной; и здесь, где все одновременно средство и цель, не будет неверным рассматривать первую часть независимо от ее связи с целым как произведение само по себе. Если мы посмотрим на любимые темы всех разговоров и всех случайных обстоятельств и на излюбленную связь всех событий, людей и их окружения, то нам бросится в глаза, что все вращается вокруг театра, представления, искусства и поэзии. В замысел поэта настолько входило дать законченную теорию искусства или, скорее, представить ее в живых примерах и воззрениях, что это намерение побудило его даже ввести целые эпизоды, как, например, комедия у фабриканта и представление рудокопов. Можно было бы найти систематический порядок в изложении этой поэтической физики поэзии, не мертвое создание дидактического построения, но живую лестницу всякой естественной истории и учения о формировании. Подобно тому как Вильгельм на этом этапе своих годов учения занят первейшими и насущными основами жизненного искусства, так и здесь излагаются простейшие идеи искусства, изначальные факты и грубые опыты, короче говоря, элементы поэзии: кукольные игры, это детство обычного поэтического инстинкта, свойственного всем чувствительным людям даже и без особого таланта; замечания о том, как ученик должен делать и оценивать опыты, и о впечатлениях, которые вызывают рудокоп и канатные плясуны; изливание о *золотом веке* юношеской поэзии, трюки клоунов, импровизированная комедия во время прогулки по воде. Но эта естественная история прекрасного не ограничивается просто изображением актера и всего ему подобного; в романтических песнях Миньоны и старика поэзия открывается как естественный язык и музыка прекрасных душ. При таком намерении мир актеров должен был стать окружением и основой це-

лого, потому что именно это искусство является не только самым многосторонним, но и самым общительным среди всех искусств и потому что здесь по преимуществу соприкасаются поэзия и жизнь, эпоха и мир, тогда как одинокая мастерская художника дает меньше материала, а поэты живут в качестве таковых только в своем внутреннем мире и не составляют больше особого сословия художников.

И хотя могло бы показаться, что целое является в той же мере исторической философией искусства, как и произведением искусства или поэзии, и что все, представляемое поэтом с такой любовью, как если бы это было его конечной целью, в конце концов только средство, — все это все же поэзия, чистая, высокая поэзия. Все задумано и высказано так, как если бы это было сделано божественным поэтом и вместе с тем совершенным художником, и даже тончайшее движение побочного развития представляется существующим само по себе и обладающим собственным самостоятельным бытием даже вопреки законам мелочного неподлинного правдоподобия. Разве похвальным речам в честь торговли и искусства поэзии, произнесенным Вернером и Вильгельмом, не хватает чего-либо, кроме метра, чтобы каждый признал их возвышенной поэзией? Повсюду золотые плоды подаются нам в серебряной оправе. Эта чудесная проза является прозой и вместе с тем поэзией. Богатство ее отличается изяществом, простота ее значительна и многозначаща, а ее возвышенная и тонкая разработка лишена своенравной строгости. Подобно тому как основные нити этого стиля в целом заимствованы из развитого языка общественной жизни, излюбленными его чертами являются необычные сравнения, стремящиеся уподобить высшему и тончайшему примечательные особенности из той или иной экономической сферы или какие-нибудь другие общие места, более всего далекие от поэзии.

Но то, что сам поэт столь легко и прихотливо обращается с лицами и событиями, то, что он почти никогда не говорит о своем герое без иронии и, кажется, снисходительно улыбается своему шедевру с высоты своего духа, не должно вводить нас в заблуждение, будто он не относится к этому с самой святой серьезностью. Нужно лишь соотнести это с высшими понятиями и не рассматривать просто так, как это рассматривается обычно с точки зрения, бытующей в общественной жизни: как роман, где лица и события являются конечной целью. Ибо это совершенно новая и единственная



книга, которую можно научиться понять только из нее самой и оценить согласно понятию жанра, составленного и возникшего из привычки и веры, из случайных опытов и произвольных требований, подобно тому как если бы ребенок захотел схватить луну и звезды и упрятать их в свою коробочку.

В той же мере восстает чувство и против школьной художественной оценки этого божественного плода. Кто стал бы рецензировать со всеми формальностями и привычной обстоятельностью пир тончайшего и изысканнейшего остроумия? Так называемая рецензия на «Мейстера» всегда будет казаться нам похожей на того молодого человека, который идет гулять в лес с книгой под мышкой и которого Филина прогоняет песней о кукушке.

Вероятно, нужно оценивать и не оценивать одновременно, что представляется отнюдь не легкой задачей. К счастью, это именно одна из тех книг, которые оценивают себя сами и тем избавляют от труда ценителя искусства. И она не только оценивает себя сама, но и сама себя изображает. Поэтому простое изображение впечатления, даже если бы оно и не попало в число худших поэтических созданий описательного рода, должно было бы сильно уступить уже потому, что было бы излишним — не только по отношению к поэту, но даже по отношению к мыслям читателя, у которого есть чутье высшего, который может поклоняться и без всякой науки и искусства знает, чему он должен поклоняться, которого истина поражает словно молния.

Роман в той же мере обманывает обычные ожидания единства и связи, как и удовлетворяет их. У кого, однако, есть подлинный систематический инстинкт, чувство универсума, то предчувствие целого мира, которое делает столь интересным Вильгельма, тот как бы повсюду ощущает личность и живую индивидуальность произведения, и чем глубже он исследует, тем более он открывает в нем внутренней соотнесенности и родства, духовной связи. Если у какой-нибудь книги и есть гений, то именно у этой. И если бы он сам смог охарактеризовать себя в целом и в частностях, то никто не смел бы говорить больше о том, в чем он, собственно, заключается и как следует его понимать. Здесь возможно еще небольшое дополнение, и некоторое разъяснение не может показаться бесполезным или излишним, ибо, несмотря на упомянутое чувство, начало и конец произведения почти всеми признаются странными и неудовлетво-

рительными, а кое-что в середине излишним и бессвязным, и даже тот, кто умеет распознавать и чтить божественность выверенной воли (*gebildete Willkür*), ощущает нечто изолированное при первом и последнем чтении, как если бы при самой прекрасной и сокровенной гармонии и единстве отсутствовала лишь конечная связь мыслей и чувств. Некоторые из тех, кому нельзя отказать в чутье, долго все же не могут освоиться со многим, ибо у развивающихся натур понятие и чутье взаимно расширяют, совершенствуют и формируют друг друга.

Различный характер отдельных масс может пролить свет на организацию произведения. Однако, чтобы закономерно двигаться от частей к целому, наблюдение и анализ не должны теряться в бесконечных деталях. Они должны задержаться, как если бы это были совсем простые части, на тех больших массах, самостоятельность которых подтверждается их свободной трактовкой, формированием и развитием перенятого ими от предшествующих частей; их внутреннюю непреднамеренную однородность и изначальное единство подтвердил сам поэт намеренным стремлением сочетать их в завершенное целое с помощью различных, хотя и неизменно поэтических средств. Этим развитием упрочивается и подтверждается связь, этим обрамлением — различие отдельных масс, и так каждая необходимая часть единого и неделимого романа становится системой сама по себе. Средства сочетания и развития почти везде одни и те же. И во втором томе Ярно и появление амазонки, подобно незнакомцу и Миньоне в первом томе, отодвигают наши ожидания и наш интерес в туманную даль, указывая на еще не зримую высоту развития. И здесь с каждой книгой открывается новая сцена и новый мир, и здесь старые фигуры появляются обновленными, и здесь каждая книга содержит в зародыше последующую и перерабатывает с живой силой результаты предшествующей в духе самобытного своего существа. Третья книга, отличающаяся самым свежим и радостным колоритом, получает прекрасное обрамление благодаря песне Миньоны «Туда, туда...»<sup>3</sup> и первому поцелую Вильгельма и графини, подобно высшему цвету еще распускающейся юности и уже зрелой ее полноты. Там, где можно увидеть бесконечно много, было бы нелепо желать увидеть нечто уже бывшее или то, что неизменно возвращается о небольшими изменениями в сходном виде. Только нечто совершенно новое и самобытное нуждается в разъяснениях,

которые, однако, отнюдь не должны раскрывать все для всех: скорее, именно тогда их можно было бы назвать превосходными, когда тому, кто вполне понимает «Мейстера», они предстали бы совершенно понятными, а тому, кто его совсем не понимает, столь же избытыми и пустыми, как и то, что они стремятся объяснить; тому же, кто понимает произведение наполовину, они предстали бы лишь наполовину понятными, кто-что разъясняя ему, кое в чем, вероятно, запутывая еще больше, чтобы из беспокойства и сомнения рождалось познание или чтобы субъект осознал свою половинчатость, насколько это возможно. Второй том в особенности менее всего нуждается в объяснениях: он самый богатый, но и самый пленительный, он полон смысла, но и весьма понятен.

В последовательности годов учения искусству жизни этот том представляет для Вильгельма высшую ступень искушений, период заблуждений и поучительного опыта, хотя и достигаемого дорогой ценой. Правда, его намерения и действия идут, как и прежде, рядом, параллельно друг другу, не нарушая друг друга и не соприкасаясь между собой. Между тем он достиг, наконец, того, что все более возвышался или со всей серьезностью стремился возвыситься над той пошлой обыденностью, которая изначально бывает присуща даже самым благородным натурам или окружает их по воле случая. После того как бесконечное влечение Вильгельма к культуре, жившее сначала лишь в его внутреннем мире — вплоть до самоуничтожения его первой любви и первых надежд стать художником, — после того как это влечение отважилось достаточно широко выйти в мир, было естественно, что он прежде всего устремился ввысь, будь то лишь подмостки обычной сцены, где все благородное привлекало его внимание, будь то лишь изображение не очень культурного дворянства. Иначе успех не мог бы сопутствовать этому достойному в своих истоках устремлению, ибо Вильгельм был еще неискушенным новичком. Поэтому третья книга должна была сильно приблизиться к комедии, тем более что в ней должны были выявиться незнание Вильгельмом мира и противоположность между волшебством представления и изменностью обыденной актерской жизни. В прошлых частях лишь отдельные черты были законченно комическими, например несколько фигур на первом плане или неопределенная даль. Здесь комично целое, сцена и само действие. Можно было бы назвать это комическим

миром, так как в нем, действительно, бесконечно много веселого и так как дворяне и комедианты образуют две обособленные группы, ни одна из которых не может уступить другой в смешном и которые забавнейшим образом маневрируют друг против друга. Составные части этого комического не отличаются тонкостью и благородством. Напротив, кое-что такого рода, что каждый от души посмеялся бы над этим, как, например, контраст между большими ожиданиями и плохим угощением. Контраст между надеждой и результатом, воображением и действительностью вообще играет здесь большую роль: права реальности утверждаются с неумолимой строгостью, а педанту достаются даже побои, ибо и он оказывается идеалистом. По слепой любви его приветствует его коллега, граф, бросая благосклонные взгляды через громадную пропасть, разделяющую оба сословия. Барон никому не уступит в глупости, а баронесса — в нравственной пошлости, сама графиня — это прекрасный повод для оправдания нарядов, и эти представители дворянства, если отвлечься от сословия, превосходят актеров лишь большей пошлостью. Но эти люди, которых скорее следовало бы назвать фигурами, чем людьми, так запечатлены легкой рукой и нежной кистью, как это только может быть в самых изящных карикатурах благородной живописи. Эта глупость, изображение которой доходит до прозрачности. Эта свежесть красок, эта детская пестрота, эта любовь к нарядам и украшениям, это остроумное легкомыслие и эти мимолетные шалости заключают в себе нечто, что можно было бы назвать эфиром веселья и что слишком нежно и тонко, чтобы впечатление, им производимое, могло быть воспроизведено и воссоздано буквой. Только тому, кто может прочесть с полным пониманием, следует предоставить донести до других, способных это воспринять, ту иронию, которая витает над всем произведением и становится особенно явственной здесь. Эта улыбающаяся самой себе видимость достоинства и значительности в периодах стиля, эти кажущиеся небрежности и тавтологии, которые так завершают условия, что они вновь образуют единство с обусловленным и при случае, кажется, говорят или хотят сказать все или ничего, эта крайняя проза посреди поэтической настроенности изображенного или комедийно выведенного субъекта, намеренное дуновение поэтической педантичности по весьма прозаическому поводу, — все это покоится на одном-единственном слове, даже на одном акценте.

Вероятно, ни одна часть произведения не свободна и не независима так от целого, как именно третья книга. Однако не все в ней игра, стремящаяся только к мимолетному наслаждению. Ярно внушает Вильгельму и читателю могучую веру в великую и достойную реальность и серьезную деятельность в мире и произведении. Его здравый ум — полная противоположность колкой чувствительности Аврелии, наполовину естественной и наполовину принужденной. Она актриса до мозга костей, уже по своему характеру; она не может и не хочет ничего, кроме как представлять и изображать, лучше всего себя саму, и она все выставляет напоказ, в том числе свою женственность и свою любовь. У обоих есть только рассудок, ибо и Аврелию поэт наделяет большой долей остроумия, но она так же лишена верной оценки и чувства уместного, как Ярно — воображения. Это люди превосходные, но ограниченные и никак не великие; и то, что сама книга столь определенно указывает на эту ограниченность, доказывает, в сколь малой степени она является похвалой рассудку, как это могло показаться вначале. Оба столь же вполне противоположны друг другу, как глубокая задушевная Мариана и легкая общительная Филина, и, подобно им, оба выступают с большей силой, чем это было бы необходимо, чтобы снабдить представленное учение искусстве примерами, а перипетии целого — лицами. Это главные фигуры, каждая из которых как бы задает тон в своей части. Они платят за свое место тем, что также хотят формировать дух Вильгельма и по преимуществу заботятся о его общем воспитании. И хотя воспитанник, несмотря на добросовестные усилия столь многих воспитателей, достигает, кажется, в своем личном и нравственном развитии не более чем внешней ловкости и проворности, приобретаемой им благодаря многообразному общению и упражнениям в танцах и фехтовании, — все же, по всей видимости, он делает большие успехи в искусстве, и притом более благодаря естественному раскрытию своего духа, чем чужим влияниям. Он узнает настоящих виртуозов, и беседы между ними на художественные темы — помимо того, что в них без тяжеловесного блеска так называемой лаконичной краткости содержится бесконечно много чувства, ума и смысла, — это подлинные беседы, многоголосые и переходящие друг в друга, а не односторонние псевдобеседы. Зерло — в известном смысле общезначимый человек, и даже история его юности такова, какой она может и должна быть при столь

явном таланте и столь же явном отсутствии понимания высшего. В этом он подобен Ярно: в распоряжении обоих в конечном итоге лишь механическая сторона их искусства. Неизмеримо широкое пространство отделяет первые впечатления и элементы поэзии, которыми первый том занимал Вильгельма и читателя, от того момента, когда человек становится способным воспринять высшее и глубочайшее. И хотя переход, который всегда должен быть скачком, произошел, как и полагается, посредством великого образца, разве могло это произойти более уместно посредством какого-либо иного поэта, а не того, кто по преимуществу заслуживает быть назван бесконечным? Как раз эта сторона Шекспира прежде всего постигается Вильгельмом, и так как в этом учении об искусстве речь в меньшей степени шла о его великой природе, чем о его глубокой художественности и преднамеренности, то выбор должен был упасть на «Гамлета», так как ни одна другая пьеса не дала бы повода к столь пространному и интересному спору о том, что является скрытым замыслом художника и что — случайным недостатком произведения. И пьеса эта прекрасно вплетается в театральные перипетии и окружение романа, и среди других как бы сам собой возникает вопрос о том, возможно ли представлять на сцене в измененном виде законченный шедевр. Благодаря своей замедляющей природе пьеса кажется до полного сходства родственной роману, именно в этом полагающему свое существо. Дух созерцания и возвращения в себя самое, которым все полно здесь, настолько составляет общую особенность всякой духовной поэзии, что благодаря ему даже эта страшная трагедия, колеблющаяся между безумием и преступлением, представляющая видимую землю как одичавший сад алчного греха и ее как бы опустошенную внутренность как местопребывание наказания и муки, покоящаяся на самых строгих понятиях чести и долга, — благодаря ему эта трагедия по крайней мере в одном отношении может уподобиться веселым годам учения молодого художника.

Высказывания о «Гамлете», разбросанные в этой и в первой книге следующего тома, — это не столько критика, сколько высокая поэзия. И разве может возникнуть что-нибудь иное, как не создание поэзии, если поэт созерцает и излагает какое-либо произведение? Дело не в том, что критика выходит здесь за пределы зримого произведения своими предположениями и утверждениями. Это должна де-

лать всякая критика, ибо всякое настоящее произведение, какого бы рода оно ни было, знает больше, чем высказывает, и стремится к большему, чем знает. Дело в совершенном различии цели и метода. Поэтическая характеристика, о которой идет речь, вовсе не хочет ограничиться высказыванием лишь того, чем, собственно, является вещь, где она находится и должна находиться в мире; она нуждается в целостном неразделенном человеке, сосредоточивающемся на произведении столько времени, сколько ему нужно; если он любит устное или письменное высказывание, ему может доставить удовольствие обстоятельно раскрыть свое восприятие, в основе своей единое и неделимое, и так возникает подлинная характеристика. Поэт же и художник захочет вновь изобразить изображенное, еще раз воплотить уже воплощенное. Он дополнит, обновит, пересоздаст произведение. Он разделит целое лишь на отдельные члены, куски, массы, но никогда не разложит его на изначальные составные части, мертвые по отношению к произведению, ибо они не содержат уже единства того же рода, что и целое, по отношению же к мирозданию они вполне могут быть живыми, составляя его члены или массы. С такими частями соотносит обычный критик предмет своего искусства и потому неизбежно разрушает его живое единство, то расчленив его на элементы, то рассматривая лишь как атом некоей большей массы.

В пятой книге осуществляется переход от теории к продуманному по определенным принципам исполнению. Грубость и своекорыстие Зерло и других, легкомыслие Филины, взвинченность Аврелии, тоска старика и томление Миньоны также переходят в действие. Отсюда — нередкая близость к безумию, представляющаяся излюбленным тоном этой части. Миньона в качестве менады — это та божественно светлая точка, каковых здесь немало. Однако в целом произведение, кажется, не удерживается на высоте второго тома. Оно как бы уже готовится погрузиться в предельные глубины внутреннего человека и оттуда взойти вновь на еще большую и по-настоящему великую высоту, где оно и может пребывать. Вообще кажется, что оно стоит на распутье и находится в состоянии важного кризиса. Перипетии и хаос возрастают до предела, равным образом и напряженное ожидание конечного разрешения множества интересных загадок и удивительных чудес. Ложные устремления Вильгельма воплощаются в максимы, однако странное

предостережение предостерегает и читателя от того, чтобы с легкостью поверить, будто он уже у цели или на верном пути к ней. Ни одна часть целого не представляется столь зависимой от него и употребляемой лишь в качестве средства, как пятая книга. Она позволяет себе даже чисто теоретические прибавления и дополнения, каковы, например, идеал суфлера, эскиз любителей актерского искусства, принципы различия между драмой и романом.

Напротив, «Признания прекрасной души» поражают своей непринужденной обособленностью, кажущейся несвязанностью с целым, по сравнению с прежними частями романа беспримерной произвольностью в сплетении с целым или, скорее, во включении в него. Точнее говоря, Вильгельм и до его женитьбы должен быть в чем-то родствен тетке, равно как и ее «Признания» — всей книге. Это ведь годы учения, когда учатся только тому, чтобы существовать, жить по своим особым принципам или согласно своей неизменной природе. И если Вильгельм остается интересным для нас благодаря способности всем интересоваться, то и тетка благодаря тому, как она интересуется собой, может притязать на выражение своего чувства. Ведь в основе своей она также живет театрально, с той лишь разницей, что она объединяет все те роли, которые в графском замке, где все действовали и играли между собой в комедию, были разделены между многими фигурами, и ее внутренний мир образует ту сцену, где она одновременно является актером и зрителем и к тому же еще занимается интригами за кулисами. Она постоянно стоит перед зеркалом совести и занята тем, что наряжает и украшает свою душу. Вообще в ней достигнута предельная мера внутренней жизни (Innerlichkeit), как это и должно было случиться, ибо произведение с самого начала обнаружило решительную склонность к тому, чтобы резко разделить и противопоставить внутреннее и внешнее. Здесь внутреннее как бы само опустошило себя. Это вершина развитой односторонности, которой противостоит образ зрелой всеобщности великого смысла. Дядя виднеется на заднем плане этой картины подобно мощному строению жизненного искусства в великом старом стиле, с простыми благородными пропорциями, из чистейшего мрамора. Это совершенно новое явление в этой образовательной сюите. Писать признания не стало бы его любимым занятием, а так как он был собственным учителем, у него не было годов учения, как у Вильгельма. Но с мужественной



силой он превратил окружающую его природу в классический мир, движущийся вокруг его самостоятельного духа, словно вокруг своего центра.

То, что и религия изображается здесь в качестве прирожденного увлечения, создающего себе через себя самое свободный простор и последовательно завершающегося искусством, полностью соответствует художественному духу целого, и тем самым это оказывается ярким примером того, что все трактуется и могло бы трактоваться подобным образом. Снисходительное отношение дяди к тетке — самое сильное выражение невероятной терпимости этих великих людей, в которых непосредственное всего открывается мировой дух произведения. Изображение неизменно созерцающей себя, словно в бесконечном, природы явилось прекраснейшим доказательством, которое художник мог дать из безмерных глубин своего дарования. Даже чужеродные предметы он нарисовал с таким освещением, в таких красках и с таким затенением, как они должны были отразиться и представиться в этом духе, созерцающем все в своем собственном отражении. Но в его намерения здесь не могло входить изображение, отличающееся большей глубиной и полнотой, чем это было бы необходимо и отвечало бы потребностям целого, и в еще меньшей мере он был обязан уподобиться определенной действительности. Вообще характеры в этом романе хотя и похожи по способу изображения на портрет, по существу же более или менее всеобщие и аллегоричны. Именно поэтому они представляют собой неисчерпаемый материал и превосходное собрание образцов для нравственных и общественных исследований. Для этой цели весьма интересными должны быть разговоры о характерах в «Мейстере», хотя они лишь эпизодически могли бы содействовать пониманию самого произведения; но они должны быть разговорами, чтобы уже своей формой устранить всякую односторонность. Ибо, если бы отдельный человек рассуждал о каждом из этих лиц и давал моральную оценку лишь со своей особой точки зрения, это было бы, вероятно, самым неплодотворным подходом к «Вильгельму Мейстеру» из всех возможных, и в конечном итоге можно было бы извлечь из этого лишь то, что говорящий о данном предмете думает именно так, как об этом только что было сказано.

С четвертым томом произведение как бы достигает возмужалости и совершеннолетия. Мы ясно видим теперь, что оно должно охватить не только то, что мы называем театром

или поэзией, но и великое представление самого человечества и искусство всех искусств — искусство жизни. Мы видим также, что эти годы учения могут и стремятся сделать хорошим художником или хорошим человеком любого другого скорее, чем самого Вильгельма. Не тот или иной человек должен быть воспитан, но сама природа, культура должны предстать в многообразных примерах и заключиться в простых основоположениях. Подобно тому как в «Признаниях» мы внезапно видели себя перенесенными из поэзии в область морали, так теперь перед нами зрелые результаты философии, имеющей своей опорой высший дух и стремящейся к строгому разделению и возвышенной всеобщности всех человеческих сил и способностей. В конце концов и Вильгельм не остается без попечения, но над ним вежливо и вполне справедливо подтрунивают; даже маленький Феликс помогает воспитывать его, заставляя его устыдиться и почувствовать свое многостороннее невежество. После нескольких легких судорог страха, упорства и раскаяния его самостоятельность исчезает из общества живущих. Он совершенно отчаивается в том, чтобы иметь собственную волю, и теперь годы учения его действительно завершены, и Наталия становится дополнением романа. Как прекрасный образ чистейшей женственности и доброты, она составляет приятный контраст с несколько материальной Терезой. Наталия оказывает благодетельное воздействие простым своим присутствием в обществе; Тереза, подобно дяде, образует сходный мир вокруг себя. Это примеры и поводы к теории женственности, без которой не может обойтись это великое учение об искусстве жизни. Нравственное общение и домашняя деятельность, то и другое в романтически прекрасном облике, — таковы два первообраза, или две половины одного первообраза, выдвинутые здесь для этой части человечества.

Читатели этого романа могут почувствовать себя обманутыми его концом, так как из всех этих воспитательных мероприятий не выходит ничего, кроме скромной обходительности, так как за всеми этими чудесными случаями, предзнаменованиями и таинственными явлениями скрывается лишь возвышенная поэзия и так как конечные нити целого управляются лишь волей (*Willkür*) духа, развитого до совершенства. И действительно, эта воля разрешает себе здесь — по-видимому, вполне обдуманно — почти все и склонна к удивительнейшим сочетаниям. Речи Варвары

впечатляют громадной силой и величием, достойным древней трагедии; о самом интересном человеке во всей книге не говорится толком почти ничего, кроме как о его связи с дочерью арендатора; сразу же после гибели Марианы, которая вообще интересуется нас не как Мариана, а как покинутая истерзанная женщина, взор наш тешит Лаэрт, пересчитывающий дукаты; и даже незначительные побочные фигуры, как, например, хирург, намеренно выглядят очень странно. Подлинным средоточием этой воли оказывается тайное общество чистого рассудка, подсмеивающееся над Вильгельмом и самим собой и становящееся в конце концов законным, полезным и экономичным. Зато сам случай здесь — это образованный человек, и так как изображение берет и воспроизводит все остальное оптом, то почему бы ему не воспользоваться оптом и традиционными поэтическими вольностями? Само собой разумеется, что при подходе такого рода и такого духа все нити будут плестись медленно и долго. Между тем и торопливый сперва, но затем неожиданно медлящий конец четвертого тома, подобно аллегорическому сну Вильгельма в его начале, напоминает о многом из всего самого интересного и значительного в целом. Среди других — благословляющий граф, беременная Филина перед зеркалом как предостерегающий пример комической Немезиды и мальчик, которого считали умирающим и который требует бутерброд, — как бы вполне бурлескные вершины веселого и смешного.

Если скромное очарование отличает первый том этого романа, блистательная красота — второй, а глубокая искусность и преднамеренность — третий, то величие составляет подлинный характер последнего тома, а с ним — и всего произведения. Даже строение его более возвышенно, а свет и краски — более светлые и приподнятые; все зрело и притягательно, и неожиданности следуют одна за другой. Но не только измерения более широкие, крупного масштаба. Лотарио, аббат и дядя, каждый, разумеется, на свой лад, являются гением самой книги, другие же — лишь их создания. Поэтому они скромно отступают на задний план, подобно старым мастерам возле своей картины, хотя с этой точки зрения они предстают, собственно, в качестве главных фигур. У дяди великое чутье; у аббата великий ум, и он витает над целым подобно Духу Божьему. За то, что он охотно играет в судьбу, он должен и в книге взять на себя роль судьбы. Лотарио — великий человек. В дяде есть еще

нечто тяжеловесное, широкое, в аббате — нечто худосочное, Лотарио же — закон, явление его просто, дух его всегда в движении, и у него нет пороков, кроме наследственного недостатка всякого величия — способности уметь также и разрушать. Он — устремленный к небесам купол, те — могучие пилястры, на которых он покоится. Эти архитектурные натуры охватывают, несут и поддерживают целое. Другие же, хотя они и могли казаться самыми важными по мере раскрытия изображения, представляют собой лишь небольшие образы и украшения в храме. Они бесконечно интересуют дух, и можно обсуждать вопрос о том, следует их любить или уважать, но для души они остаются марионетками, аллегорической игрой. Не таковы Миньона, Сперата и Августино, это святое семейство естественной поэзии, сообщающие романтическое очарование и музыку целому и гибнущие от избытка собственного душевного пламени. Скорь эта стремится как бы вывернуть всю нашу душу, однако она имеет облик и тон скорбящего божества, и голос ее на фоне льющейся мелодии словно благоговейное пение хора.

Кажется, что все предшествующее было лишь остроумной интересной игрой и что только теперь начинается нечто серьезное. Четвертый том — это, собственно, само произведение, прежние части — только подготовка к нему. Здесь открывается занавес над святой святых, и мы внезапно оказываемся на такой высоте, где все божественно, спокойно и чисто и откуда погребение Миньоны представляется столь же важным и значительным, как и необходимая ее гибель.

---

---

## О ФИЛОСОФИИ

---

### К ДОРОТЕЕ

То, что я рассказывал тебе о Спинозе, ты слушала не без религиозного чувства; Гемстергейс<sup>1</sup> доставил тебе много радости, и даже переводы не смогли отвратить тебя от Платона, которого ты, вероятно, тоже чтити бы, если бы узнала его вполне. И ты намерена «не довольствоваться своей натурфилософией», но хочешь, если тебе «будет сопутствовать Святой Дух, сделать из этого нечто вполне порядочное».

Я рад твоим серьезным намерениям. Да разве и могло бы быть иначе? Твоя склонность к философии — это, конечно, не тщеславное любопытство, ибо, кто знает подлинное в глубине своего сердца, тот не хватается за что попало, тот не гонится за всевозможными познаниями, отмеченными печатью моды или прихотью каприза.

Почему бы не отдаться тебе своей склонности? Вряд ли тебя мог бы удержать от этого страх перед тем, что скажет так называемый свет. Ведь ты слишком хорошо знаешь, как легко быть в нем безукоризненным неприметно и без помех, и в случае необходимости ты не испугалась бы показаться в нем в чистосердечной простоте, такой, какая ты есть. Я твердо надеюсь также, что ты не заражена той мыслью, что внушает многим женщинам тайную робость перед наукой и даже перед искусством, перед всем, чего когда-либо коснулась ученость. Я имею в виду опасение благодаря этому духовному развитию утратить нечто в нравственной невинности и особенно в женственности; как будто бы именно то, что делает целые нации изнеженными, могло сделать женщин слишком мужественными.

Опасение, представляющееся мне столь же необоснованным, сколь и немужественным! Ибо там, где есть женственность, нет, вероятно, ни одного мгновения, чтобы она не напоминала ее обладательнице о своем существовании.

В особенности если речь идет о таком цельном, нераздельном существовании, как у тебя.

Я очень живо помню о своем дерзком высказывании, что философия необходима женщинам, ибо для них нет иной добродетели, кроме религии, которой они могут достичь только благодаря философии. Я обещал тебе тогда доказать эту мысль или развить ее более обстоятельно, чем это можно сделать в разговоре. Теперь я хочу сдержать свое обещание — не для того, чтобы показать себя человеком слова, но потому, что у меня есть желание это сделать хотя бы только для того, чтобы подразнить своим пристрастием к подобным вещам столь решительного ненавистника всякой писанины и буквоедства. Для тебя разговор был бы, вероятно, приятнее. Однако я ведь автор до мозга костей. Написанное имеет для меня неведомое тайное очарование, вероятно, благодаря тому дыханию вечности, которым оно овеяно. Я даже признаюсь тебе, меня удивляет, какая тайная сила сокрыта в этих мертвых линиях; как простейшие выражения, кажущиеся всего лишь истинными и точными, могут быть столь осмысленными, словно взгляд ясных очей, или столь выразительными, как безыскусные акценты, исходящие из глубин души. Кажется, будто слышишь написанное, и читателю таких прекрасных мест остается лишь стремиться к тому, чтобы их не испортить. Тихие линии кажутся мне более подходящей оболочкой для этих глубоких непосредственных проявлений духа, нежели звуки губ. Я сказал бы даже на мистическом языке нашего Г. <sup>2</sup>: жить значит писать; единственное назначение человека — запечатлевать мысли божества грифелем творящего духа на скрижалях природы. Что же касается тебя, то я думаю, что ты полностью внесешь свою долю в это назначение человеческого рода, если будешь петь столько же, сколько и до сих пор, громко и внутри себя, в обычном и в символическом смысле, если ты будешь меньше молчать и время от времени благоговейно читать божественные писания, а не просто заставлять других читать для тебя и рассказывать тебе. В особенности же ты должна считать слова более священными, чем до сих пор. Иначе со мной обстояло бы очень плохо. Ведь я ничего не могу дать тебе и должен условиться вполне определенно, чтобы ты не ждала от меня ничего, кроме слов, выражения того, что ты давно чувствовала и знала, хотя и не в столь ясной и расчлененной форме. Вероятно, ты поступила бы хорошо, если бы не стала ждать

от самой философии чего-либо еще кроме голоса, языка и грамматики божественного инстинкта, составляющего ее зародыш и, по существу, являющегося ею самой.

Будь это установлением природы или искусственным созданием человека, дело обстоит таким образом, что женщина является *домашним* существом. Ты, конечно, удивишься, что и я включаюсь в общий гимн этого домашнего круга, встречающегося в наших книгах тем чаще, чем реже его можно найти в семьях. Ты подумаеть, что это опять один из тех парадоксов, когда, пресытившись странным, возвращаются, наконец, к грубой обыденности и повседневной банальности. Ты была бы совершенно права, если бы я говорил о *назначении* женщины. Его я считаю прямо противоположным домашней жизни, если ты вместе со мной будешь понимать под назначением не тот путь, которым мы идем или хотели бы идти сами, но тот, на который нас направляет глас божества. Не назначение женщин, но их *природа* и *положение* являются домашними. И я считаю скорее полезной, чем утешительной истиной то обстоятельство, что даже наилучший брак, само материнство и семья настолько могут опутать их потребностями, хозяйственными заботами и земными интересами, что они уже не помнят больше о своем божественном происхождении и подобии. Часто они даже и не сознают его, даже те из них, кто имеет для этого внутренние данные и внешние средства. Мы видим ежедневно, как редко отваживается какое-либо женское существо поднять свою голову над великим морем предрасудков и пошлости. Если это и происходит, то большей частью лишь тогда, когда они любят сильнее и самобытнее, чем одобряет обычай или домашняя мораль. Если предмет оказался хуже своего впечатления, то после утраты счастья и добродетели они отказываются от всего и погружаются в прежнюю стихию. Воистину, нужно иметь крепкую веру, чтобы не считать всего лишь сказкой нравственную Анадюмену — женщину, которая всем своим существом и всем своим обликом вышла бы из упомянутого океана, подобно мифической богине, но еще божественнее и для духа еще прекраснее.

«Но,— скажешь ты,— с мужчинами разве дело обстоит иначе?» Во всяком случае, это так. Даже если ты не захочешь принять в расчет внушительное — по сравнению с числом образованных вообще — множество мужчин, занятых тем, чтобы по небесной лестнице искусства или науки

достичь бессмертия. И если допустить, что человек, живущий только ради государства или ради своего сословия, ничего или почти ничего не знающий об искусствах и науках, лишен в своей душе также и религии, изначального и богатого источника чистого вдохновения, то все же любовь к свободе, в особенности же чувство чести и обязанностей своего сословия может явиться для него чем-то вроде религии и дать ему некоторое возмещение, несколько оживить его холодную душу, так что хотя бы искра вечного огня Прометея оказалась бы сокрытой под пеплом в память о лучших временах или в надежде на них. Да и мужские занятия высших сословий находятся в более тесном контакте с науками и искусствами и, следовательно, с бессмертием и богами, нежели домоводство. И даже если это отпадает, если человек не может и не хочет ничего, кроме как со всей серьезностью содействовать полезному, то все же это полезное больше по объему и величине, оно расширяет постепенно даже ограниченный дух, и вместе с более свободным кругозором возникает мысль о том, чтобы подняться на более высокую ступень. Образ жизни женщин имеет склонность к тому, чтобы ограничивать их все более тесным кругом и погребать их дух еще до его блаженного конца в материнском лоне земли. Здесь нет различия между знатью и бюргерством. Ибо жизнь согласно моде еще беднее и более опустошает дух, чем домашние заботы, это пестрый сухой песок, хуже темной земли.

Именно потому женщины всей душой должны стремиться к бесконечному и святому, развивать с особой тщательностью чутье и способность к нему; и ни к одному из своих излюбленных занятий им не следует относиться с такой серьезностью, как к религии. Ты видишь, что я схожусь в этом со старомодным дядюшкой в «Вильгельме Мейстере», думающим, что равновесие в человеческой жизни может сохраняться только благодаря противоположностям<sup>3</sup>. Но только я думаю не так строго, как старый итальянец<sup>4</sup>, полагающий, что из тихого задумчивого юноши нужно воспитывать воина, а из быстрого и пылкого — священника. Последнее не может вызвать моего одобрения уже потому, что я считаю всякое нравственное воспитание совершенно глупым и непозволительным делом. Из всех этих поспешных экспериментов не выходит ничего, кроме извращения человека и искажения самого святого в нем, его индивидуальности. Можно и нужно вырастить воспитанника честным и



дельным. Все остальное с самого раннего времени надо предоставить исключительно ему самому, что и как он хочет, на его страх и риск. И я думаю, что если из кого-нибудь хотят сделать хорошего бургера и обучают его в зависимости от обстоятельств всевозможному мастерству, в остальном же предоставляют по возможности полный простор развитию его натуры, то этим сделано даже больше, чем нужно и что бывает у лучших людей. Если же кого-нибудь хотят сделать *человеком*, для меня это все равно, как если бы кто-то сказал, что он дает уроки богоподобия. Человечность нельзя привить и добродетели нельзя научить и научиться иначе, как посредством любви и дружбы с настоящими людьми и общения с нами самими, с богами в нас.

Собственное чутье, собственная сила и собственная воля человека — это самое человеческое, исконное и святое в нем. Принадлежит ли он к тому или иному роду — менее важно и существенно; различие полов — лишь внешняя сторона человеческого существования и в конце концов просто хорошее установление природы, которое нельзя устранить или поменять произвольно, но нужно подчинить разуму и его высшим законам. В действительности мужественность и женственность, как их обычно понимают и практикуют, являются опаснейшими помехами человечности, которая, согласно древней легенде, находится посредине и может представлять собой лишь гармоническое целое, не терпящее никакого обособления. Относительно этого пункта мир, кажется, думает так же, как Софи в «Совиновниках»<sup>5</sup>, неудачно вышедшая замуж; она говорит: «*Это дурной человек, но он мужчина*». По тем же критериям судят о ценности мужчин и женщин. Неудивительно, что люди ни в одном из своих занятий не отстали настолько, как в делах человечности. Столь бесчеловечное восхваление мужчины и женщины для меня равносильно тому, как если бы кто-нибудь вздумал гордиться: он-де дурной человек, но зато прекрасный портной, что, правда, явилось бы хорошей рекомендацией для *нуждающегося* именно в портном. Свет и всякий, кто живет по его подсказке, останется, вероятно, при своем мнении, я же, разумеется, при своем: только кроткая мужественность, только самостоятельная женственность — настоящая, истинная и прекрасная. Если это так, то совершенно не нужно усиливать характер пола, являющегося лишь врожденным, естественным делом, надо, скорее, стремиться к тому, чтобы ослабить его с помощью мощного

противовеса и предоставить неограниченный простор самобытным чертам, дабы свободно двигаться во всей сфере человеческого по желанию и любви.

Но хотя я и не могу позволить природе иметь место и голос в законодательном совете разума, все же я думаю, что не может быть такой истины, которая не была бы намечена в прекрасных иероглифах природы, и я думаю, что сама природа окружает женщин домашними делами и ведет к религии. Все это я нахожу уже в *организации*. Не бойся, что я обращусь к тебе с анатомией. Будущему Фонтенелю или Альгаротти нашей нации я предоставлю пристойное и элегантное изложение и раскрытие для дам удивительной тайны различия полов. Не нужно долгих размышлений, чтобы установить, что женская организация всецело направлена к одной прекрасной цели — материнству. И именно потому вы должны простить жрецам изобразительного искусства, когда многие из них отдают первенство в красоте мужской фигуре, хотя небесная простота очертаний составляет преимущество женской. «Но, — скажешь ты, — как может ненасытный род наслаждаться игрой красок и благоуханием цветка, не думая тотчас о плоде, созревающем в его чашечке?» Ах, дорогой друг, не мужчины противостоят вам здесь и даже не художники! Разбирайтесь сами с искусством и поэзией, если они ненавидят и преследуют даже видимость полезного, так любят самостоятельное и завершенное в себе и берут под защиту эгоизм. Конечно, и в мужской фигуре видны цели, и притом более обычные. Но именно потому, что их много, что они не направлены исключительно на что-то одно, из этой неопределенности возникает известная божественная видимость бесконечного. Если мужская фигура богаче, самостоятельнее, искуснее и возвышеннее, то женскую фигуру я считал бы более *человечной*. В самом прекрасном мужчине божественное и животное все же отделены друг от друга. В женской фигуре то и другое совершенно слиты, как в самом человечестве. И потому я нахожу истинным, что только красота женщины может быть наивысшей, ибо человеческое — это везде самое высшее, оно выше божественного. Это, вероятно, побудило некоторых теоретиков женственности требовать от женского тела красоты, лишенной какого-либо выражения, как первого долга и настойчиво призывать к его выполнению.

После материнства ни одно из свойств женской организации не кажется мне столь существенным и исконным, как

нежная женская *симпатия*. При взгляде на совершенного мужчину каждый сказал бы: «Он предназначен культивировать землю и подчинять мир велению божества». При первом взгляде на прекрасную женщину каждый подумал бы: «В этом сосуде бурная музыка скоропреходящей богатой жизни должна прозвучать нежнее и прекраснее, подобно тому как цветок перелагает в гармонические цвета и возвращает в приятном благоухании то, что он впитывает из хаотического окружения». И разве не является этот внутренний мир, эта тихая подвижность творческого устремления существенным задатком к религии или, скорее, ею самой? Правда, когда душу и тело считают исконно и извечно различными и все же боготворят упомянутую симпатию и ее чувственное проявление как истинную добродетель, то это лишь идолопоклонство в более тонкой форме. Но кто велит проводить столь глупое различие и легкомысленно разрывать и раскалывать вечную гармонию универсума?

Я бестрепетно употребляю слово *религия*, ибо не знаю иного. Ты не поймешь этого слова превратно, ибо владеешь самой сутью, а не той внешней мишурой, которую называют так же, но следовало бы называть иначе. Всякое чувство становится для тебя не шумным культом, но тихим благоговением; потому ты и кажешься толпе, если случайно обнаружится или проглянет твое чувство, странной, суровой или безумной. И разве упомянутые мысли любви, порождаемые вдохновенным остроумием из искры в лоне вечного томления, разве они не жизненнее и не *реальнее* для тебя, нежели та безразличная вещь, что другими преимущественно зовется реальностью, ибо обширная нетронутая глыба предстает перед ними? Впрочем, и религия, а именно изначальная внутренняя религия, ищет, как и любовь, одиночества; и она презирает всякие блески и украшения, так что и о ней можно сказать: *влюбленным достаточно для тайного посвящения света собственной красоты*<sup>6</sup>. Да и как можно было бы отказать тебе в религии только потому, что у тебя, вероятно, не нашлось бы ответа на вопрос, веришь ли ты в Бога, и потому, что исследование того, существует ли один Бог, или три, или какое угодно множество, было бы для тебя лишь довольно скучной игрой ума. Для меня, правда, это представляет достаточный интерес даже в качестве простой игры ума, и если нет третьего человека, я охотно сажусь за философский ломберный столик богослов-

ских тайн и споров, гораздо охотнее, чем за обычный. Да, я так люблю виртуозность всякого рода, что она понравилась бы мне и в мечтательности (Schwärmerei). Но я хорошо понимаю, что тебе, напротив, мечтательность кажется не столько смешной, сколько несносной, и не хотел бы, чтобы дело обстояло иначе. Это есть чувство, что истинное было бы скомпрометировано и чуть ли не профанировано своей причастностью к нему, да и к тому же в такой форме, что целое должно казаться смешным. Суеверие, как и все пошлое, ты презираешь настолько, что считаешь его даже недостойным презрения; обычная суета толпы настолько тебе безразлична, что ты редко вспоминаешь даже об этом своем безразличии — оно едва ли существует для тебя. И я не могу не одобрить этого, это вообще не твое дело заботиться о свете. Блажен, кому не нужно погружаться в суету и кто может прислушиваться в тишине к песням своей души! Как автор я живу в свете, и я мог бы с предельной серьезностью поразмыслить о том, что в этом отношении было бы полезнее всего народу и чего следовало бы желать от священников и правителей. Прежде же всего мне хотелось бы распознать и угадать дух эпох и народов, в том числе и в религии. От тебя же я, разумеется, не стал бы требовать, чтобы ты особенно занималась внешней историей человечества. Достаточно того, если ты все яснее станешь видеть внутреннюю историю человечества в себе самой. И хотя то, что обычно называют религией, представляется мне одним из чудеснейших, величайших феноменов, все же в строгом смысле слова я могу считать религией только то, когда мыслят, творят, живут божественно, когда полны Богом; когда благоговение и вдохновение разлиты во всем нашем бытии; когда все делают не ради долга, а из любви, просто потому, что хотят этого, и когда хотят этого только потому, что так говорит Бог, а именно Бог в нас.

Мне кажется, что я слышу твои мысли по поводу этой части религии: «Итак, если все дело заключается только в благоговении и почитании божественного; если человеческое везде представляет собой высшее; если мужчина по природе — более возвышенный человек, то правильным и, вероятно, ближайшим путем было бы почитать любимого и таким путем модернизировать религию человеческих греков, обожествлявшую человека?» Конечно, я буду последним, кто отсоветовал бы тебе этот путь или отбил бы к нему охоту, если мужчина, которого ты имеешь в виду, верен изна-

чальной мужской природе и исполнен возвышенного умонстроения. По крайней мере я не мог бы любить, не почитая чего-то — даже рискуя показаться рыцарем, и я не знаю, мог ли бы я всей душой чтить универсум, если бы я никогда не любил женщины. *Универсум* же по-прежнему остается моим лозунгом. Любишь ли ты, когда не находишь целого мира в любимом? Чтобы его найти в нем и вложить в него, нужно уже обладать им, любить его или по крайней мере иметь склонность, чутье к нему и способность любить его. Само собой ясно, что эти способности могут культивироваться, что взгляд нашего духовного ока должен становиться все шире, тверже и яснее, а наше внутреннее ухо — чувствительнее к музыке всех сфер общей культуры; что религии в этом смысле можно обучаться и научиться, но никогда нельзя исчерпать ее. Однако дружба и любовь — органы любого нравственного воспитания, необходимые и в этих его ветвях. И, конечно, два любящих, если только мужчина стремится вывести свою возлюбленную из повседневного культа малых домашних богов на простор целого или приобщает к ней двенадцать великих богов в облике известных лар<sup>7</sup>; и если она, подобно весталке, бодрствует у священного огня на чистом алтаре своего сердца, то оба любящих делают вместе более быстрые успехи, чем если бы каждый сам по себе горячо стремился к религии.

Мысль об универсуме и его гармонии — все для меня; в этом зародыше я вижу бесконечность добрых мыслей, выразить и развить которые, как я чувствую, составляет подлинное назначение моей жизни. Глупым и ограниченным было бы желать или даже требовать, чтобы одна эта мысль находилась в центре всех умов. Однако мне кажется, что известный законно организованный обмен между индивидуальностью и универсальностью составляет подлинный пульс высшей жизни и первое условие нравственного здоровья. Чем полнее может любить или созидать индивид, тем больше гармонии обнаруживается в мире; чем больше понимания в организации универсума, тем более богатым, бесконечным и подобным миру становится для нас каждый предмет. Я даже думаю, что мудрое самоограничение и тихая скромность духа не более необходимы человеку, чем самое пылкое, неослабное, почти жадное участие во всякой жизни и известное чувство святости щедрой полноты.

Правда, и без этого охвата и этой глубины можно жить вполне сносно и даже весело. Мы видим это почти каждый

день, и все идет простейшим образом и даже постоянно движется вперед. Частный человек уподобляется стаду, где его кормят, и особенно божественному пастырю; когда он созревает, он устраивается и отказывается от безумного желания двигаться свободно, пока не окостенеет наконец и не заиграет в старости пестрыми красками, превратившись в карикатуру. Общественный человек обтесывается и обтачивается, хотя и не без труда, чтобы стать машиной. Счастье его уже в том, чтобы сделаться числом в политической сумме, и он может считаться законченным в любом отношении, превратившись напоследок из человеческой личности в *фигуру*. Как с отдельными людьми, так и с массой. Они насыщаются, женятся, производят детей, стареют и оставляют после себя потомство, опять-таки живущее так же и оставляющее такое же потомство, и так до бесконечности.

Чистая жизнь просто ради жизни — настоящий источник *пошлости*, а пошло все, что лишено мирового духа философии и поэзии. Только они составляют целое и могут одухотворить и объединить все отдельные науки и искусства в единое целое. Только в них отдельное произведение может охватить мир, и только о них можно сказать, что все когда-либо созданные произведения представляют собой члены одного организма.

Верно, что жизнь любит витать посредине, тогда как они, напротив, любят крайности. И всякий, желающий создать что-нибудь дельное, должен думать только о цели и привести в действие все подходящие средства, не интересуясь — по образцу поэтических и философских натур — первым встретившимся на пути благоприятным случаем в большей мере, нежели первоначальной целью, и не теряясь в общих мечтах. Верно также, что у пошлого человека нет дельной цели и он не сможет создать ничего путного, что все предметы слишком близки практическому человеку или слишком далеки от него, что все связи мешают его взору и что в момент самой жизни нельзя достичь правильного взгляда на жизнь. Все, что исполнено силы, удачи и величия в жизни действующих или любящих людей, даже если они ничего не знают о науках и искусствах, представляет собой внушение мирового духа. Истинная середина — та, к которой постоянно *возвращаются* с эксцентрических путей вдохновения и энергии, а не та, которую никогда не покидают. Вообще, подобно тому как всякое абсолютное обособление сохнет и ведет к самоуничтожению, ни одно из них не безум-

но в той мере, как стремление изолировать и ограничить саму жизнь, подобно обычному ремеслу, ибо подлинное существо *человеческой* жизни состоит в целостности, полноте и свободной деятельности всех сил. В ком нет более жизненного кипения, тот не идет, правда, по ложному пути, однако, прикованный к одной точке, остается лишь разумным моллюском. Совершенно иного рода то обособление, когда дух среди множества предметов находит нужный, отделяет его от всех окружающих помех, погружается в его внутреннюю суть, пока он не становится для него неким миром, который он хотел бы изобразить в словах или произведениях. Увлекаемый от одного родственного предмета к другому, он будет неудержимо двигаться дальше, оставаясь в то же время всегда верным средоточию и возвращаясь обогащенным к нему.

Я знаю, ты целиком согласна со мной, что поэзия и философия представляют собой нечто большее, чем заполнение тех лакун, которые остаются при всех развлечениях у праздных малообразованных людей; что они составляют необходимую часть жизни, дух и душу человечества. И так как едва ли возможно равно любить их обеих, то ты теперь остановишься на распутье, как Геркулес или Вильгельм Мейстер, в сомнениях о том, какой музе отдать предпочтение и за какой последовать.

Давай начнем с *поэзии*. Мне кажется, что для тебя она либо представляет собой нечто совсем другое, чем поэзия, либо недостаточно является поэзией. Я хочу сказать, что ты подходишь к ней либо прямо-таки как к философии и ищешь только божественных мыслей, либо пользуешься ею как музыкой, просто как прекрасным обрамлением и дополнением жизни. Правда, поэзия для тебя — это дело серьезное, и в тех двух или трех поэтах, которых ты, собственно, только и читаешь и перечитываешь, ты ищешь бесконечно многого, высшего по преимуществу, верного изображения прекрасного человечества и любви. Там, где изображение столь верно и глубоко, ты легко можешь найти повод и стимул к тому, чтобы вновь пробудить в себе тот или иной вымысел и сообщить ему божественный смысл. Но воззри в духе на самое себя, на свою внутреннюю жизнь и любовь, вспомни обо всем великом, виденном тобой, углубись в мыслях в святилище лучших людей, известных тебе, и реши тогда, превосходят ли поэты *действительность*, как они неизменно гордятся. Мне часто приходило на ум, что поэзия не

достигает высшей действительности, и я дивился тогда, слыша повсюду противоположное, пока не уразумел, что это чисто словесный спор и что под действительностью понимают обычное и обыденное, существование которого столь легко забывается.

Я далек от того, чтобы обвинять поэзию в том, будто у нее меньше религии, чем у ее сестры. Ибо назначение ее, как мне кажется, в том и состоит, чтобы сближать дух с природой и низводить небеса на землю волшебством ее общительного воздействия; возвышать людей до уровня богов — пусть она предоставит это философии. Если человек нуждается в противовесе своему положению и образу жизни, чтобы не забыть муз и не потерять гармонии, то науки не смогут его спасти, если поэзия не освежит и не придаст ему крепости из своего источника вечной молодости. Ты догадываешься, что я напоминаю тебе о сказанном мной относительно различия мужской и женской культуры, и теперь из этого следует, что философия является ближайшей и необходимой потребностью для женщин. Им не настолько грозит опасность забыть внешнее впечатление, как это часто происходит с мужчинами, и как бы они ни были далеки от святости, все же они считают священными молодость и восприятие, свойственное ей, и эта поэзия жизни священна для них. Поэтому почти все они без исключения выбирают ее, если можно назвать выбором то, что происходит без сравнения и без размышления, согласно установившемуся взгляду и первому впечатлению. Если это происходит с теми из них, что могут быть только изящными и привлекательными, что обретают свое существование только во внешнем блеске и стремятся только к элегантности, составляющей для них все на свете, то против этого ничего нельзя возразить. Поэзия — я неизменно беру это слово в самом широком смысле — только поэзия может сообщить этой элегантности некоторый отблеск души и сделать также и дух элегантным. У других есть задатки к религии и любви, но они заблудились в своих мыслях, расплачиваясь за сомнительное остроумие в кругу образованных людей недоверием ко всему божественному. И им придется сначала предаться мечтаниям вместе с поэзией и жаловаться на утрату веры, прежде чем они смогут осознать, что никогда нельзя потерять любви и самих себя, хотя бы это и показалось на время, и, осознав это, они улыбнутся при воспоминании о своем неверии.

Ты видишь, что я не в таком восторге от своего мнения,



чтобы забыть бесконечное различие характеров и ситуаций, и при этом я остался настолько спокойным, что мог рассуждать даже об эlegantности. Я охотно признаюсь, что поэзия рассчитывает на многих женщин и что она целительна и необходима для всех. Вообще совсем не предполагалось различать музы. Уже мысль об этом была бы дерзостью. Поэзия и философия — это одно неделимое целое, они вечно связаны между собой, хотя и редко находятся вместе, как Кастор и Поллукс. Они делят между собой крайние сферы великого и возвышенного человечества. Однако их различные направления встречаются посредине; здесь, в глубине и в святая святых, дух целостен и поэзия и философия совершенно едины и слиты. Живое единство человека не может быть застывшей неизменностью, оно состоит в дружественном обмене. И тот, кто считал бы своим единственным призванием изучение человечности, смог бы соединить поэзию и философию лишь тем, что попеременно посвящал бы себя то той, то другой. Это, вероятно, самое лучшее для того, кто хочет сам развивать дальше искусства и науки. Тот же, кто хочет с их помощью развить себя и достичь гармонии и вечной юности, будет вынужден отдать преимущество одной из них. Однако само собой понятно, что он не смог бы сделать этого, не навещая часто другой и не используя ее как дополнение.

Впрочем, я строго придерживаюсь своего положения: религия — истинная добродетель и блаженство женщин, и философия — преимущественный источник вечной юности для них, как поэзия — для мужчин. Разумеется, то и другое, взятое в целом. И мне нравится, что ты не принадлежишь к упомянутым эlegantным исключениям. Я хотел бы, чтобы божественное было скорее суровым, нежели изящным. Для меня незавершенность сообщает возвышенному новую, высшую прелесть. Его достоинство представляется мне тем самым более непосредственным, чистым. Как если бы оно сохранило бóльшую верность своему изначальному величию тем, что пренебрегло богатством и красотами формирующей природы, словно из священной гордости. И подобно тому как самыми интересными физиономиями представляются для меня выглядящие так, как будто природа вложила в них большой *dessein* \*, не отпустив времени на развитие смелой мысли, так обстоит для меня дело и с человеком. *Божественность в соединении с суровостью* — вот самое святое для меня, и ни одно чувство, ни один взгляд не коренятся во мне глубже этого. Некоторое время назад

я рассматривал большую Палладу среди антиков, и она вновь живо предстала в моей душе. Это совершенный образ мудрой отваги, и мне думается, что первой и самой естественной мыслью, которая могла бы возникнуть при ее созерцании, было бы замечание о том, что всякая добродетель — это, собственно, *дельность*. Дельно то, что одновременно содержит энергию и умелость, что соединяет испепеляющую силу с ясной спокойной пронизательностью. Никогда божественность облика не захватывала меня с такой силой. И все же впечатление никогда не было бы столь большим, если бы положение, осанка, черты, взор, все в ней не было бы столь прямым, серьезным, строгим и плодотворным; если бы, одним словом, в ней не было всей суровости древнего художественного стиля. Мне казалось, будто я вижу перед собой музу моей внутренней жизни; вероятно, и ты, увидев ее, признаешь ее своей музой.

Поэзия ближе к земле, философия же более свята и обращена к Богу — это настолько ясно и очевидно, что мне не нужно останавливаться на этом. Хотя она часто и отрицала богов, но лишь таких, что были недостаточно божественны для нее; и это ее древнее обвинение против поэзии и мифологии. Или же это лишь преходящий кризис, доказывающий как раз противоположное тому, что он будто бы должен доказать. Сильнейшая склонность легче всего может обратиться против самой себя, высший восторг становится скорбным, и все бесконечное соприкасается со своей противоположностью. Существует ревность, возникающая не из зависти или недоверия, но из глубокой врожденной ненасытности. Может ли она быть без любви? В столь же малой степени, как страстное неверие многих философов может существовать без религиозности. Что делает сама истинная *абстракция*, как не очищает представления от их земной примеси, вывешает и помещает их среди богов? Только благодаря абстракции из людей возникли все боги.

Не будем больше сравнивать, но сразу же поведем речь о высшей из всех способностей человека, создающих и формирующих философию и в свою очередь формируемых ею. По общему суждению и словоупотреблению, это *ум* (Verstand). Правда, нынешняя философия нередко принижает его и возвышает разум (Vernunft)<sup>9</sup>. Совершенно естественно, что для философии, скорее движущейся к бесконечному, нежели дающей его, больше сочетающей и смешивающей, нежели завершающей все в единичности, нет ничего выше в

человеческом духе, чем способность сочетать одни представления с другими и до бесконечности продолжать нить мысли множеством разных способов. Однако эта особенность не составляет всеобщего закона. Согласно образу мыслей и языку образованных людей, воображение ближе всего поэту, разумность — нравственному человеку. Ум же — это то, в чем все и состоит, когда речь идет о духе человека. Ум — это способность *мыслить*. Мысль — это представление, существующее полностью само по себе, совершенно развитое, цельное и бесконечное в своих границах, самое божественное, что есть в человеческом духе. В этом смысле ум есть сама естественная философия и высшее благо. Благодаря его всемогуществу весь человек становится внутренне ясным. Он формирует все, что окружает его и с чем он соприкасается. Его ощущения становятся для него действительными событиями, и все внешнее становится у него внутренним. Даже противоречия разрешаются в гармонию; все становится для него осмысленным, все видит он правильно и верно, и природа, земля и жизнь вновь дружелюбно предостоят ему в своем изначальном величии и божественности. И под этой кроткой внешностью дремлет способность в одно мгновение навсегда отказаться от всего, что представляется нам счастьем.

Хорошо! Философия необходима женщинам. Но разве не было бы лучше всего, если бы они занимались ею так, как они занимаются ею в действительности, совершенно естественно, например, как мольеровский мещанин во дворянстве говорит прозой? Просто в общении с самими собой и с друзьями, желающими того же и чтящими упомянутый всеобщий мировой дух. Я охотно присоединил бы к этому *общество*, сохраняющее дух гибким, а остроумие непринужденным, если бы только оно не было столь редким, что едва ли можно рассчитывать на него. Если мы назовем обществом лишь собрание множества людей, то я почти не знаю, где мы найдем их. Ибо, конечно, обычное совместное присутствие представляет собой настоящее одиночество, и люди обычно склонны быть чем угодно, но только не людьми. Хочу предоставить тебе самой определить, сколь малым должно быть число лиц, которое по этим критериям имело бы право называться уже относительно большим обществом, и насколько велика его ценность? Ибо общение — это истинный элемент всякой культуры, имеющей целью всего человека, а следовательно, и изучения философии, о котором мы говорим. То, чего при

этом нет совсем или что совершается само собой, есть самое лучшее и необходимое. Все усилия и все искусство бесплодны, если нам не выпало счастья познать самих себя и найти высшее. И как мы не сознаем, что лишь то или иное событие пробудило в нас способность понимать новый мир, что всего этого не было бы, не будь того или иного знакомства, и нам пришлось бы делать напряженные усилия с небольшим успехом, продолжая все еще оставаться на низшей ступени. И разве не кажется часто, что в отношении нашего подлинного я мы могли бы одним махом потерять все, что есть у нас? И мы не смеем даже желать того, чтобы это стало невозможным. Ибо есть нечто противоречивое в желании купить эту безопасность ценой утраты свободы. Святое бесконечно хрупко и мимолетно, и нравственность отдельного человека, как и всего рода, должна казаться игрой случая, ибо она непосредственно зависит от воли (*Willkür*). В других видах его деятельности, в искусствах и науках ход человеческого духа определен и подчинен твердым законам. Здесь все находится в постоянном движении и ничто не может пропасть. И ни одну ступень нельзя перепрыгнуть, нынешняя необходимо связана с предыдущей и последующей, и то, что в течение веков казалось устаревшим, оживает с новой юношеской силой, когда для духа настало время вспомнить и возвратиться к себе. Здесь восходящее совершенствование и естественный круговорот культуры являются не благодушной надеждой или научным кредо, которое по необходимости пришлось бы предпослать, только чтобы не отказаться от всякого разумного мышления. Нет, это чистый *факт* с тем лишь отличием, что естественный круговорот, имеющий место в искусствах и в древней истории, полностью дан нам в отдельных примерах, тогда как восходящее совершенствование, блестяще открывающееся в философии и современной истории, является фактом, который никогда не может быть завершен. Не так обстоит дело в сфере нравственности, здесь царит принцип: все или ничего. Здесь в каждое мгновение заново ставится вопрос «быть или не быть». Молниеносный акт воли может решить здесь в пользу вечности и, как это случается, уничтожить целые глыбы нашей жизни, как если бы их никогда не было и им никогда не следовало бы возвращаться, или вызвать к жизни новый мир. Как и любовь, добродетель лишь благодаря творению возникает из ничего. Но именно потому и нужно уловить мгновение, воплотить для вечности предлагаемое им и превратить добродетель и

любовь, там, где они являются, в искусство и науку. Этого не может произойти, если жизнь не соединить с поэзией и философией. Лишь благодаря этому становится возможным сообщить, насколько это в наших силах, надежность и длительность тому единственному, что имеет ценность. Лишь благодаря этому развитие и поэзии и философии может проходить на совершенно твердой основе, сочетая различные преимущества того и другого.

Там, где нет непоколебимой самостоятельности, там стремление к постоянному движению легко может привести дух к рассеянию в мире и запутать душу, и только безграничная любовь в средоточии силы будет с каждой попыткой все дальше и могущественнее расширять сферы человеческой деятельности. Там, где недостает добродетели и любви, там склонность к улучшению не знает возвращения в себя самое и в прошлое и превращается в дикую страсть разрушения; или формирующее влечение, достигнув предела, свертывается и тихо угасает в себе самом, как это часто случалось в искусстве.

Развитая философия должна быть естественной, но также и искусством. Так как теперь, как оказалось, тебя занимает именно *развитие* философии, то ты имеешь полное право не довольствоваться своей натурфилософией, но со всей серьезностью испытать высшее. Но как можно будет осуществить это решение?

К так называемым популярным философам<sup>10</sup> ты не питаешь доверия. Да и какого немецкого или английского философа этого типа мог бы я тебе предложить, когда даже остроумие Вольтера и красноречие Руссо не могли скрыть от тебя банальности многих их воззрений и взглядов? Двое или трое представителей нашей нации, свободных от этого упрека, совершали лишь экскурсии в область философии и не смогли бы удовлетворить твою потребность.

Абстракция — это искусственное состояние. Это не довод против нее, ибо для человека, разумеется, естественно время от времени погружаться в искусственное состояние. Но это объясняет, почему и выражение ее искусственно. Можно было бы даже сделать признаком подлинной строгой философии, желающей быть только философией и оставляющей в стороне остальные сферы человеческой деятельности, то, что она должна быть непонятной для неразвитого человеческого взгляда без искусственных вспомогательных средств и подготовки.

Трудностями не так просто тебя утратить, и некоторые усилия тебя не испугают; однако тебе было бы трудно привыкнуть к разделению твоего существа. Без посредствующего лица это было бы, вероятно, совершенно невозможно. Должен быть кто-то, кто за искусственным мышлением не позабыл бы о тонком развитии чисто естественного мышления, кому равно интересно было бы издали почтительно следовать Платону либо входить в воззрения простого человека, думающего так, как он живет и каков он есть. Я отважился бы предложить себя в качестве такого посредствующего лица для некоторых философов, чтобы значительно приблизить их к тебе и к всякому, кто только захочет развить себя с помощью философии.

Часто я думал о возможности сделать понятными сочинения знаменитого Канта, неоднократно жаловавшегося на несовершенство своего изложения, так, чтобы не умалить при этом его богатства и не лишить его остроты и оригинальности, как это обычно случается с выдержками. Если бы было позволено лучше упорядочить его произведения, разумеется, в соответствии с его идеями, особенно в построении периодов и в том, что касается эпизодов и повторений, то они могли бы стать столь же понятными, как, например, произведения Лессинга. Для этого не требовалось бы больших вольностей, нежели те, что позволяли себе прежние критики с классическими поэтами, и я думаю, что тогда увидели бы, что и с чисто литературной точки зрения Кант принадлежит к классическим писателям нашей нации.

С Фихте такой опыт был бы совершенно излишним. Никогда еще результаты самой глубокой и уходящей как бы в бесконечность рефлексии не выражались с такой ясностью и популярностью, как ты обнаружишь это в его «Новом изложении наукоучения»<sup>11</sup>. Мне представляется интересным, что мыслитель, ставящий своей единственной великой целью *научность* философии и, вероятно, более владеющий *искусством* мышления, чем кто-либо из его предшественников, что такой мыслитель может быть столь вдохновлен общедоступным *сообщением*. Я считаю *эту* популярность приближением философии к *гуманности* в истинном и великом смысле этого слова, напоминающем, что человек должен жить среди людей и, как бы далеко ни простирался его дух, возвращаться все же к ним в конце концов. И здесь он с железной энергией осуществил свою волю, и его последние сочинения — это дружеские беседы с читателем в простом

чистосердечном стиле, как у Лютера. Я думаю, что вряд ли можно было бы *настоящего* дилетанта привести к философии иным путем, чем сам он сделал это в упомянутом последнем изложении. Если кто-то не понимает его, то дело заключается просто в полном различии точек зрения. Единственное, что еще оставалось бы мне сделать, это попытаться представить необходимый и естественный характер философа вообще. Ибо если Фихте всеми силами своего существа предстает как философ и по своему умонастроению и характеру является для нашей эпохи образцом и представителем этого рода, то, не зная последнего, не только философски, но и исторически нельзя вполне понять Фихте. А до тех пор, пока не поймут его самого, каков он есть и как он становится, даже самый лучший дилетант хотя и вполне поймет что-то в его философии, в другом же совсем не сможет разобраться.

Вероятно, ты сочла бы за лучшее не начинать своего изучения с современной философии или по крайней мере не ограничивать его ею? В целом я ничего не имею против. Но у философов прошлого века сталкиваешься со схоластической латынью, а у древних помимо плохих переводов с необходимостью множества исторических познаний и сведений.

Хотя я и много думал над этим, мне не совсем еще ясно, с чего следовало бы начать, чтобы посвятить дилетанта в Платона. Но Богу все возможно, нужно лишь хотеть по-настоящему и надеяться на лучшее.

Скорее и с уверенностью я могу обещать тебе Спинозу. И не что-нибудь о нем, но его самого; нечто среднее по жанру между отрывком, пояснением и характеристикой. Полный перевод я считаю нецелесообразным, ибо нельзя сохранять математическую форму, ее можно убрать без какого-либо ущерба. В одном отношении Спиноза был бы легче для тебя, чем все остальные. Он один стремился исключительно к тому, чтобы завершить свой дух в самом себе и представить свои мысли в едином связном произведении. Он обращает мало внимания на мнения других и на специальные науки. Ибо в том и состоит величайшая трудность, которую нельзя устранить и смягчить никакими средствами. Философия необходимо является также *философией философии* и даже *наукой наук*. Все ее существо состоит в том, чтобы попеременно вбирать и мощно излучать из себя силу и дух, которые она вдохнула первоначально в отдельные науки с тем, чтобы обогащать их. Следовательно, чтобы знать что-то, нужно знать все, и нельзя понять ни одного философа, не понимая

их всех. Из этого ты видишь, что философия *бесконечна* и никогда не может быть завершена. И по сравнению с этим безмерным знанием различие между твоим умом и пронизательностью самого изощренного и ученого мыслителя не покажется уже тебе столь большим, чтобы лишить тебя мужества. Если только у тебя есть чутье к бесконечному, то ваши познания различны лишь по степени, и вы стоите на одной и той же ступени. Вообще в философии мало что заключается в форме или совсем ничего, и даже предмет и материал еще не делают ее таковой. Некоторые сочинения по своему содержанию, кажется, совершенно не подходят для этой рубрики, однако духа универсума и, следовательно, философии содержится в них больше, чем во многих системах. Подход, характер, дух — это все, и благодаря господству внутреннего над внешним, благодаря развитию ума и мысли и постоянной связи с бесконечным все штудии и даже обыкновенное чтение могут стать философскими.

Я не кажусь тебе Иоанном Крестителем, который «пришел в мир не для того, чтобы быть светом, но чтобы свидетельствовать о свете?»<sup>12</sup> Я рассуждаю тут о философах, о том, как я подошел бы к тому или иному из них, сам ничего не создавая, и восхваляю тебе других, вероятно, лишь для того, чтобы самому не делать ничего.

Дорогой друг! Я прекрасно представляю себе, как *устно* я не только говорил бы с тобой о философии, но высказывал бы саму философию. Я начал бы с того, что напомнил бы тебе по возможности о целостном, полном человеке и возвысил бы твое чувство человечества до мысли о нем. Затем я показал бы тебе, как это бесконечное существо и становление разделяется на то и создает то, что мы называем Богом и природой. Ты видишь, что это вылилось бы в своего рода теогонию и космогонию и, следовательно, могло бы стать вполне греческим.

При этом вначале я не обращал бы никакого внимания на историю философии, а из духа отдельных наук извлек бы только самое необходимое, всеобщее, известное каждому, не требующее размышлений об их форме и особом существовании. Постепенно я значительно расширил бы свой круг. Вообще я модифицировал бы все в зависимости от момента и его настроения. Я постарался бы все, насколько это возможно, связать со свойственными тебе взглядами и представлениями, и нередко один и тот же путь я проходил бы поновому. Однако вечной великой темой всех этих вариаций



осталась бы *бесконечность человеческого духа, божественность всех естественных вещей и человечность богов*. Так, к многообразию нашей философии у нас прибавилось бы и *единство*. Единство, за которое я не опасуюсь, что мы могли бы потерять его! Если оно уже есть и, следовательно, известно, что, в сущности, имеется только единая неделимая философия, то можно без всякого ущерба признать, что в отношении развития человека и благодаря этому развитию существует бесконечное множество видов философии. Сообщение должно раскрыть все свое богатство форм и нюансов, и *настало время популярности*.

Назначение автора состоит в том, чтобы распространять поэзию и философию среди людей и формировать ее для жизни и из жизни: таким образом, популярность есть его первый долг и высшая цель. Правда, ради своей цели и собственного духа он нередко будет соотносываться в своих произведениях лишь с природой вещи и законами трактовки, и тогда в своем выражении он предстанет необычным и для многих непонятым. Лучше всего, если он не станет делить свою деятельность и смешается с обширным обществом всех образованных людей, ибо здесь он непосредственнее всего сможет принять участие в вечно продолжающемся творчестве гармонии и гуманности. И тогда он не захочет выделяться необщительным и неестественным языком. Он и не нуждается в этом и никогда не затеряется в толпе. Ибо там, где их одушевляет энтузиазм, там из самых обычных, простых и понятных слов и оборотов речи как бы само собой образуется некий *язык в языке*. Там, где целое вылито как бы из одного куска, там родственное чувство ощущает живое дуновение и его вдохновенное веяние, а инородное чувство несколько не ущемляется. Ведь самое прекрасное в этом прекрасном санскрите<sup>13</sup> Гемстергейса или Платона и заключается в том, что только тот и понимает его, кто должен его понимать.

При этом не следует страшиться *посвящения*. Никогда, пока ты *призван* высказывать себя или публично представлять. Вообще для того, кто не свободен от этого страха, было бы лучше тотчас же оставить этот мир. Я меньше всего забочусь об этом.

Я охотно попытался бы, когда позволит время, письменно изложить все, что я хотел высказать тебе устно, чтобы и для других дилетантов отобрать из всей философии и представить связно и популярно то, что нужно человеку как человеку. Так как потребности весьма различны, то

мне пришлось бы стремиться к известной середине и мысленно писать как бы для некоего Дорифора<sup>14</sup> среди читателей, то есть для читателя, необычайно соразмерного по своим пропорциям. Но помимо того, что мне пришлось бы, вероятно, совершить путешествие, чтобы отыскать наилучших читателей и составить из них упомянутый идеал, подобно тому как древний художник<sup>15</sup> в Кротоне соединил в своей Венере красивейших девушек города, помимо этого подобная срединная фигура не является лицом, которое могло бы вдохновить меня. Мысль о тебе и других друзьях окажет более сильное воздействие.

Между тем образ столь всеохватывающего целого, каковым была бы эта *философия для человека*, включает в себе и еще долгое время будет заключать для меня известное устрашающее достоинство. Сначала я отваживался поэтому на небольшие опыты, которым я не могу найти подходящего названия. Представь себе разговоры с самим собой о предметах, затрагивающих всего человека или нацеленных только на это; анализирующие не более, чем это уместно в дружеском письме; в тоне связной беседы, как, например, в данном письме к тебе. Я назвал бы это не столько философией, сколько *моралью*, хотя это и отличается от того, что обычно так зовется. Чтобы осуществить задуманное мною в этом жанре, нужно прежде всего быть человеком, а затем также и философом.

Я сам поразился и сознаю теперь, что, собственно, это ты посвящаешь *меня* в философию. Я хотел лишь высказать тебе философию, серьезное желание вознаградило себя само, а дружба научила меня найти путь к соединению ее с жизнью и человечеством. Тем самым я в известной степени высказал ее себе самому, она уже не будет больше изолированной в моем уме, и ее вдохновение распространится во все стороны через все мое существо. Благодаря этому внутреннему общению мы научаемся высказывать и внешне то, что благодаря всякому такому всеобщему высказыванию укореняется в нас еще глубже.

В благодарность за это я тотчас же, если ты ничего не имеешь против, отдам напечатать и это письмо и со всей любовью разовью набросанное мною. Не улыбайся множеству проектов. Проект, жизненно возникающий из глубины нашего внутреннего мира, свят и своего рода божество. Всякая деятельность, не исходящая от богов, недостойна человека. Хорошо, следовательно, заранее позаботиться об этом.

---

## ИДЕИ

---

[2.] Духовное лицо — тот, кто живет только в незримом, для кого все зримое имеет лишь истину аллегории.

[3.] Лишь через отношение к бесконечному возникает содержание и польза; то, что не соотносится с ним, всецело пусто и бесполезно.

[13.] Только тот может быть художником, у кого есть собственная религия, оригинальный взгляд на бесконечное.

[14.] Религия — не просто часть культуры, звено человечества, но центр всех остальных, повсюду первое и высшее, всецело изначальное.

[16.] Духовное лицо как таковое пребывает лишь в мире незримом. Как оно сможет явиться среди людей? У него лишь одно желание на земле — формировать конечное для вечного, так что, как бы ни называлось его дело, оно всегда пребывает художником.

[19.] Иметь гений — естественное состояние человека; здоровым он должен был выйти из рук природы, и так как любовь для женщины — то же, что гений для мужчины, то *золотой век* мы должны мыслить как такой век, где любовь и гений были повсюду <sup>1</sup>.

[25.] Жизнь и сила поэзии состоит в том, что она выходит из самой себя, отрывает часть религии и затем возвращается в себя, усваивая ее себе. Так же обстоит дело и с философией.

[28.] Человек — это творящий взгляд природы на себя самое.

[33.] Моральное начало сочинения заключено не в предмете или в отношении говорящего к тем, к кому он обращается, а в духе трактовки. Если оно дышит всей полнотой человечества, то сочинение морально, если же оно создано лишь обособленной силой и отдельным умением, то нет.

[36.] У каждого законченного человека есть гений. Истинная добродетель — это гениальность.

[37.] Высшее благо и единственно полезное — культура.

[38.] В мире языка, или, что то же, в мире искусства и культуры, религия необходимо является как мифология или как Библия.

[39.] Долг кантианцев <sup>2</sup> так же относится к заповеди чести, голосу призвания и божеству в нас, как высушенное растение к свежему цветку на живом стволе.

[40.] Определенное отношение к божеству так же должно быть невыносимо для мистика, как и определенный взгляд на него, понятие о нем.

[43.] Тем, чем являются люди среди других созданий земли, тем являются среди людей художники.

[45.] Художник — это тот, кто имеет свой центр в себе самом. У кого его нет, тот должен выбрать вне себя определенного руководителя и посредника, конечно, не навсегда, но только на первое время. Ибо без живого центра человек не может существовать, и если у него еще нет его внутри себя, то он может искать его только в человеке, и только человек и его центр может задеть и пробудить его <sup>3</sup>.

[46.] Поэзия и философия в зависимости от того, как их брать, — различные сферы, различные формы или факторы религии. Стоит только попробовать действительно связать их, и вы получите не что иное, как религию.

[47.] Бог — это все всецело изначальное и высшее, следовательно, это сам индивид в высшей потенции. Но разве природа и мир не являются индивидами?

[48.] Там, где кончается философия, должна начинаться поэзия. Не должно существовать обычной точки зрения, естественного образа мыслей, простой жизни в противоположность искусству и культуре, то есть не должно мыслиться какое-то царство дикости за пределами культуры. Пусть каждый мыслящий член организации ощущает свои границы в единстве и соотнесенности с целым. Например, философии следует противопоставлять не просто нефилософию, а поэзию.

[54.] Художник не должен стремиться ни господствовать, ни служить. Он может только образовывать и не может делать ничего другого, то есть для государства — только образовывать властителей и слуг, возвышать политиков и экономов до уровня художников.

[57.] Полноту культуры ты найдешь в нашей высшей поэзии, глубину же человека ищи у философа.

[59.] Нет ничего остроумнее и гротескнее древней мифологии и христианства; это потому, что они столь мистичны.

[62.] Мораль имеют лишь в той мере, в какой имеют философию и поэзию.

[64.] Благодаря художникам человечество становится индивидом, ибо они соединяют прошлый и будущий мир в настоящем. Они — это высший орган души, где встречаются жизненные силы всего внешнего человечества и где внутреннее человечество проявляется прежде всего.

[65.] Лишь благодаря культуре человек становится вполне и повсюду человеческим и проникнутым человечеством.

[69.] Ирония — это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса.

[76.] Моральность без чувства парадоксальности пошла.

[83.] Только через любовь и сознание любви человек становится человеком.

[85.] Ядро, центр поэзии нужно искать в мифологии и в древних мистериях. Наполните чувство жизни идеей бесконечного, и вы поймете древних и поэзию.

[86.] Прекрасно то, что напоминает нам о природе и, следовательно, пробуждает чувство бесконечной полноты жизни. Природа органична, и высшая красота поэтому всегда, вечно растительна, и то же относится к морали и любви.

[95.] Новое вечное Евангелие, о котором пророчествовал Лессинг <sup>4</sup>, явится как Библия, а не как отдельная книга в обычном смысле слова. Ведь и то, что мы называем Библией, — это целая система книг. Впрочем, отнюдь не произвольное словоупотребление! Разве есть какое другое слово, чтобы отличить идею бесконечной книги от книги обыкновенной, кроме Библии, то есть вообще «книги», абсолютной книги? Да и, конечно же, есть безмерно существенное, даже практическое различие между книгой, служащей просто средством для какой-либо цели, и книгой как самостоятельным произведением, индивидом, олицетворенной идеей. Такого не может быть без божественного начала, и в этом эзотерическое понятие совпадает даже с экзотерическим; кроме того, ни одна идея не выступает изолированно, но каждая бывает самой собой лишь среди всех других идей. Пример пояснит, в чем тут дело. Все классические поэтические создания древних связаны неразсторжимо, образуют органическое целое, предстают, если верно смотреть на них, как *одно-единственное* поэтическое создание, в котором является сама поэзия во всем ее совершенстве. Подобно этому в совершенной литературе все книги должны быть *единой* книгой, и такая вечно становящаяся книга будет откровением — Евангелием человечества и культуры.

[96.] Вся философия — это идеализм, и не существует истинного реализма, кроме реализма поэзии. Но поэзия и философия — только крайности. Говорят, что одни — всецело идеалисты, другие — исключительно реалисты, и это очень верное замечание. Иными словами, это означает, что еще нет вполне образованных людей, еще нет религии.

[99.] Если ты хочешь проникнуть в глубины физики <sup>5</sup>, дай посвятить себя в таинства поэзии.

[103.] Кто познает природу не через любовь, тот никогда не познает ее.

[108.] Все, что можно сделать, пока философия и поэзия были разделены, сделано и завершено. Теперь настало время соединить их.

[111.] Твоя цель — искусство и наука, твоя жизнь — любовь и культура. Ты на пути к религии, не сознавая того. Познай это, и ты наверняка достигнешь цели.

[117.] Философия — это эллипс. Один центр, к которому мы теперь ближе, это самозаконодательство разума. Другой — идея универсума, и здесь философия соприкасается с религией.

[120.] Дух старых героев немецкого искусства и науки должен оставаться и нашим духом, доколе мы немцы. У немецкого художника не может быть иного характера, нежели характер Альбрехта Дюрера, Кеплера, Ганса Сакса, характер Лютера и Якоба Бёме, — честный, искренний, основательный, точный и глубокомысленный, притом невинный и несколько неловкий. Лишь немцам присуща эта национальная черта — воздавать божеские почести науке и искусству ради самих науки и искусства.

[123.] Ложная универсальность — та, что обтачивает все отдельные виды культуры и успокаивается на посредственном уровне. Напротив, благодаря истинной универсальности искусство, например, стало бы еще более искусным, чем оно может быть в своей обособленности, поэзия — поэтичнее, критика — критичнее, история — историчнее и т. д. Эта универсальность может возникнуть, когда простой луч религии и морали коснется хаоса комбинирующего остроумия и оплодотворит его. Тогда сама собой расцветет высшая поэзия и философия.

[124.] Почему высшее так часто проявляется теперь в виде ложной тенденции? Потому что никто не может понять себя самого, если не понимает товарищей своих. Вы должны прежде всего верить, что вы не одиноки, вы должны бесконечно много прозревать повсюду и неустанно развивать в себе чутье, пока, наконец, не обретете исконного и существ-

венного. Тогда вам явится гений времени и даст вам тихо понять, что уместно, а что нет.

[131.] Тайный смысл жертвоприношения — в уничтожении конечного за то лишь, что оно конечно. Чтобы показать это, нужно выбрать самое благородное и красивое, а это прежде всего человек, цвет земли. Человеческие жертвоприношения — самые естественные. Но человек есть нечто большее, чем цвет земли, он разумен, а разум свободен, разум — не что иное, как вечное самоопределение в бесконечном. Поэтому человек может приносить в жертву лишь себя самого, и так он и делает в вездесущем святилище, не замечаемом чернью. Каждый художник — Деций <sup>6</sup>, стать художником — значит посвятить себя подземным божествам. Лишь вдохновение гибели открывает смысл божественного творения. Лишь в средоточии смерти возжигается молния вечной жизни.

[135.] Не Герман <sup>7</sup> и Водан <sup>8</sup> — национальные божества немцев, а искусство и наука. Достаточно напомнить о Кеплере, Дюрере, Лютере, Бёме, затем о Лессинге, Винкельмане, Гете, Фихте. Добродетель относится не только к правам, она имеет место и в искусстве и науке, у которых есть свои права и обязанности. И этот дух, эта сила добродетели и отличает как раз немца в его обращении с искусством и наукой.

[139.] Не существует иного самопознания, кроме исторического. Никто не знает, что он есть, если не знает, чем являются его товарищи, и прежде всего высший его сотоварищ, мастер всех мастеров — гений времени.

[145.] Все люди несколько смешны и гротескны просто потому, что они люди; а художник, вероятно, и в этом отношении вдвойне человек. Так есть, было и будет.

[146.] Даже во внешних обычаях образ жизни художников должен бы явно отличаться от образа жизни остальных людей. Они брамины, высшая каста, чтимая не по рождению, а через свободное самопосвящение.

[148.] Кто снимет печать с волшебной книги искусства и освободит заключенный в ней святой дух? Только родственник духа.



[150.] Универсум нельзя ни объяснять, ни постигать, а только созерцать и являть в откровении. Перестаньте называть систему эмпирии универсумом и потрудитесь усвоить его истинную религиозную идею в «Речах о религии»<sup>9</sup>, если вы еще не поняли Спинозу.

[152.] Если ты хочешь увидеть человечество в целом, обратись к семье. В семье души становятся органическим единством, и именно потому семья всецело поэтична.

[153.] Всякая самостоятельность исконна, оригинальна, и всякая оригинальность моральна и есть оригинальность всего человека. Без нее не бывает ни энергии разума, ни красоты души.

#### НОВАЛИСУ

Ты не витаешь между поэзией и философией, но в твоём духе они сокровенно проникли друг друга. Твой дух был мне ближе других при создании этих образов непонятой истины. То, что ты думал, о том думаю я, то, о чем я думал, будешь думать и ты или уже думал об этом. Существует непонимание, лишь подтверждающее высшее взаимосогласие. Всем художникам принадлежит учение о вечном Востоке. Тебя я называю вместо всех других.

---

---

## РАЗГОВОР О ПОЭЗИИ

---

Поэзия сближает и соединяет неразрывными узами все любящие ее души. Пусть в остальном они ищут в своей жизни самых разных вещей, один совершенно презирает то, что для другого — святая святых, пусть они не ценят, не внимают друг другу, вечно остаются чужими, в этой сфере они все же соединены и умиротворены высшей волшебной силой. Одна муза ищет и находит другую, и все потоки поэзии сливаются в великое общее море.

Разум един — один и тот же во всех; но как у каждого человека своя природа и своя любовь, так каждый носит в себе и свою поэзию. Она должна пребывать с ним с той же несомненностью, с какой он есть то, что он есть, лишь бы было в нем нечто истинное. И никакая критика не может и не смеет похитить у него его сокровенное существо, его глубочайшую способность, чтобы очистить и превратить его в некий общий образ без духа и смысла, как стараются глупцы, не ведающие, чего они хотят. Но высокая наука подлинной критики должна учить его, как он должен формировать себя в себе самом, и прежде всего она должна учить его постигать всякую иную самостоятельную форму поэзии в ее классической силе и полноте, так чтобы цвет и ядро чуждого духа стали пищей и семенем его собственной фантазии.

Никогда дух, знающий оргии истинной музыки, не дойдет до конца на этом пути и не будет воображать, будто бы достиг его, ибо никогда не утолит он своего стремления, вечно возникающего вновь из самой полноты удовлетворения. Безмерен и неисчерпаем мир поэзии, подобно богатству живой природы, ее растений, животных и созданий всякого рода, цвета и формы. Даже человеку с всеохватывающим кругозором нелегко будет полностью охватить те искусственные произведения или естественные создания, которые имеют форму и носят имя поэтических творений. Но что они по сравнению с неоформленной и бессознательной поэзией, дыша-

щей в растении, сияющей в луче света, улыбающейся в ребенке, светящейся в цветении юности, пылающей в груди любящей женщины? А ведь это исконная первоначальная поэзия, без которой, разумеется, не было бы словесной поэзии. Да и все мы, люди, всегда имеем один предмет и материал нашей деятельности и радости — единое поэтическое творение божества, частью и цветом которого мы являемся, — Землю. Мы потому способны услышать музыку бесконечного игрового механизма (*Spielwerk*), понять красоту поэтического творения, что и в нас живет часть поэта, искра его творческого духа, никогда не переставая пылать с тайной силой под пеплом содеянного нами неразумия.

Излишне, чтобы кто-либо посредством, например, разумных речей и поучений стремился сохранить и развить поэзию или даже впервые породить и создать ее и дать ей строгие законы, как это хотела сделать теория искусства поэзии. Подобно тому как ядро Земли само собой покрылось всевозможными образованиями и растениями, как жизнь сама собой возникла из глубин и все стало полно существ, радостно плодящихся, так и поэзия сама собой цветет из незримой исконной силы человечества, когда ее касается и оплодотворяет животворный луч божественного солнца. Только форма и цвет могут воссоздать строение человека; так и о поэзии, собственно, можно говорить только поэзией.

Воззрение каждого на поэзию истинно и хорошо, если оно само является поэзией. Но поскольку его поэзия, именно потому, что это его поэзия, по необходимости ограничена, то и его воззрение на поэзию не может не быть ограниченным. Дух, несомненно, не может этого вынести, так как он, не зная этого, все же знает, что ни один человек не является только этим человеком, но воистину и действительно может и должен быть вместе с тем всем человечеством. Поэтому человек, уверенный, что он всегда обретет себя, вновь и вновь выходит из себя самого, чтобы искать и обрести дополнение своего сокровенного существа в глубине другого. Искра высказывания и сближения — это дело и сила жизни, абсолютное завершение возможно только в смерти.

Оттого и для поэта недостаточно оставить в пребывающих произведениях выражение его самобытной поэзии, врожденной и усвоенной им. Он должен стремиться вечно расширять свою поэзию и свое воззрение на нее, приближать ее к высшей поэзии, какая только возможна на земле, стараясь самым определенным образом сомкнуть свою часть с вели-

ким целым, ибо мертвящее обобщение привело бы как раз к противоположному.

Он может осуществить это, найдя средоточие благодаря общению с теми, кто также нашел его с иной стороны и иным образом. Любовь нуждается в ответной любви. И для подлинного поэта даже общение с теми, кто лишь играет на пестрой поверхности, может быть целительным и поучительным. Он общительное существо.

Мне издавна доставляло большое удовольствие говорить с поэтами и поэтически настроенными людьми о поэзии. Многие разговоры этого рода я помню всегда, о других я не знаю точно, что в них принадлежит фантазии и что воспоминанию, многое в них реально, кое-что вымыслено. Таков настоящий разговор, он должен сопоставить совершенно различные взгляды, каждый из которых может со своей точки зрения представить бесконечный дух поэзии в новом свете, и все они более или менее стремятся проникнуть в подлинную суть дела то с той, то с иной стороны. Интерес к этой многосторонности привел меня к решению сообщить то, что я подметил в кругу друзей и первоначально мыслил в связи с ними, всем тем, кто сам ощущает любовь в сердце и достаточно осмыслен, чтобы посвятить себя в священные мистерии природы и поэзии силой собственной внутренней полноты жизни.

\* \* \*

Амалия и Камилла завязали разговор о новой пьесе, он становился все оживленнее, когда появились с громким смехом двое друзей, которых ожидали; мы будем называть их Марком и Антонио. С их приходом общество оказалось в полном сборе, как оно обычно собиралось у Амалии, чтобы свободно и радостно заниматься своим любимым делом. Без уговора или правила выходило большей частью само собой, что поэзия составляла предмет, повод, средоточие их встречи. То один, то другой из них читал драматическое или какое-либо иное произведение, о котором затем много говорилось и высказывалось немало хорошего и прекрасного. Однако скоро все начали чувствовать какую-то недостаточность таких обсуждений. Амалия первая заметила это и нашла, как этому помочь. Она сказала, что друзья недостаточно ясно представляют себе различие своих взглядов. Тем самым высказывания становятся путанными и иногда

прерываются именно там, где вообще следовало бы говорить. Каждый, а сначала, может быть, тот, кто более всего хочет этого, должен высказать из глубины сердца свои мысли о поэзии или отдельной ее стороне и части, а еще лучше записать, чтобы стало совершенно ясно, кто что думает об этом. Камилла живо поддержала свою подругу, чтобы хоть раз по крайней мере произошло что-то новое и сменило вечное чтение. «Тогда,— сказала она,— спор примет более крутой характер, что должно произойти, ибо без этого не будет никакой надежды на вечный мир».

Друзьям понравилось это предложение, и они тотчас же приступили к его исполнению. Даже Лотарно, который обычно менее всего говорил и спорил и часто часами безмолвно слушал все, что говорили и о чем спорили другие, сохраняя свое достойное спокойствие, казалось, принял живейшее участие и даже дал обещание что-то прочесть. Интерес возрастал вместе с самим делом и приготовлениями к нему, женщины превратили это в празднество, и наконец был назначен день, когда каждый должен был прочесть то, что он принесет с собой. От всего этого внимание стало более напряженным, чем обычно, но тон разговора остался совершенно таким же, легким и непринужденным, каким он всегда бывал среди них.

Камилла с восторгом описала представление, дававшееся накануне. Амалия, напротив, порицала его, утверждая, что в нем нет даже намека на искусство, ни крупицы смысла вообще. Ее подруга согласилась с нею, но сказала, что пьеса все же достаточно живая и бурная, во всяком случае, хорошие актеры, если они в хорошем настроении, могут сделать ее таковой. «Если они действительно хорошие актеры,— сказал Андреа, посмотрев на свою рукопись и на дверь — скоро ли появятся отсутствующие? — если они действительно хорошие актеры, то у них должно пропасть всякое хорошее настроение от того, что им предстоит еще создавать настроение поэтов». «Друг,— возразила Амалия,— ваше хорошее настроение делает вас поэтом, ибо если сочинителей подобных пьес называют поэтами, то это вымысел, и гораздо более скверный, чем когда комедианты называют себя художниками или позволяют, чтобы их так называли». «Позвольте нам остаться при своем,— сказал Антонио, ибо он явно взял сторону Камиллы.— Если счастливый случай пробудил среди заурядной массы искру жизни, радости и духа, то отметим лучше это, чем без конца повторять, как

заурядна эта заурядная масса». «Об этом-то и идет спор,— сказала Амалия.— Конечно, в пьесе, о которой мы говорим, не происходит ничего такого, чего бы вообще не происходило почти каждый день,— добрая порция вздора». Она начала приводить примеры, но скоро ее стали просить не продолжать, да и, действительно, они доказывали более того, что им нужно было доказать.

Камилла возразила, что это ее совершенно не трогает, ибо она не обращала особого внимания на речи и выражения действующих лиц. Ее спросили, на что же она обращала внимание, ведь это же не оперетта <sup>1</sup>? «На внешнюю сторону,— сказала она,— которая пронеслась передо мной словно легкая музыка». Она похвалила затем одну из остроумнейших актрис, описала ее манеры, ее прекрасный костюм и выразила удивление, что можно столь серьезно относиться к такому явлению, как наш театр. Заурядно здесь, как правило, почти все, но даже в жизни, при более тесном знакомстве с нею, заурядное часто предстает как весьма романтическое и привлекательное явление. «Заурядно, как правило, почти все,— сказал Лотарио.— Это очень важно. Воистину нам не следовало бы слишком часто ходить в такое место, где о счастье должен говорить тот, кто никогда не страдал от толкотни, дурного запаха или неприятных соседей. Однажды одного ученого попросили придумать надпись на фронте театра. Я предложил бы <sup>2</sup> такую: «Путник, войди и созерцай самое плоское». Так это и бывает в большинстве случаев».

Здесь разговор был прерван вошедшими дузьями, и если бы они были при этом с самого начала, то спор принял бы, вероятно, иное направление и развитие, ибо Марк думал о театре иначе и не оставлял надежды, что из него выйдет нечто достойное <sup>3</sup>.

Как уже говорилось, они появились в обществе с громким смехом, и из последних сказанных ими слов можно было заключить, что их беседа касалась так называемых классических английских поэтов. Было сказано что-то еще на эту же тему, и Антонио, охотно вмешивавшийся при случае с подобными полемическими репликами в разговор, который он редко вел сам, заявил, что основы их критики и энтузиазма <sup>4</sup> следовало бы искать в сочинении Смита о национальном богатстве <sup>5</sup>. Они были бы только рады, если бы вновь смогли снести какого-либо классика в общественную сокровищницу. Подобно тому как каждая книга на этом острове стано-

вится эссе, так и всякий писатель, отлежав положенное ему время, становится классиком. По той же причине они равным образом гордятся созданием и лучших шуток и лучшей поэзии. Англичанин читает Шекспира, собственно, так же, как Попа, Драйдена или какого-либо иного классика. Марк заметил, что *золотой век* — это современная болезнь, которой должна переболеть каждая нация, как дети — оспой. «Следовало бы попытаться ослабить болезнь прививкой», — сказал Антонио. Людовико, который с его революционной философией охотно ниспровергал в крупных масштабах, начал говорить о своем желании изложить систему ложной поэзии, пользовавшейся особым успехом у англичан и французов в этом столетии, а отчасти популярной у них и до сих пор; глубокая внутренняя связь всех этих ложных тенденций, столь прекрасно согласующихся, дополняющих одна другую и предупредительно угрожающих друг другу, столь же примечательна и поучительна, как занимательна и гротескна. Он хотел бы только суметь написать об этом в стихах, ибо лишь комическая поэма оказалась бы вполне подходящей для выражения его мыслей. Он хотел сказать об этом еще что-то, но женщины перебили его и потребовали от Андреа, чтобы тот начинал, иначе предисловиям не будет конца. Потом же они смогут говорить и спорить сколько угодно. Андреа раскрыл рукопись и начал читать.

### ЭПОХИ ИСКУССТВА ПОЭЗИИ

Везде, где живой дух предстает нам оформленным в слове, там есть искусство и отбор, преодоление материала, употребление орудий, план и законы обработки. Поэтому мы видим, как мастера поэзии всеми силами стремятся всесторонне развить ее. Поэзия — это искусство, и там, где она еще не была таковым, она должна стать им; там же, где она стала искусством, она несомненно пробуждает в истинно любящих ее сильное стремление познать ее, понять намерения мастера, постичь природу произведения, уяснить происхождение школы и весь ход развития. Искусство покоится на знании, и наука об искусстве — это его история.

Всякому искусству свойственно, по существу, примыкать к уже созданному, и поэтому история его восходит от поколения к поколению, от ступени к ступени все далее, в глубь древности, вплоть до первоначальных истоков.

Для нас, людей нового времени, для Европы эти истоки

лежат в Элладе, а для эллинов и их поэзии это был Гомер и старая школа гомеридов. Это был неиссякаемый источник поэтического воплощения, могучий поток изображения, где одна волна жизни набегают на другую, спокойное море, где в мирном согласии отражаются изобилие земли и блеск небес. И как мудрецы искали начала природы в воде, так и древнейшая поэзия является нам в облике текучей стихии.

Вся масса сказаний и песнопений объединялась вокруг двух различных центров. Один — это великое совместное предприятие, скопление силы и раздора, слава храбрейшего из героев; другой — полнота чувственного, нового, чуждого, влекущего, счастье семьи, образ изворотливейшего ума, которому, наконец, после всех препятствий удастся возвращение на родину. Это первоначальное разделение подготовило и создало то, что мы называем «Илиадой» и «Одиссеей», что именно благодаря этой прочной основе сохранилось для потомства из всех других песен той же эпохи.

В произрастании гомеровской поэзии мы видим как бы возникновение поэзии вообще; но корни ее ускользают от взгляда, и цветы и ветви с непостижимой красотой выступают из мрака древности. Этот пленительно оформленный хаос и есть тот зародыш, из которого возник весь мир древней поэзии.

Эпическая форма быстро пришла к упадку. Вместо этого у тех же ионийцев возвысилось искусство ямба, по своему материалу и обработке — прямая противоположность мифической поэзии и именно потому второй центр эллинской поэзии; вместе с ним развилась и элегия, претерпевшая почти такие же многообразные метаморфозы, как и эпос.

О том, чем был Архилох, мы кроме фрагментов, отдельных известий и подражаний в эпохах Горация можем догадываться по близкому родству его с комедиями Аристофана и более отдаленному — с римскими сатирами. Больше у нас нет ничего, чтобы заполнить этот громадный пробел в истории искусства. Но для каждого, кто захочет поразмыслить над этим, станет ясно, что вечная суть высшей поэзии заключается и способность излиться в священном гневе и выразить всю полноту своих сил в самом чужеродном материале, в обыденной современности.

Таковы источники эллинской поэзии, ее основа и начало. Высший расцвет — это мелические, хоровые, трагические и комические произведения дорийцев, эолийцев и афинян от Алкмана и Сапфо до Аристофана. Все, что дошло до нас из



высших родов поэзии от этого воистину *золотого века*, отмечено более или менее прекрасным или возвышенным стилем, живой силой вдохновения и божественной гармонией художественного воплощения.

Целое покоится на прочной почве древней поэзии, оно едино и неделимо благодаря праздничной жизни свободных людей и священной силе древних богов.

Мелическая поэзия, с ее музыкой прекрасных чувств, примыкала сначала к ямбической, с ее натиском страсти, и к элегической, с ее сменой настроения в игре жизненных сил, выступающей с такой живостью, что можно было бы усмотреть в этом ту вражду и любовь, которыми спокойный хаос гомеровской поэзии был подвигнут к новым формам и образам. Напротив, хоровые песнопения были более близки героическому духу эпоса и так же различались в зависимости от преобладания сурового закона или священной свободы в установлениях и настроениях народа. Дышит музыкой все, что внушал Сапфо Эрос, и как величавость Пиндара смягчается радостным весельем гимнастических игр, так и дифирамбы в их необузданной свободе подражают смелой красоте орхестики <sup>6</sup>.

Свой материал и прообраз создатели трагического искусства нашли в эпосе, и подобно тому как он развил из себя собственную пародию, так те же самые мастера, которые создали трагедию, разрабатывали и сатировскую драму.

Одновременно с пластикой возник новый род поэзии, сходный с нею по образной силе и законам построения.

Из сочетания пародии с древними ямбами и как противоположность трагедии возникла комедия, полная той высшей мимики, какая только может быть выражена в словах.

Если там действия и события, характеры и страсти, взятые из готовых сказаний, гармонически претворялись в стройную и прекрасную систему, то здесь в этой смелой рапсодии щедро расточалось все богатство вымысла, скрывая глубокий смысл в своей кажущейся бессвязности.

Оба вида аттической драмы действительно вторгаются в жизнь благодаря своему отношению к идеалу обеих великих форм, в которых проявляется высшая и единственная жизнь, жизнь человека среди других людей. Республиканский энтузиазм мы находим у Эсхила и Аристофана, высокий образец прекрасной семьи в условиях героической древности лежит в основе драм Софокла.

Если Эсхил — это вечный прообраз сурового величия и

еще не развитого энтузиазма, а Софокл — гармонического завершения, то Еврипид обнаруживает уже беспредельную размягченность, возможную только для художника эпохи упадка<sup>7</sup>, и его поэзия — часто лишь остроумная декламация.

Эта первая масса эллинского искусства поэзии — древний эпос, ямбы, элегия, праздничные песнопения и представления — это сама поэзия. Все последующее вплоть до наших времен — это только остатки, отзвуки, отдельные догадки, приближения, возврат к этому высочайшему Олимпу поэзии.

Ради полноты следует упомянуть, что и первые истоки и образцы дидактической поэмы, взаимопереходы поэзии и философии следует искать в эту эпоху расцвета древней культуры в славящих природу гимнах мистерий, в глубокомысленных нравовучениях гном, во всеобъемлющих поэмах Эмпедокла и других исследователей, наконец, в симпозиях<sup>8</sup>, где философский диалог и его изложение полностью становятся поэзией.

Такие исключительные умы, как Сапфо, Пиндар, Эсхил, Софокл, Аристофан, уже не повторялись. Но существовали еще гениальные виртуозы вроде Филоксена, характеризующие состояние распада и брожения — переход от великой идеальной поэзии эллинов к поэзии изящной и ученой. Центром ее была Александрия. Но не только здесь расцвела классическая плеяда трагических поэтов<sup>9</sup>. И на аттической сцене блистало множество виртуозов, и хотя поэты делали опыты во всех родах, подражая любой старой форме и преобразуя ее, все же в драматическом роде по преимуществу сказался дар вымысла, еще присущий этой эпохе, — в обилии новых, остроумных и нередко причудливых сочетаний, задуманных отчасти серьезно, отчасти пародийно. Но и в этом роде поэзии, как и в остальных, все ограничилось изяществом, остроумием и изощренностью. Среди других жанров в качестве специфической формы эпохи назовем идиллию — форму, своеобразие которой почти исчерпывается бесформенностью. В ритме и некоторых оборотах языка и способа изображения она до некоторой степени следует эпическому стилю, в действии и диалоге — дорическим мимам (в отдельных сценах бытовой жизни, отмеченных местным колоритом), в чередующемся пении — безыскусным песням пастухов; эротический дух элегии сближает ее с элегией и эпиграммой той эпохи, когда этот дух проникал даже в эпические произведения, большинство которых, однако, было лишь формой, в какой художник стремился показать, что и в дидакти-

ческом роде его изображение способно победить самый сухой и неподатливый материал. В мифологической же поэзии он стремился обнаружить свое знание самых редких сюжетов и свою способность к обновлению и утонченной переработке самых древних и разработанных из них либо же в изящных пародиях играл с мнимыми объектами. Вообще поэзия этой эпохи тяготела либо к изощренности формы, либо к чувственной привлекательности материала, господствовавшей даже в новой аттической комедии; однако то, что отличалось особенной чувственностью, было утрачено <sup>10</sup>.

После того как подражание себя исчерпало, поэты довольствовались тем, что сплетали новые венки из увядших цветов, — эллинская поэзия завершается антологиями.

У римлян была лишь краткая вспышка поэзии, когда они приложили большие усилия, стремясь освоить образцы предшествующего искусства. Они получили их из рук александрийцев; оттого эротический и ученый элемент господствует в их произведениях и должен определять критерий оценки их искусства. Ибо знаток признает любое создание в подобающей ему сфере и оценивает его лишь согласно его собственному идеалу. Хотя Гораций интересен в любом жанре и мы напрасно стали бы искать среди поздних эллинов человека такого же масштаба, однако этот всеобщий интерес к нему связан более с моральной, нежели с художественной его оценкой, согласно которой он может быть высоко поставлен лишь в области сатиры. Слияние римской мощи с эллинским искусством создает величественное явление. Так, Проперций воспитал свою великую натуру на учнейшем искусстве; поток искренней любви изливался с могучей силой из его преданной души. Он примиряет нас с утратой образцов греческой элегии, как Лукреций — с потерей произведений Эмпедокла.

На протяжении нескольких поколений в Риме все хотели быть поэтами, и каждый считал, что должен оказывать внимание и покровительство музам. Этот период, который римляне назвали *золотым веком* своей поэзии, — в действительности пустоцвет в культуре этой нации. Им следовали в этом в новое время; то, что происходило при Августе и Мecenате, стало прообразом итальянского чинквеченто, Людовик XIV стремился искусственно вызвать такой же духовный подъем во Франции, и даже англичане сошлись на том, чтобы вкус времен королевы Анны считать наилучшим <sup>11</sup>. Ни одна нация не желала оставаться без своего зо-

лотого века, каждый последующий был хуже и бессодержательнее предыдущего, и только достоинство этого сообщения не позволяет назвать точным словом то, что вообразили себе в качестве *золотого века* немцы<sup>12</sup>.

Возвращаюсь к римлянам. У них была, как уже говорилось, лишь краткая вспышка поэзии, всегда остававшейся, собственно говоря, чем-то противоестественным для них. Им была присуща лишь поэзия остроумия и веселой общительности<sup>13</sup>, и они обогатили искусство одним лишь жанром сатиры. У каждого мастера он принимал новую форму, и великий древний стиль римского общежития и остроумия то заимствовал классическую смелость Архилоха и древней комедии, то от беззаботной легкости импровизатора переходил к безупречному изяществу корректного эллина, то со своим стойческим духом и в неподдельности своего стиля возвращался к древнему величию нации, то вдохновенно предавался гневу. Благодаря сатире предстает в новом блеске то, что еще живет из культуры<sup>14</sup> вечного Рима у Катутла, Марциала или — в разрозненных деталях — у других авторов. Сатира дает нам римскую точку зрения на создания римского духа.

Когда сила поэзии иссякла так же быстро, как и возникла, человеческий дух принял иное направление, искусство исчезло в столкновении древнего и нового мира, и прошло более тысячелетия, прежде чем на Западе снова появился великий поэт. Обладавший ораторским талантом у римлян посвящал себя судебным делам, если же он был эллином, то читал популярные лекции о философии. Довольствовались лишь тем, что сохраняли, собирали, смешивали и портили всякого рода сокровища древности, и, как и в других областях культуры, в поэзии редко встречаются отдельные и малоприметные следы оригинальности; нигде ни одного художника, ни одного классического произведения за столь долгое время. Тем больше было творчества и вдохновения в религии; в развитии новой, в попытках преобразования старой, в мистической философии должны искать мы силу этой эпохи, великой в данном отношении, — промежуточный мир культуры, плодотворный хаос, из которого возник новый порядок вещей, выросло истинное средневековье.

С германцами открылся чистый источник новых героических песнопений, распространившихся по всей Европе. Когда неистовая сила готической поэзии через арабов встретилась с отзвуками чудесных сказок Востока, на южном

побережье Средиземного моря расцвело веселое ремесло сочинителей нежных песен и удивительных историй, и наряду со священной латинской легендой то в той, то в иной форме получили распространение и светские романсы, воспевавшие ратные подвиги и любовь.

Между тем католическая иерархия достигла полного развития. Юриспруденция и теология обнаруживают известный возврат к древности. На этот путь, соединяя религию и поэзию, вступил и великий Данте, святой основоположник и отец современной поэзии. Усвоив от прародителей нации все, что было самобытного, святого и пленительного в новом народном наречии, он сумел придать ему классическое достоинство и силу и облагородить таким образом провансальское искусство рифмы. И хотя ему не дано было дойти до истоков, но косвенно римляне смогли внушить ему замысел большого произведения, строго построенного и расчлененного. Всецело отдавшись этому замыслу, он сосредоточил на одном все силы своей богатой фантазии, охватив в могучем порыве в одной грандиозной поэме свой век и свою нацию, церковь и империю, мудрость и откровение, природу и царство Божие. Он отобрал самое благородное и самое позорное из виденного им, самое великое и необычайное, что он способен был измыслить, простодушно изобразил себя самого и своих друзей, возвеличил и прославил свою возлюбленную, представив все с верностью и правдивостью в видимом и полным тайного смысла и соотносённости с невидимым.

Петрарка сообщил канцоне и сонету совершенство и красоту. Его песни — это дух его жизни, единое дыхание одушевляет их, превращая в одно неделимое произведение; вечный Рим на земле и Мадонна на небесах как отблеск единственной Лауры в его сердце образно воплощают и удерживают в прекрасной свободе духовное единство всего поэтического создания. Его чувство как бы изобрело язык любви, спустя века находящий признание у людей возвышенных настроений, в то время как ум Боккаччо создал для поэтов всех наций неиссякаемый источник замечательных историй, в большинстве своем правдивых и тщательно разработанных, и благодаря силе выражения и большим расчлененным периодам превратил повествовательный разговорный язык в прочную основу для романа в прозе. Насколько строга и чиста любовь Петрарки, настолько же материальна сила Боккаччо, который предпочел утешить всех очаровательных женщин, нежели боготворить одну из них. Плени-

тельной веселостью и шутливым тоном своих канцон он создал нечто новое по сравнению со своим учителем, оказавшись счастливее, чем тот в своих подражаниях видениям и терцинам великого Данте.

Эти три мастера — главные представители старого стиля современного искусства; знаток оценит их по достоинству, дилетанту же покажется суровым или чуждым как раз самое лучшее и самобытное у них.

Возникнув из такого источника, поток поэзии у этой избранной нации итальянцев уже не мог иссякнуть. Хотя эти основоположники не оставили школы, а только подражателей, зато уж рано появилась новая поросль. Форма и строй поэзии, отныне вновь ставшей искусством, были применены к авантюрному материалу рыцарских книг, и так возник итальянский *готанцо*, первоначально предназначенный для чтения в обществе и явно или незаметно превративший старые чудесные легенды в гротеск благодаря легкому налету светской остроты и других духовных приправ. Однако даже у Ариосто, который, как и Боярдо, расцвел на *готанцо* новеллами и в духе своего времени украсил его прекрасными цветами древности, а в стансах достиг высокого изящества, — даже у Ариосто гротеск выступает лишь эпизодически, а не как целое, которое <sup>15</sup> едва ли заслуживает такого названия. Благодаря этому преимуществу и своему ясному уму он возвышается над своим предшественником. Богатство ярких образов и счастливое смешение шутливого с серьезным делают его образцовым мастером легкого рассказа и чувственных фантазий. Попытка с помощью достойного предмета и классического языка поднять *готанцо* до уровня античной эпопеи, считая его самым великим произведением искусства для нации и особенно для ученых благодаря аллегорическому смыслу, — попытка эта, сколь бы часто она ни предпринималась <sup>16</sup>, оставалась только попыткой, не достигавшей своей цели. Иным, совершенно новым путем, который мог быть пройден только однажды, пошел Гварини в «Верном пастухе» — этом величайшем, можно сказать, единственном произведении <sup>17</sup> итальянцев со времен их первых великих поэтов; ему удалось слить в прекрасной гармонии романтический дух и классическую культуру, что позволило ему сообщить сонету новую силу и новое очарование.

История искусства испанцев, близко знакомых с итальянской поэзией, и англичан, весьма восприимчивых к романтическому, попадавшему к ним, однако, через третьи

или четвертые руки, история их искусства сосредоточивается в творчестве двух людей, Сервантеса и Шекспира, столь великих, что по сравнению с ними все остальное кажется лишь подготовляющим, объясняющим и дополняющим их фоном. Полнота их творений и развитие их непостижимого духа уже сами по себе составили бы материал для особой истории. Мы хотим наметить лишь общую нить ее, те определенные части, на которые распадается целое, или по крайней мере некоторые точки опоры и общее направление.

Впервые взявшись вместо меча, которым он больше не владел, за перо, Сервантес создал «Галатею» — великое и чудесное создание, полное вечной музыки фантазии и любви, самый нежный и пленительный из всех романов; далее — множество произведений, царивших на сцене и достойных древних котурнов, подобно божественной «Нумансии». Это была первая великая эпоха его поэзии; ее характер составляла высокая красота, серьезная, но и очаровательная.

Главное произведение его второй манеры — это первая часть «Дон Кихота», где царит причудливое остроумие и щедрое богатство смелого вымысла. В том же духе и, вероятно, одновременно с этим он написал и многие из своих новелл, преимущественно комические. В последние годы жизни он пошел на уступки вкусам, господствовавшим в драме, к которой по этой причине он не прилагал особых усилий. И во второй части «Дон Кихота» он прислушивался к различным суждениям, что не помешало ему, однако, удовлетворить собственным своим требованиям и с непостижимым умом разработать во всей ее глубине всю эту массу, повсюду согласующуюся с тем, что содержится в первой части этого исключительного произведения, раздвоенного и соединенного и здесь как бы возвращающегося к себе самому. Великого «Персилеса» он написал с замысловатой вычурностью, в манере серьезной и темной, согласно его представлениям о романе Гелиодора. Смерть помешала ему осуществить последние его замыслы, относившиеся, по-видимому, к жанру рыцарских книг и драматизированного романа, равно как и завершить вторую часть «Галатен».

До Сервантеса испанская проза отличалась в рыцарских романах архаической красотой, в пасторальном романе цветистостью, а в романтической драме точно и остро воспроизводила непосредственную жизнь в разговорной речи. В этой стране с давних пор бытовали нежные песни, пленительные по форме, музыкальные или остроумно-игривые, а

также романсы, созданные, чтобы с благородной простотой и серьезной правдивостью повествовать о старинных историях, трогательных и возвышенных. Менее была подготовлена почва для Шекспира, разве что лишь пестрое многообразие английской сцены, для которой работали то ученые, то актеры, знатные люди и придворные шуты, где мистерии из ранней эпохи драмы или староанглийские фарсы сменялись чужеземными новеллами, отечественными историями и другими предметами, во всех манерах и формах, однако ничего из этого нельзя было бы назвать искусством. Все же успеху и основательности способствовало то счастливое обстоятельство, что уже издавна актеры работали для сцены, совершенно не рассчитанной на внешний блеск, и однообразие материала в исторических драмах направляло внимание поэта и зрителя на форму.

Самые ранние произведения Шекспира \* следует рассматривать так же, как знаток оценивает достоинства старой итальянской живописи. В них нет перспективы и иных совершенств, но они содержательны, значительны и глубокомысленны и в своем роде превзойдены лишь произведениями того же мастера, принадлежащими лучшей его манере. Мы относим сюда «Локрина», где величавость готического стиля пронзительно сочетается с грубой староанглийской веселостью, божественного «Перикла»<sup>19</sup> и другие произведения этого единственного мастера, подлинность которых в разрез со всей историей оспаривалась и не признавалась учеными педантами по глупости или чрезмерной мудрости. Мы считаем эти произведения более ранними, чем «Адонис» и сонеты, ибо в них нет и следа того пленительного искусства, того прекрасного духа, которым в большей или меньшей мере проникнуты все последующие драмы Шекспира, в особенности периода его расцвета. Любовь, дружба и благородное общество произвели, по его собственным признаниям, прекрасный переворот в его душе. Знакомство с утонченными стихотворениями Спенсера, любимца знати, дало пищу его новому романтическому взлету, возможно приведшему его к чтению новелл, которые он в большей мере, чем когда-либо прежде, перерабатывал с глубоким тактом для сцены, заново конструировал и драматизировал в пленительных образах

\* Всем друзьям поэта мы можем обещать здесь подробное исследование Тика о так называемых неподлинных пьесах Шекспира и доказательствах их подлинности<sup>19</sup>. Тик с его учеными познаниями и оригинальным взглядом впервые обратил внимание автора на этот интересный критический вопрос.



фантазии. Это развитие отразилось и на исторических драмах, придав им большее богатство, изящество и остроумие, и вдохнуло во все его драмы романтический дух, который в сочетании с глубокой основательностью сокровенно характеризует их и конституирует в качестве романтической основы современной драмы на вечные времена.

Из первоначально драматизированных новелл упомянем только «Ромео» и «Тщетные усилия любви», эти самые светлые создания его юношеской фантазии, более всего близкие «Адонису» и сонетам. В трех драмах о Генрихе VI и в «Ричарде III» мы наблюдаем постоянный переход от старой, еще не романтизированной манеры к большому стилю. Ко всей этой массе он присоединил драмы от «Ричарда II» до «Генриха V», и все эти создания — вершина его силы. В «Макбете» и «Лире» мы видим признаки мужественной зрелости, а «Гамлет» образует неуловимый переход от новеллы к тому, чем являются эти трагедии. Из последней эпохи упомянем «Бурю», «Отелло» и римские драмы. В них безмерно много ума, но присутствует и старческий холод.

Со смертью этих великих писателей художественная фантазия на их родине угасла. Примечательно, что философия, пребывавшая до тех пор в девственном состоянии, быстро стала искусством, вызывая энтузиазм выдающихся людей и полностью привлекая их к себе. В поэзии же не было поэтов, хотя от Лопе де Вега до Гоцци и было несколько ценных виртуозов, да и то только для сцены<sup>20</sup>. Впрочем, число ложных тенденций во всех ученых и популярных жанрах и формах неизменно росло. Из поверхностных абстракций и рассуждений, из ложно понятой древности и посредственного таланта во Франции возникла единая и всеобъемлющая система ложной поэзии, покоящаяся на столь же ложной теории искусства поэзии. Отсюда эта болезнь духа под именем так называемого хорошего вкуса распространилась почти по всем странам Европы. Французы и англичане учредили у себя свой *золотой век* и тщательно отобрали в качестве достойных представителей нации в пантеоне славы определенное количество классиков из числа писателей, ни одного из которых невозможно даже упомянуть в истории искусства.

Между тем даже здесь сохранилась еще та традиция, согласно которой нужно возвратиться к древности и к природе, и эта искра вспыхнула у немцев после того, как они постепенно пробились через все свои образцы. Винкельман учил рассматривать древность как нечто целое и первый

дал пример обоснования искусства через историю его развития. Универсальность Гете явилась таким отблеском поэзии почти всех времен и народов; это неисчерпаемая и поучительная сюита произведений, штудий, набросков, фрагментов, опытов во всех родах и различных формах. Философия немногими смелыми шагами достигла того, что научилась понимать себя самое и дух человека, в глубине которого она открыла источник фантазии и идеал красоты, и таким образом она должна была явно признать поэзию, о сущности и существовании которой до сих пор даже и не подозревала. Философия и поэзия, высшие силы человека, которые даже в Афинах в эпоху своего расцвета действовали обособленно, каждая сама по себе, теперь проникают друг в друга, чтобы в вечном взаимодействии оживлять и формировать друг друга. Переводы поэтов и воспроизведение их ритмов стали искусством, а критика превратилась в науку, устраняющую старые заблуждения и открывающую новые пути в познании древности, в глубине которого намечается законченная история поэзии.

Нужно только, чтобы немцы и дальше пользовались этими средствами, чтобы они следовали примеру Гете, исследовавшему художественные формы вплоть до их корней ради возможности вновь оживить или по-новому сочетать их, чтобы они возвратились к истокам своего языка и своей поэзии и высвободили былую силу, высокий дух, дремлющий до настоящего времени в забвении в памятниках отечественной древности, начиная с «Песни о Нибелунгах»<sup>21</sup> и кончая Флемингом и Векерлином. Тогда эта поэзия, изначально развитая столь превосходно, как ни у какой другой современной нации, сначала в качестве героической саги, затем рыцарской игры и, наконец, бюргерского ремесла, снова станет у немцев основательной наукой подлинных ученых и настоящим искусством изобретательных поэтов.

\* \* \*

*Камилла.* Вы почти совсем не упомянули французов.

*Андреа.* Это случилось без особого умысла; я просто не нашел для этого повода.

*Антонио.* Он мог бы по крайней мере на примере великой нации показать, как может она обходиться без всякой поэзии.

*Камилла.* И представить, как живут без поэзии.

*Людовико.* Этим маневром он хотел окольным путем предвосхитить мое полемическое сочинение о теории ложной поэзии.

*Андреа.* Ну, здесь дело только за вами, я лишь слегка коснулся вашей темы.

*Лотарио.* Говоря о переходе из поэзии в философию и из философии в поэзию, вы упомянули о Платоне как о поэте, за что вас вознаградят музы; после этого я ожидал также услышать имя <sup>22</sup> Тацита. Это законченное совершенство стиля, эта зрелость и ясность изложения, какие мы находим в великих исторических сочинениях древности, должны были бы послужить образцом для поэта. Я уверен, что вполне можно использовать это великое средство <sup>23</sup>.

*Марк.* И применить, вероятно, совершенно по-новому.

*Амалия.* Если так пойдет и дальше, то не успеем мы оглянуться, как все одно за другим превратится у нас в поэзию. А разве все есть поэзия?

*Лотарио.* Всякое искусство и всякая наука, воздействующие посредством речи, если только они практикуются ради них самих и достигают своей вершины, являются поэзией.

*Людовико.* И даже в тех из них, что раскрывают свою сущность не в словах, присутствует незримый дух, и он-то и есть поэзия.

*Марк.* Я согласен с вами во многом, почти в большей части сказанного. Я хотел бы лишь, чтобы вы уделили больше внимания видам поэзии или, точнее говоря, чтобы из вашего изложения следовала бы определенная теория этих видов.

*Андреа.* В этом сочинении я хотел вполне держаться в границах истории.

*Людовико.* Вы могли бы опереться и на философию. По крайней мере я ни в одном делении не встречал еще такой изначальной противоположности в поэзии, как в вашем противопоставлении эпической и ямбической поэзии.

*Андреа.* Которое, однако, является только историческим.

*Лотарио.* Естественно, что когда поэзия возникает столь величественно, как в этой счастливой стране, она проявляет себя двояко. Она либо образует мир из себя самой, либо примыкает к внешнему миру, что первоначально достигается не идеализацией, а происходит в суровой

вражде. Так я объясняю себе эпический и ямбический род.

*Амалия.* Меня охватывает ужас, когда я открываю книгу, где фантазия и ее создания классифицируются по рубрикам.

*Марк.* Никто не будет требовать от вас, чтобы вы читали подобные отталкивающие книги. И все же нам не достает именно теории видов поэзии. А может ли она быть чем-то иным, кроме как классификацией, которая одновременно являлась бы историей и теорией поэтического искусства?

*Людовико.* Она показала бы нам, как и каким путем фантазия одного — вымышленного поэта, который в качестве образца был бы поэтом поэтов, необходимо должна ограничиваться и разделяться в силу своей деятельности и ею самой.

*Амалия.* Но как это искусственное существо может служить поэзии?

*Лотарио.* До сих пор, собственно, у вас было мало причин, Амалия, жаловаться своим друзьям на подобное искусственное существо. Все будет совершенно иначе, когда поэзия действительно приобретет характер искусства.

*Марк.* Без обособления нет формирования (Bildung), а формирование — это существо искусства. Так что вам придется допустить это разделение по крайней мере в качестве средства.

*Амалия.* Эти средства часто становятся целью, да и вообще это опасный путь, нередко убивающий чувство высшего прежде, чем достигнута цель.

*Людовико.* Подлинное чувство нельзя убить.

*Амалия.* Что за средство и ради какой цели? Ведь этой цели можно достичь сразу либо не достичь никогда. Каждый свободный ум должен непосредственно постигать идеал и отдаваться гармонии, которую он обретет в своем внутреннем мире, если только захочет искать ее там.

*Людовико.* Внутреннее представление может стать вполне ясным для себя и совершенно живым только благодаря внешнему изображению.

*Марк.* А изображение — это дело искусства, как бы к этому ни относиться.

*Антонио.* Так что поэзию следовало бы рассматривать и как искусство. Однако мало толку рассматривать ее

так в критической истории, если поэт не является сам художником и мастером, умеющим с помощью надежных орудий действовать любым способом ради достижения определенной цели.

*Марк.* А почему ему нельзя этого позволить? Ему придется, и он будет это делать. Самое существенное — это определенные цели, обособление, благодаря которому произведение искусства только и получает свои очертания и завершается в себе самом. Фантазия поэта не должна изливаться в виде хаотической поэзии вообще, но каждое произведение должно по своей форме и своему роду иметь определенный характер.

*Антонио.* Вы опять клоните к вашей теории видов поэзии. Если бы вы, наконец, разделались с нею.

*Лотарио.* Не следует осуждать это, как бы часто наш друг ни возвращался к данной теме. Теория видов поэзии явилась бы своеобразной теорией поэзии как искусства. Часто я убеждался на конкретных примерах в том, что я знал заранее в общей форме: что принципы ритма и даже рифмованных размеров — музыкальной природы; то, что составляет внутреннюю суть, дух <sup>24</sup> изображения характеров, ситуаций, страстей, должно бы принадлежать сфере изобразительного искусства, рисунка. Самый слог речи, хотя он и более непосредственно связан со специфическим существом поэзии, составляет общее достояние ее и риторики. Виды поэзии — это, собственно, сама поэзия <sup>25</sup>.

*Марк.* Но и при наличии связной теории поэзии многое оставалось бы еще не сделанным, или, собственно говоря, все. Существует немало теорий и учений о том, что поэзия должна быть искусством и как она должна стать таковым. Но станет ли она им действительно подобным образом? Это могло бы произойти только практически, если бы множество поэтов объединилось, чтобы создать школу поэзии, где, как и в других искусствах, мастер основательно взялся бы за ученика и хорошенько его помучил, но зато тот приобрел бы в поте лица своего солидную основу как наследство, на которой преемник его, получив с самого начала такие преимущества, мог бы величественно и смело строить дальше, чтобы, достигнув горделивых вершин, свободно и легко пребывать на них.

*Андреа.* Царство поэзии незримо. Если только вы не будете

обращать внимания на внешнюю форму, вы найдете школу поэзии в ее истории — более величественную, чем в каком-либо другом искусстве. Мастера всех времен и народов работали до нас и оставили нам громадный капитал. Целью моего чтения было вкратце показать это.

*Антонио.* Но и среди нас есть немало таких мастеров, которые, вероятно, не зная и не стремясь к этому, работают с огромной энергией на своих преемников. Когда собственные стихотворения <sup>26</sup> Фосса <sup>27</sup> исчезнут из поля зрения, его заслуги как переводчика и художника слова, проявившего невероятную силу и настойчивость в освоении новой области, предстанут в новом блеске, по мере того как его предваряющие труды будут превзойдены его преемниками, ибо тогда станет ясно, что без первых не было бы и последующих, превосходящих их.

*Марк.* У древних были школы поэзии в собственном смысле слова. Не хочу отрицать, что я питаю надежду на возможность этого и теперь. Есть ли что-либо более легкое и вместе с тем более желательное, чем основательное обучение метрическому искусству? Из театра может выйти что-нибудь достойное только тогда, когда целое будет управляться поэтом и работа множества людей будет проникнута одним духом. Я называю лишь отдельные возможные пути осуществления моей идеи. Моей честолюбивой целью было бы создание подобной школы, чтобы по крайней мере некоторые виды и средства поэзии привести в надлежащее состояние <sup>28</sup>.

*Амалия.* Почему опять только виды и средства? Почему не всю единую и неделимую поэзию? Наш друг не может оставить свою старую дурную привычку, он непременно должен отчленять и разделять, тогда как только целое в нераздельной силе может оказывать воздействие и удовлетворять. Я надеюсь, вы ведь не один хотите основать вашу школу?

*Камилла.* Если он хочет быть единственным мастером, пусть он будет тогда и собственным учеником. Во всяком случае, мы не поступим в обучение на таких условиях.

*Антонио.* Милый друг, разумеется, вы не должны находиться в деспотическом подчинении у одного человека. Нам всем следовало бы обучать вас от случая к случаю. Мы все хотим быть одновременно мастерами и учени-

ками, то так, то этак, как придется. Мне же чаще всего, вероятно, придется быть последним. Однако я тотчас же вступил бы при этом в союз защиты и распространения поэзии, если бы только мог рассчитывать на возможность подобной художественной школы.

*Людовико.* Лучше всего это решила бы действительность.

*Антонио.* Сначала нужно было бы исследовать и выяснить, можно ли вообще учить и учиться поэзии.

*Лотарио.* Во всяком случае, это будет столь же понятно, как и то, что она вообще может быть извлечена из глубин на свет Божий человеческим умом (Witz) и искусством. Поэзия останется чудом, как бы вы к этому ни относились.

*Людовико.* Да, она — чудо<sup>29</sup>. Это благороднейшая ветвь магии, а человек в его изолированности не может возвыситься до магии; но там, где какое-нибудь человеческое влечение действует совместно с человеческим духом, там пробуждается магическая сила. На эту силу я и рассчитывал. Я ощущаю дуновение духа в кругу друзей; я живу не надеждой, но уверенностью в восходе новой поэзии<sup>30</sup>. Все остальное — вот на этих листках, если еще останется время.

*Антонио.* Давайте послушаем. Я надеюсь, что в том, что вы хотите нам дать, мы найдем нечто противоположное «Эпохам искусства поэзии» Андреа. Тогда мы сможем использовать одну теорию и одну силу в качестве рычага для другой и тем свободней и увереннее вести диспут об обенх, а также вернуться к великому вопросу, можно ли учить и учиться поэзии.

*Камилла.* Хорошо, что вы наконец кончаете. Вы хотите всех отправить в школу, сами же не управляетесь даже с речами, которые ведете. Было бы недурно произвести меня в председатели и внести в разговор порядок.

*Антонио.* Потом мы будем соблюдать порядок и в случае необходимости апеллировать к вам. Теперь же давайте слушаем.

*Людовико.* То, что я должен сообщить вам и что мне представляется весьма своевременным высказать, это

#### РЕЧЬ О МИФОЛОГИИ<sup>31</sup>

При всей серьезности, друзья, с какой вы чтите искусство, я хочу попросить вас задать себе вопрос: должна ли сила

вдохновения и в поэзии неизменно дробиться на части и, утомленная в борьбе с противящимся ей элементом, наконец одиноко умолкнуть? Должна ли высшая святость неизменно оставаться безымянной и бесформенной, предоставленной слепому случаю? Действительно ли любовь неодолима и существует ли искусство, которое заслуживало бы этого названия, если оно неспособно покорить дух любви своим волшебным словом, так чтобы он следовал ему и одушевлял прекрасные создания по его повелению и необходимому произволу?

Вы лучше других должны знать, что я имею в виду. Вы сочиняли сами и часто должны были ощущать в процессе сочинения, что вам недостает твердой опоры в вашей деятельности, материнской почвы, неба и живого воздуха.

Все это современный поэт должен создавать из своего внутреннего мира, и многие делали это великолепно, но каждый работал до сих пор в одиночку, каждое произведение создавалось как новое творение, совершенно из ничего.

Я сразу же перейду к своей цели. Я утверждаю, что нашей поэзии недостает средоточия, каковым для поэзии древних была мифология, и все существенное, в чем современная поэзия уступает античной, можно выразить в словах: у нас нет мифологии. Но я добавлю, что мы близки к тому, чтобы иметь ее, или, точнее говоря, наступает время, когда мы со всей серьезностью должны содействовать ее созданию.

Ибо она придет к нам совершенно противоположным путем, чем древняя, прежняя мифология, первый цвет юношеской фантазии, непосредственно примыкающий к ближайшим, самым жизненным элементам чувственного мира и образующийся в соответствии с ними. Напротив, новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа; это должно быть самым искусным из всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные, — новое вместилище и сосуд древнего извечного источника поэзии и само бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных.

Вы можете улыбнуться этому мистическому произведению поэзии и тому беспорядку, который мог бы возникнуть из обилия и богатства поэтических творений. Однако высшая красота и даже высший порядок — это ведь все-таки красота и порядок хаоса, ожидающего лишь прикосновения любви, чтобы стать миром гармонии, — хаоса, каковым



была древняя мифология и поэзия. Ибо мифология и поэзия едины и неразрывны. Все произведения поэзии древности примыкают одно к другому, образуя из все более крупных масс и сочленений некое целое; все переходит друг в друга, повсюду один и тот же дух, лишь выраженный иначе. И поистине это не пустые слова, что древняя поэзия представляет собой одно неделимое завершенное произведение. Почему бы снова не осуществиться тому, что уже было однажды? Разумеется, в ином виде — и почему бы не более прекрасном и величественном?

Я прошу вас только не предаваться неверию в возможность новой мифологии. Сомнения со всех сторон и во всех направлениях благотворны для меня, ибо благодаря этому исследование станет свободнее и богаче. А теперь внимательно выслушайте мои упования. Ибо положение вещей таково, что ничего, кроме упований, я не могу вам предложить. Но я надеюсь, что с помощью вас самих эти упования станут истинами. Ибо они в известном смысле являются призывом к экспериментам, если только вы захотите превратить их в таковые.

Если новая мифология как бы сама собой может развиться из сокровенных глубин духа, то важным знамением и примечательным подтверждением того, что мы ищем, предстает нам великий феномен эпохи — идеализм! Он возник тем же путем, как бы из ничего, и теперь в духовном мире существует твердая точка, из которой во все стороны может распространяться в восходящем развитии сила человека, будучи уверенной, что никогда не потеряет себя и обратного пути. Великая революция охватит все науки и искусства. Вы уже видите ее воздействие в физике, куда идеализм собственно вторгся раньше, еще до того, как ее коснулась волшебная палочка философии. И этот великий и удивительный факт может одновременно стать для вас знамением тайной связи и внутреннего единства эпохи. Идеализм с практической точки зрения — дух этой революции, великие ее максимы, которые мы должны свободно осуществлять и распространять собственной силой; с теоретической точки зрения он представляет собой, сколь бы величественным ни казался, только часть, ветвь, способ проявления того феномена из феноменов, что человечество изо всех сил стремится обрести свой центр. Оно должно в соответствии с положением вещей погибнуть либо омолодиться. Что может быть более вероятного и чего только нельзя ожидать от подобной эпохи

омоложения? Седая древность снова станет живой, и далекое будущее культуры даст о себе знать в предзнаменованиях. Но не это важно здесь для меня в первую очередь, ибо я не желал бы ничего пропустить и хотел бы шаг за шагом довести вас до достоверности священных мистерий. Подобно тому как сущность духа состоит в том, чтобы определять себя самого, в вечной смене выходить из себя и возвращаться в себя, и каждая мысль есть результат подобной деятельности, подобно этому тот же самый процесс наблюдается в общем и целом во всякой форме идеализма. Да и сам он представляет собой лишь признание упомянутого самозаконодательства и новую, удвоенную благодаря этому признанию жизнь, величественно открывающую свою сокровенную силу в неограниченном богатстве новых созданий, всеобщей сообщаемости и живой действенности. Естественно, в каждом индивиде феномен этот принимает иной облик, и часто результат не оправдывает наших ожиданий. Однако в том, чего можно ожидать согласно необходимым законам от хода целого, нельзя обмануться. Идеализм во всякой своей форме должен выйти из себя тем или иным образом, чтобы затем возвратиться в себя и остаться тем, что он есть. Поэтому из его лона должен вырасти новый столь же безграничный реализм, а идеализм должен не только явиться в способе своего возникновения примером новой мифологии, но и сам косвенно стать ее источником. Следы подобной тенденции вы можете теперь наблюдать почти повсюду, особенно в физике, которой, кажется, так недостает именно мифологического взгляда на природу.

Я также давно уж вынашиваю в себе идеал подобного реализма, и если до сих пор он еще не высказан, то только потому, что я ищу орган для этого. Однако я знаю, что могу найти его только в поэзии, ибо реализм никогда не сможет выступить вновь в виде философии, не говоря уж о системе. И даже согласно всеобщей традиции следует ожидать, что этот новый реализм, поскольку он должен происходить из идеала и как бы вырастать на его почве, явится в качестве поэзии, которая ведь должна основываться на гармонии идеального и реального<sup>32</sup>.

Судьба Спинозы представляется мне той же, что и древнего мифического Сатурна. Новые боги низвергли властителя с высокого трона науки. Он ускользнул в священный мрак фантазии, где живет с другими титанами в почетной ссылке. Держите его здесь! Пусть в пении муз его воспо-

минание о прежнем владычестве растворится в тихой тоске. Пусть он освободится от ратных доспехов системы и в храме повои поэзии разделит место с Гомером и Данте, присоединится к ларам и близким друзьям каждого боговдохновенного поэта.

Действительно, я едва могу понять, как можно быть поэтом, не почитая и не любя Спинозы, не став вполне его приверженцем<sup>33</sup>. Ваша фантазия достаточно богата и изобретательна в единичном; чтобы возбудить ее, вызвать к деятельности и дать ей пищу, нет ничего более подходящего, чем поэтические создания других художников. В Спинозе же вы найдете начало и конец всякой фантазии, общую почву и основу всего единичного, придуманного вами, и именно это обособление изначального, вечного начала фантазии от всего единичного и особенного должно быть вам очень кстати. Не упускайте же случая и созерцайте! Вам откроется глубокий взгляд в сокровеннейшую мастерскую поэзии. Того же рода, что фантазия Спинозы, и его чувства. Не возбудимость тем или иным явлением, не страсть, вспыхивающая и снова гаснущая, но ясное дуновение витает незримо и явственно над целым, вечное стремление повсюду встречает отзвуки из глубин простого создания, дышащего в спокойном величии духом изначальной любви.

И разве это тихое отражение божества в человеке не является подлинной душой, воспламеняющей искрой всей поэзии? Простого изображения людей, страстей и действий недостаточно для этого, равно как и изощренных форм, хотя бы вы миллион раз ворошили и перетряхивали старый хлам. Это только видимое внешнее тело, и если угасла душа, то всего лишь труп поэзии. Если же эта искра энтузиазма воспламеняет произведение, то перед нами новое явление, живое, в прекрасном сиянии света и любви.

И что представляет собой всякая прекрасная мифология, как не иероглифическое выражение окружающей природы в этом преображении фантазией и любовью?

У мифологии есть великое преимущество. То, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему зору и слуху.

Дело в том, что ради высшего мы не полагаемся исключительно на нашу душу. Разумеется, у кого здесь пусто, нигде не будет густо, это известная истина, которую я никак не собираюсь оспаривать. Но мы должны везде опираться на

нечто уже сложившееся и развивать, воспламенять, питать — одним словом, образовывать высшее, прикасаясь к нему чем-то однородным, сходным или враждебным равного достоинства. Но если это высшее действительно непригодно к какому-либо преднамеренному формированию, давайте оставим тогда сразу же всякие притязания на свободное искусство идей, которое было бы в этом случае пустым словом.

Мифология — это художественное произведение природы. В ее ткани действительно воплощено высшее; все в ней — связь и превращение, все сообразуется и преобразуется, и это сообразование и преобразование и составляет своеобразный ее способ, ее внутреннюю жизнь, ее метод, если можно так выразиться.

Здесь я нахожу большое сходство с тем великим остроумием романтической поэзии, которое обнаруживается не в отдельных находках, но в конструкции целого и которое наш друг так часто раскрывал нам на примере произведений Сервантеса и Шекспира. Да, этот искусно организованный беспорядок, эта пленительная симметрия противоречий, это поразительное вечное чередование энтузиазма и иронии, присущее даже мельчайшим частям целого, уже сами по себе представляют мне косвенной мифологией. Организация та же самая, и, конечно, арабеска является древнейшей и изначальной формой человеческой фантазии. Ни это остроумие, ни мифология не могут существовать без чего-то первоначального, неподражаемого, всецело неразложимого, когда после всех преобразований просвечивают все же древняя природа и сила, когда наивное глубокомыслие выявляет видимость превратного и безумного или глупого и тупоумного. Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы, для которого я не знаю более прекрасного символа, чем пестрое столпотворение древних богов.

Почему вы не хотите воспарить и вновь оживить эти великолепные образы классической древности? Попробуйте хотя бы однажды взглянуть на древнюю мифологию с точки зрения учения Спинозы и тех представлений, которые теперешняя физика <sup>34</sup> вызывает в каждом мыслящем человеке, как вам сразу же все предстанет в новом блеске и новой жизни.

Но и другие мифологии должны быть пробуждены в меру их глубокомыслия, красоты и развития, чтобы ускорить возникновение новой мифологии. Если бы только сокровища Востока были столь же доступны для нас, как и сокровища древности! Какой новый источник поэзии мог бы притечь к нам из Индии, если бы немецкие художники со свойственными им универсальностью и глубиной понимания и гением перевода имели бы ту возможность, которую мало использует нация, становящаяся все более грубой и тупой. На Востоке мы должны искать высот романтического, и если только мы сможем черпать из первоисточника, нам, вероятно, вновь покажется умеренной и чисто европейской та южная пламенность, которая так пленяет нас теперь в испанской поэзии <sup>35</sup>.

Вообще цели можно достигнуть разными путями. Каждый идет, полный радостной надежды, своим, совершенно индивидуальным путем, ибо нигде права индивидуальности, если только они суть то, что означает это слово: неделимое единство, внутренняя живая связь, — нигде они не имеют большего значения, чем здесь, где речь идет о высшем. С этой точки зрения я не преминул бы сказать, что подлинная ценность, добродетель человека — это его оригинальность.

И <sup>36</sup> если я делаю столь большой акцент на Спинозе, то это поистине не из субъективного пристрастия (предметы его я решительно держал бы на почтительной дистанции) и не для того, чтобы возвысить его как нового и единственного мастера; но на этом примере я мог с наибольшей очевидностью и ясностью продемонстрировать свои мысли о ценности и достоинстве мистики и ее отношении к поэзии. Я выбрал его в этом отношении в качестве представителя всех остальных в силу его объективности. Я думаю об этом следующим образом. Подобно тому как наукоучение остается по крайней мере завершенной формой, всеобщей схемой всякой науки для тех, кто не заметил бесконечности и непреходящего богатства идеализма, так и Спиноза сходным образом остается всеобщей основой и точкой опоры для всякой индивидуальной разновидности мистицизма. Это, я думаю, охотно признает и тот, кто не разбирается особенно ни в мистицизме, ни в Спинозе.

Я не могу кончить, не призвав еще раз к изучению физики, из динамических парадоксов которой теперь со всех сторон раскрываются священные откровения природы.

Давайте же не будем более медлить, но пусть каждый ускорит, там, где он может, великое развитие, к которому мы призваны. Будьте достойны величия эпохи, и пелена спадет с ваших глаз; станет светло перед вашим взором. Всякое мышление — это прорицание, но человек только сейчас начинает сознавать свою провидческую силу. Какие безмерные горизонты еще откроются ему, и именно теперь. Мне думается, что тому, кто понял бы эпоху, то есть этот великий процесс всеобщего омоложения, эти принципы вечной революции, тому удалось бы охватить полюсы человечества и познать деяния первых людей, равно как и характер грядущего *золотого века*. Тогда прекратилась бы всякая болтовня, человек внутренне уяснил бы себе, что он есть, и понял бы землю и солнце.

Вот что я имею в виду под новой мифологией.

\* \* \*

*Антонио.* Во время вашего чтения я вспомнил о двух замечаниях, которые мне часто приходилось слышать и которые стали мне теперь гораздо яснее, чем прежде. Идеалисты уверяли меня всегда, что Спиноза, пожалуй, и хорош, но только чересчур непонятен. В критических же сочинениях я встречал высказывания о том, что произведение гения хотя и ясно для глаза, но останется вечной тайной для рассудка. С вашей точки зрения, оба эти утверждения оказываются связанными друг с другом, и их непреднамеренная симметрия доставляет мне искреннее удовольствие.

*Лотарио.* Я хотел бы попросить нашего друга объяснить здесь, почему он назвал одну только физику, хотя молчаливо везде основывался на истории, которая, видимо, не менее физики могла бы считаться подлинным источником его мифологии; если только будет позволено употребить старое название для того, чего, собственно, еще не существует. Ваш взгляд на эпоху представляется мне заслуживающим названия «исторического» в том смысле, как я его понимаю.

*Людовико.* Начинают прежде всего там, где обнаруживают первые следы жизни. Так обстоит дело теперь в физике.

*Марк.* Ваш ход мысли был очень быстрым. В отдельных местах мне часто хотелось просить вас остановиться и пояснить сказанное. В целом же ваша теория дала мне новый взгляд на дидактический, или дидакалический,

род, как его называет наш филолог. Я вижу теперь, что этот крест всех прежних делений с необходимостью относится к поэзии. Ибо сущностью поэзии, бесспорно, является именно этот высший идеальный взгляд на вещи — как на человека, так и на окружающую природу. Понятно, что и эту существенную часть целого было бы полезно изолировать в ее развитии.

*Антонио.* Я не могу считать дидактическую поэзию родом в собственном смысле, так же как и романтическую. Каждое произведение поэзии должно быть романтическим и дидактическим в том широком смысле слова, когда оно означает тенденцию к глубокому бесконечному смыслу. И мы всегда требуем этого, не употребляя самого слова. Даже в совершенно популярных жанрах, как, например, в пьесах, мы требуем иронии; мы требуем, чтобы события, люди, короче говоря, вся игра жизни действительно бралась и изображалась как игра. Это кажется нам самым существенным, а чего только не содержится в этом? Для нас важен, следовательно, только смысл целого; все, что по отдельности пленяет, трогает, занимает и улаживает чувства, сердце, ум, воображение, представляется нам только знаком, средством созерцания целого в то мгновение, когда мы устремляемся к нему.

*Лотарио.* Все священные игры искусства — это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения.

*Людовико.* Иными словами: всякая красота — это аллегория. Высшее, именно потому, что оно невыразимо, можно высказать только аллегорически <sup>37</sup>.

*Лотарио.* Поэтому глубочайшие мистерии всех искусств и наук составляют достояние поэзии. Отсюда все вышло, и сюда все должно возвратиться. В идеальном состоянии человечества существовала бы только поэзия; искусства и науки слились бы тогда воедино. В нашем состоянии только истинный поэт был бы идеальным человеком и универсальным художником.

*Антонио.* Иначе говоря, высказывание и изображение всех искусств и всех наук не могут не включать в себя поэтического момента.

*Людовико.* Я согласен с Лотарио, что сила всех искусств и наук сходится в одной центральной точке, и надеюсь, что даже из математики я смогу извлечь пищу для ва-

шего энтузиазма и воспламенить ваш дух ее чудесами. Физику же я предпочел по той причине, что здесь соприкосновение очевиднее всего. Физика не может осуществлять эксперименты без гипотезы; каждая гипотеза, даже самая ограниченная, если она последовательно продумана, ведет к гипотезам относительно целого, основывается на таковых, хотя бы это и не сознавалось тем, кто их использует. Удивительно, что физика, если только речь идет не о технических целях, а об общих результатах, переходит, не сознавая этого, в космогонию, в астрологию, теософию или как бы это там ни называлось, — короче говоря, в мистическую науку <sup>38</sup> о целом.

*Марк.* И разве Платону не была введена она в той же мере, что и Спинозе, которого я не могу даже читать из-за его варварской формы?

*Антонио.* Да, если бы Платон был столь же объективным <sup>39</sup> в этом отношении, как и Спиноза, каковым он, однако, не является. Поэтому нашему другу было все же лучше избрать Спинозу, чтобы показать изначальный источник поэзии в мистериях реализма, именно потому, что у него не может быть и речи ни о какой поэзии формы. Для Платона же изложение, его совершенство и красота — не средство, а цель сама по себе. Уже поэтому его форма, строго говоря, всецело поэтическая.

*Людовико.* Я сказал в своей речи, что привожу Спинозу только как характерную фигуру. Если бы я захотел проявить бóльшую широту, я стал бы говорить и о великом Якобе Бёме.

*Антонио.* На примере которого вы могли бы вместе с тем показать, хуже ли выглядят идеи об универсуме в христианском облике, нежели те древние, которые вы хотите ввести вновь.

*Андреа.* Прошу с почтением относиться к древним богам.

*Лотарио.* А я прошу вспомнить об элевсинских мистериях. Я хотел бы изложить свои мысли на бумаге, чтобы представить их вам с той последовательностью и обстоятельностью, которых требуют достоинство и важность предмета. Только благодаря следам мистерий я научился понимать смысл древних богов. Полагаю, что господствовавший в них взгляд на природу весьма просветил бы современных естествоиспытателей, если бы они уже созрели для этого. Самое смелое и сильное, я



сказал бы даже самое яростное и необузданное изложение реализма — самое лучшее. Напомните мне, Людовико, чтобы я ознакомил вас при случае с орфическим фрагментом, который начинается с рассуждения о двуполой природе Зевса.

*Марк.* Мне приходит на память одно место у Винкельмана <sup>40</sup>, из которого можно сделать вывод, что он так же высоко ценил этот фрагмент, как и вы <sup>41</sup>.

*Камилла.* Разве нельзя было бы вам, Людовико, представить дух Спинозы в прекрасной форме, а еще лучше изложить ваш собственный взгляд, то, что вы называете реализмом?

*Марк.* Я предпочел бы последнее.

*Людовико.* Тот, кто намеревался бы сделать что-либо подобное, мог бы осуществить это только на манер Данте. Как и у него, одно произведение должно было бы владеть его умом и сердцем, и нередко ему приходилось бы отчаиваться в том, что это вообще можно изобразить. Если бы это удалось, было бы достаточно с него.

*Андреа.* Вы выдвинули достойный образец! Разумеется, Данте единственный, кто при некоторых благоприятствующих и многих затрудняющих обстоятельствах своей необычайной силой совершенно один создал и воплотил определенный род мифологии, какой тогда был возможен.

*Лотарио* <sup>42</sup>. Собственно, каждое произведение должно быть новым откровением природы. Только благодаря тому, что оно всеедино, произведение становится произведением. Только благодаря этому оно отличается от штудий.

*Антонио.* Я хотел бы привести вам примеры штудий, являющихся вместе с тем произведениями в вашем смысле слова.

*Марк.* Не отличаются ли создания поэзии, рассчитанные на воздействие вовне, как, например, прекрасные пьесы, но не очень мистические <sup>43</sup> и всеохватывающие, не отличаются ли они своей объективностью штудий, первоначально имеющих отношение лишь к внутреннему развитию художника и лишь подготовляющих его конечную цель — упомянутое объективное воздействие вовне?

*Лотарио.* Если это просто хорошие пьесы, то это лишь средство к цели. Им недостает той самостоятельности, за-

вершенности в себе, для которой я не нахожу иного слова, кроме как «произведение», и хотел бы употреблять его только в этом смысле. Драма в сравнении с тем, что имеет в виду Людовико,— это только прикладная поэзия. Но то, что я называю произведением, в отдельных случаях может быть и вполне объективным и драматическим в вашем понимании.

*Андреа.* Подобным образом среди старых родов только в эпическом возможно произведение в вашем смысле этого слова.

*Лотарио.* Замечание правильное постольку, поскольку в эпической поэзии одно произведение обычно также и единственное. Трагические же и комические произведения древних — только вариации, различные выражения одного и того же идеала. Для систематического членения, построения и организации они остаются высшими образцами и являются, если можно так выразиться, произведениями из произведений.

*Антонио.* Я приготовил к сегодняшнему пиршеству более легкое блюдо. Амалия уже простила меня и позволила предать гласности мои поучения, адресованные ей.

#### ПИСЬМО О РОМАНЕ

Милый друг, я должен взять обратно то, что вчера, кажется, говорил в Вашу защиту, и признать Вас неправой. Вы сами признали это в конце спора, сказав, что слишком углубились в него, ибо достоинству женщины претит перестраиваться, как Вы верно это назвали, и переходить от прирожденной ей стихии веселой шутки и вечной поэзии к основательной и тяжеловесной серьезности мужчин. Я согласен с Вами против Вас самих, в этом свидетельстве Вашей неправоты. Я утверждаю, кроме того, что недостаточно признать свою неправоту, нужно покаяться в ней, и, как мне кажется, самый подходящий вид покаяния в том, что Вы связались с критикой,— это запастись терпением и прочесть это критическое послание о предмете вчерашнего спора.

То, что я хочу сейчас сказать, я мог бы сказать и вчера. Впрочем, из-за моего настроения и некоторых обстоятельств я не смог этого сделать. С каким противником имели Вы

дело, Амалия? Он, правда, достаточно хорошо понимал, о чем шла речь, как это и подобает почтенному виртуозу. Он мог бы говорить об этом так же хорошо, как и любой другой, если бы только он вообще мог говорить. Но в этом ему отказали боги; он, как я уже сказал, виртуоз и тем и хорош, грации же обошли его своим вниманием<sup>44</sup>. И так как он совершенно не мог понять, в чем состоит сокровенная суть Вашей мысли, формальная же правота была целиком на его стороне, то мне ничего не оставалось, как со всей энергией защищать Вас, чтобы не было вконец нарушено равновесие в споре. Кроме того, поучения, если уж они необходимы, кажется мне более естественным давать в письменной форме, чем устно, когда они, по моему мнению, профанируют святость разговора.

Наш разговор начался с того, что Вы утверждали, будто романы Фридриха Рихтера<sup>45</sup> — это не романы, а пестрое нагромождение нездорового остроумия. Сюжет дан столь убого, что его почти и нет и нужно лишь угадывать. Если же собрать все их вместе и заново пересказать, то в лучшем случае получится исповедь. Индивидуальность человека чересчур видна, и к тому же такая индивидуальность!

Оставляю в стороне последнее, ибо это опять-таки дело индивидуальное. С пестрым нагромождением нездорового остроумия соглашаюсь, но беру его под свою защиту и решаюсь утверждать, что такого рода гротеск и исповедь суть единственные романтические создания нашего неромантического века.

Позвольте мне воспользоваться этим случаем, чтобы излить все, что накопилось у меня на сердце!

Нередко с удивлением и внутренним негодованием я наблюдал, как слуга вносил к Вам целые кипы томов. Как только можете Вы прикоснуться к этим скверным книгам? И как можете Вы позволять, чтобы эти путанные и вульгарные обороты проникали через Ваш взор в святилище Вашей души? Часами занимать свою фантазию людьми, с которыми Вы постеснялись бы обменяться несколькими словами при встрече? Поистине это значит лишь убивать время и портить воображение! Вы прочитали почти все плохие книги, начиная с Филдинга и кончая Лафонтеном<sup>46</sup>. Спросите себя сами, что они Вам дали. Ваша память, и та презирает этот пошлый вздор, ставший потребностью в силу фатальной привычки юности, и все, что доставляется с таким рвением, тотчас же начисто забывается.

Однако Вы, вероятно, помните, что было время, когда Вы любили Стерна и находили удовольствие в том, чтобы усваивать его манеру, отчасти подражая, отчасти высмеивая ее. У меня есть несколько шуточных писем от Вас в этом роде, которые я буду бережно хранить. Стало быть, юмор Стерна произвел на Вас определенное впечатление. Это была все же форма хотя и не идеально прекрасная, но полная остроумия и тем пленившая Вашу фантазию, а столь определенные впечатления, которым мы можем придавать то шуточную, то серьезную форму, не пропадают даром. Да и что может иметь большую ценность, чем то, что каким-то образом возбуждает или питает игру наших внутренних сил.

Вы сами чувствуете, что Ваше восхищение юмором Стерна совершенно иной природы, нежели то напряженное любопытство, которое часто способна вызвать у нас очень плохая книга даже в момент, когда мы признаем ее таковой. Задайте себе вопрос, не родственно ли Ваше наслаждение чувству, испытываемому часто нами при созерцании остроумной игры образов, называемых арабесками<sup>47</sup>. На случай, если Вы не сможете сами освободиться от влияния чувствительности Стерна, я посылаю Вам книгу, у которой — к счастью или несчастью для нее — несколько скандальная слава; я предупреждаю Вас об этом, чтобы Вы были осторожны с чужими. Это «Фаталист» Дидро. Я думаю, книга Вам понравится, и Вы найдете здесь богатство остроумия в чистом виде, без примеси сентиментальности. Она задумана с умом и выполнена умелой рукой. Без преувеличения я могу назвать ее произведением искусства. Правда, это не высокая поэзия, а только арабеска. Но именно потому она ничего не теряет в моих глазах, ибо я считаю арабеску вполне определенной и существенной формой, или способом выражения, поэзии.

Я представляю себе дело так. Поэзия столь глубоко укоренена в человеке, что даже при самых неблагоприятных условиях она временами пускает дикие побеги. Почти у каждого народа мы встречаем в обиходе песни и истории, какие-нибудь, хотя бы примитивные, сценические представления. Даже в наш лишенный фантазии век в самом прозаическом сословии — я имею в виду так называемых ученых и образованных людей — нашлись отдельные люди, почувствовавшие в себе и проявившие редкую оригинальность фантазии, хотя сами они были еще весьма далеки от

подлинного искусства. Юмор Свифта или Стерна я считаю естественной поэзией высших сословий нашей эпохи.

Я далек от того, чтобы ставить их рядом с великими гениями, но Вы согласитесь со мной, что тот, кто понимает их и Дидро, стоит ближе к пониманию божественного остроумия и фантазии Ариосто, Сервантеса, Шекспира, чем тот, кто ни разу не поднялся даже до этого уровня. Мы не можем предъявлять слишком высоких требований к человеку нашего времени, и все выросшее в таких нездоровых условиях, естественно, может быть только нездоровым. Однако пока арабеска — это не произведение искусства, а естественное создание, я считаю это, скорее, преимуществом и потому ставлю Рихтера выше Стерна, ибо его фантазия значительно болезненнее, а следовательно, удивительнее и фантастичнее. Почитайте-ка еще раз Стерна. Вы давно уж его не читали, и я думаю, он покажется Вам теперь иным, чем прежде. Сравните его с нашим немцем. Последний, действительно, более остроумен, по крайней мере для тех, кто ищет в нем остроумие, ибо сам он в этом отношении мог бы недооценить себя. Благодаря этому преимуществу даже его сентиментальность возвышается в ее проявлениях над уровнем английской чувствительности.

У нас есть еще одна причина культивировать в себе это чувство гротеска и поддерживать это настроение. Невозможно в наш книжный век не пролистывать множества плохих книг, подчас приходится даже читать их. При этом можно с уверенностью рассчитывать, что многие из них, к счастью, представляют собой совершеннейший вздор, и только от нас зависит находить их занимательными, рассматривая их как остроумные создания природы. Лапута <sup>48</sup>, дорогой друг, нигде или повсюду, достаточно только акта нашей воли и нашей фантазии — и мы уж там. Если глупость достигает известного предела, как это большей частью происходит теперь, когда все обособляется более резко, то она и во внешнем проявлении уподобляется дурачеству. Дурачество же, в этом Вы согласитесь со мной, — это самое приятное, что может воображать человек, и конечный принцип всего забавного. Находясь в таком настроении, я часто в полном одиночестве начинаю хохотать над книгами, казалось бы, никак для этого не предназначенными <sup>49</sup>, и едва могу остановиться. Природа дает мне это справедливое возмещение, ибо многое из того, что теперь называют остроумием и сатирой, совсем не вызывает у меня смеха. В то же

время ученые газеты <sup>50</sup>, например, становятся для меня фарсом, к той же из них, которая называется «всеобщей» <sup>51</sup>, я отношусь так же, как жители Вены к Кашперле <sup>52</sup>. С моей точки зрения, она является не только самой многообразной из всех, но и во всех отношениях ни с чем не сравнимой, ибо, выйдя из ничтожества и погрузившись в пошлость, она переходит затем в нечто тупое и на путях этой тупости впадает, наконец, в дурачество.

Все это в целом было бы для Вас слишком ученым наслаждением. Если же Вы захотите по-новому заняться тем, чего Вы, к сожалению, не можете уже больше оставить, то я не буду больше ругать Вашего слугу, приносящего кипы книг из библиотеки. Я предлагаю себя в качестве Вашего поверенного в этих делах и обещаю прислать Вам бесчисленное множество прекрасных комедий из всех видов литературы.

Возвращаюсь к основной теме, ибо я не намерен Вам что-нибудь дарить, но хотел бы шаг за шагом следовать за Вашими утверждениями.

Вы с пренебрежением упрекали и Жан-Поля в сентиментальности.

Дай бог, чтобы он был таковым в том смысле, в каком я употребляю это слово и как, я думаю, его следовало бы употреблять в соответствии с его происхождением и природой. Ибо, согласно моему взгляду и словоупотреблению, романтическим является именно то, что представляет нам сентиментальный материал в фантастической (*fantastisch*) <sup>53</sup> форме.

Забудьте на мгновение обычное, пользующееся дурной славой понимание сентиментального, когда под этим словом разумеют почти все, что самым банальным образом трогает нас, вызывает слезы и полно тех немудреных возвышенных чувств, которые позволяют людям, лишенным характера, чувствовать себя несказанно счастливыми и значительными.

Вспомните лучше при этом Петрарку или Тассо, чья поэма по сравнению с более фантастическим *готанзо* Ариосто могла бы быть названа сентиментальной. Я не помню другого такого примера, где противоположность выступала бы с такой ясностью, а перевес одного над другим — с такой резкостью, как здесь.

Тассо более музыкален, а живописность Ариосто, разумеется, не худшая в своем роде. Живопись теперь уж

не столь полна фантазии, как она была когда-то, в свои лучшие времена, у многих мастеров венецианской школы, и, если я могу довериться своему чувству, также у Корреджо, и, вероятно, не только в арабесках Рафаэля<sup>54</sup>. Современная музыка в отношении господствующих в ней сил чело- века осталась в целом настолько верной своему характеру, что я без колебаний отважился бы назвать ее сентименталь- ным искусством.

Что же такое сентиментальное? То, что трогает нас, где господствует чувство — и не физическое, а духовное. Источник и душа всех этих проявлений — любовь, и дух любви должен незримо, но явственно витать повсюду в романтической поэзии. Таков смысл этой дефиниции. Галантные страсти, от которых, как на это весело жалуется Дидро в «Фаталисте», не уйти в современных произведениях, начиная с эпиграммы и кончая трагедией, — такая ничтожная малость, что их даже нельзя считать буквой этого духа любви, иногда они и вовсе ничто, иногда же нечто неприятное и отталкивающее. Нет, это священное дуновение, касающееся нас в звуках музыки. Им нельзя овладеть па- сильно и механически, но оно может быть привлечено смерт- ной красотой и способно проникнуть в нее. Волшебные слова поэзии также могут быть пронизаны и одушевлены его силой. Но если в поэтическом произведении его нет или могло бы и не быть от начала до конца, то его там нет вооб- ще. Это бесконечное существо, его интерес отнюдь не огра- ничивается героями, событиями, ситуациями и индивидуаль- ными склонностями; для подлинного поэта все это, как бы близко ни захватывало оно его душу, есть лишь намек на высшее, бесконечное, иероглиф единой вечной любви и священной жизненной полноты творящей природы.

Только фантазия может постигнуть загадку этой любви и изобразить ее как загадку. И эта загадочность — источник фантастического во всякой поэтической форме. Фантазия всеми силами стремится проявить себя, но божественное может выразить себя в сфере природы лишь косвенным пу- тем. Поэтому от всего, что изначально было фантазией, в мире явлений остается только то, что мы называем остроумием.

В понятии сентиментального имеется еще одна черта, характеризующая своеобразную тенденцию романтической поэзии в отличие от античной. Античная поэзия игнориро- вала различие между видимостью и истиной, между игрой и серьезностью. В этом громадная разница. Древняя поэзия

всецело примыкает к мифологии, избегая собственно исторического материала. Даже древняя трагедия была игрой, и поэт, изобразивший подлинное событие<sup>55</sup>, глубоко волновавшее весь народ, был за это наказан. Романтическая же поэзия всецело покоится на исторической основе — в гораздо большей мере, чем об этом знают и подозревают. О первой попавшейся драме, которую Вы смотрите, или рассказе, который Вы читаете, если они содержат остроумную интригу, Вы с уверенностью можете утверждать, что в основе их лежит подлинная история, хотя бы и многократно переработанная. Весь Боккаччо — это почти сплошь подлинная история, равно как и другие источники, откуда берет начало весь романтический вымысел.

Я установил определенный признак противоположности между античным и романтическим. Прошу Вас все же не понимать меня так, будто романтическое и современное означают для меня одно и то же. Я думаю, что они столь же отличаются друг от друга, как картины Рафаэля и Корреджо от вошедших ныне в моду гравюр. Если Вы хотите полностью уяснить это различие, прочитайте, пожалуйста, хотя бы «Эмилию Галотти», это необычайно современное и нисколько не романтическое произведение, а затем вспомните о Шекспире, в котором я усматриваю подлинный центр, средоточие романтической фантазии. Здесь я ищу и нахожу романтическое, у самых старых современных поэтов, у Шекспира, Сервантеса, в итальянской поэзии, в той эпохе рыцарства, любви и сказки, откуда происходит само явление и слово. До сих пор это единственное, что может быть противопоставлено классическим творениям древности; только эти вечные, неувядающие цветы фантазии достойны увенчать статуи древних богов. И несомненно, что все самое прекрасное в современной поэзии по духу своему и даже по форме склоняется к этому; разве что произошло бы возвращение к античности. Как наша поэзия началась с романа, так поэзия греков — с эпоса, чтобы в конце концов снсва раствориться в нем.

С той только разницей, что романтическое является не столько неким отдельным родом, сколько неотъемлемым элементом поэзии, который может господствовать в большей или меньшей мере или же отступать на задний план. Вам, по-моему, должно быть ясно, почему я требую, чтобы всякая поэзия была романтической, но презираю роман, если он выступает как особый род.



Вчера, когда спор стал особенно оживленным, Вы требовали от меня определения романа, но в таком тоне, как будто Вы заранее знали, что не получите удовлетворительного ответа. Я не считаю эту проблему неразрешимой. Роман — это романтическая книга<sup>60</sup>. Вы можете объявить это ничего не говорящей тавтологией. Но сначала хочу обратить Ваше внимание лишь на то, что, когда мы говорим о книге, мы думаем о произведении, о целом, существующем само по себе. Далее, в противоположность драме, рассчитанной на то, чтобы ее смотрели, роман с давних пор предназначался для чтения, и из этого можно вывести почти все различия обеих форм в манере изображения. Как и все поэтическое искусство, драма также должна быть романтической, но романом она является только при известных ограничениях, — прикладным романом. Драматическая связность сюжета еще отнюдь не делает роман неким целым, произведением, если он не становится таковым в силу соотношенности всей своей композиции с единством более высоким, чем то формальное единство, от которого он часто отступает и вправе отступать в силу связи идей, наличия духовного центра.

Не считая этого, в остальном противоположность между драмой и романом оказывается настолько незначительной, что драма в глубокой и исторической трактовке ее, как, например, у Шекспира, составляет подлинную основу романа. Вы утверждали, правда, что роман более всего родствен повествовательному, эпическому роду. На это я напомню Вам о том, что песня может быть столь же романтической, как и рассказ. Более того, я не могу себе представить роман иначе, как в виде сочетания рассказа, песни и других форм. Сервантес никогда не писал иначе, и даже столь прозаический Боккаччо украшает свой сборник песенным обрамлением. Если и существуют романы, где этого нет и быть не может, то дело здесь только в индивидуальности произведения, а не в характере самого рода, исключением из которого оно является. Но это лишь предварительное замечание. Главная моя мысль заключается в следующем. Ничто так не противоречит эпическому стилю, как хотя бы малейшее проявление собственного настроения автора, и уж не может быть и речи о том, чтобы он в такой степени отдавался своему юмору и играл с ним, как это происходит в лучших романах.

После этого Вы забыли о своем утверждении или от-

казались от него и стали говорить, что все эти деления ни к чему не ведут, что существует только одна единая поэзия и дело заключается лишь в том, прекрасна ли данная вещь; только педант распределяет все по рубрикам. Вы знаете, как я отношусь к ходячим классификациям. Но все же я считаю, что каждому виртуозу совершенно необходимо ограничить себя определенной целью, и в своих исторических исследованиях я пришел к нескольким изначальным формам, далее уже не сводимым друг к другу. Так, в круге романтической поэзии новелла и сказка, например, кажутся мне, если можно так сказать, бесконечно противоположными. И я желаю только, чтобы художники обновляли каждый из этих видов, возвращая их к их первоначальному характеру.

Если бы появились подобные образцы, тогда и я решился бы на *теорию романа*, которая была бы теорией в первоначальном смысле этого слова: духовным созерцанием предмета со спокойной, радостной, ясной душой, подобно тому как осмысленную игру божественных образов надлежит созерцать с радостной приподнятостью. Подобная теория романа сама должна бы быть романом, который в фантастической форме воспроизводил бы все вечные образы фантазии и возродил бы хаос рыцарских времен. Тогда старые герои оживут в новом виде, священная тень Данте восстанет из преисподней, божественная Лаура<sup>57</sup> явится перед нашим взором, Шекспир и Сервантес будут вести дружескую беседу, а Санчо начнет снова обмениваться шутками с Дон Кихотом.

Это были бы подлинные арабески, являющиеся наряду с исповедью, как я утверждал в начале своего письма, единственными естественными романтическими созданиями нашей эпохи.

То, что я причисляю к ним и исповедь, не покажется Вам странным после того, как Вы признаете, что подлинная история является фундаментом всей романтической поэзии. Если Вы захотите поразмыслить над этим, Вы легко убедитесь, что самое лучшее в лучших романах есть не что иное, как более или менее скрытая исповедь автора, выражение его опыта, квинтэссенция присущего ему своеобразия.

Все так называемые романы, к которым моя идея романтической формы, разумеется, совершенно неприменима, я оцениваю в точном соответствии с содержащимися в них собственными наблюдениями автора и изображенной

жизнью. И в этом отношении могут быть приемлемы даже последователи Ричардсона, хотя они и идут по ложному пути. Из какой-нибудь «Цецилии Беверли»<sup>58</sup> мы узнаем по крайней мере, как скучали в Лондоне, когда это было в моде, и как британская дама от деликатности чувств падает в обморок на пол и разбивается в кровь. Проклятья, сквайры и т. п. у Филдинга как бы выкрадены из самой жизни. А «Векфилдский священник»<sup>59</sup> позволяет нам проникнуть в мирозерцание сельского пастора; этот роман, если бы в конце его Оливия вновь обрела свою утраченную невинность, был бы, вероятно, лучшим среди всех английских романов.

Но как скупо, какими крохами выдается нам реальное во всех этих книгах! Любое описание путешествия, собрание писем, любая автобиография для того, кто читает их в романтическом свете, — разве это не более ценный роман, чем лучшие из упомянутых среди них?

В особенности исповеди часто наивным образом сами собой принимают характер арабесок, чего романы в лучшем случае достигают только к концу, когда обанкротившиеся купцы снова получают деньги и кредит, бедняки — пропитание, обходительные плуты становятся честными, а падшие девушки — вновь добродетельными.

На мой взгляд, «Исповедь» Руссо — превосходнейший роман, «Элоиза» же — весьма посредственный.

Посылаю Вам автобиографию знаменитого человека, с которой, насколько я знаю, Вы еще не знакомы, — «Мемуары» Гиббона. Это бесконечно ученая и бесконечно забавная книга. Она быстро Вам понравится, ведь в ней комический роман почти совсем готов. В степенных периодах речи этого историка с ясностью, какой Вы можете только желать, перед Вашим взором предстанет во всей своей комичной манерности англичанин, джентльмен, виртуоз, ученый, старый холостяк, человек утонченный и элегантный. Разумеется, можно прочитать много плохих книг и насмотреться на множество ничтожных людей, прежде чем встретишь такую груду смешного материала, собранного воедино.

\* \* \*

После того как Антонио прочитал это послание, Камилла стала восхвалять доброту и снисходительность женщины, то, что Амалия не посчитала для себя зазорным выслушать

столько поучений; вообще, сказала она, женщины — это образец скромности, ибо серьезность мужчин всегда встречается у них терпеливое и, более того, серьезное отношение, и у них есть даже известная вера в их художественную натуру. «Если под скромностью вы понимаете эту веру,— прибавил Лотарио,— это условие совершенства, которым мы сами еще не обладаем, но начинаем подозревать о его существовании и достоинстве, то оно могло бы явиться надежной основой для прекрасного воспитания благородных женщин». Камилла спросила, не являются ли таковыми для мужчин гордость и самодовольство, ибо каждый из них тем более склонен считать себя единственным, чем менее способен он понять, чего хочет другой. Антонио перебил ее, заметив, что эта вера, как он надеется, слава Богу, не так необходима, как думает Лотарио, ибо она довольно редка. Он сказал, что женщины большей частью, насколько он мог заметить, считают искусство, древность, философию и т. п. необоснованными традициями, предрассудками, в которых мужчины уверяют друг друга для времяпрепровождения.

Марк объявил, что собирается прочесть свои заметки о Гете. «Итак, опять характеристика живущего поэта?» — спросил Антонио. «Ответ на ваш упрек вы найдете в самом сочинении», — возразил Марк и начал читать.

#### ОПЫТ О РАЗЛИЧИЯХ В СТИЛЕ РАННИХ И ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕТЕ

Универсальность Гете открывалась мне часто заново, когда я наблюдал многообразное воздействие его произведений на поэтов и друзей поэтического искусства. Один устремляется к идеальному строю «Ифигении» или «Тассо», другой усваивает себе легкую и в то же время неповторимую манеру безыскусных песен и прелестных пьесок, тот наслаждается прекрасной и наивной формой «Германа и Доротеи», этого зажигает и вдохновляет пафос «Фауста». Мне самому «Мейстер» представляется наиболее подходящим образцом, чтобы хоть как-то охватить весь объем его многосторонности, словно соединенной в одном центре.

Поэт может следовать своему вкусу, и даже любитель может ограничиваться этим какое-то время, однако знаток и всякий желающий достигнуть познания должен ощущать

потребность понять самого поэта, то есть исследовать, насколько это возможно, историю его духа. Это, правда, всегда будет лишь опытом, так как в истории искусства одна масса только и объясняет и раскрывает другую. Невозможно понять одну часть саму по себе, то есть неразумно стремиться рассматривать ее обособленно. Целое же еще не завершено, и, стало быть, всякое знание этого рода останется частичным и приближенным. Однако мы не можем и не смеем совсем перестать стремиться к такому познанию, когда оно, хотя бы приближенное и частичное, составляет существенный момент в развитии художника.

Эта необходимая неполнота окажется тем более очевидной при рассмотрении поэта, творческий путь которого еще не закончен. Но это совсем не аргумент против всего начинания. И живущего художника мы должны понять как художника, что можно сделать лишь упомянутым выше образом. И желая этого, мы должны оценивать его так, как если бы он был стариком; собственно, он в известной степени и должен стать для нас таковым в момент оценки. Недостойно было бы не сообщать результатов нашего добросовестного исследования потому, например, что, как мы знаем, неразумие толпы по обыкновению многообразно извратит смысл этого сообщения. Напротив, мы должны предполагать, что существует множество отдельных людей, с той же серьезностью, как и мы, стремящихся к глубокому познанию того, что представляется им истиной.

Вы не легко найдете другого такого автора, у которого ранние и поздние произведения были бы столь разительно различными, как в данном случае. Бурный пыл юношеского вдохновения и зрелость законченного развития резко противостоят друг другу. Это различие обнаруживается не только во взглядах и умонастроениях, но и в способе изображения и в формах и в силу этого имеет сходство отчасти с тем, что в живописи называют различной манерой одного и того же мастера, отчасти с последовательными ступенями и метаморфозами развития, наблюдаемыми нами в истории древнего искусства и поэзии.

Кто до некоторой степени знаком с произведениями поэта, вникнет в них и проследит эти очевидные их крайности, тот легко обнаружит и некий средний период между ними. Вместо того чтобы охарактеризовать эти три эпохи в целом, что дало бы лишь неопределенную картину, я предпочел бы назвать те произведения, которые мне, по зрелом размыш-

лении, представляются лучше всего воплощающими характер каждого периода.

Для первого периода я назову «Гёца фон Берлихингена», для второго — «Тассо» и для третьего — «Германа и Доротею». Все три — произведения в самом полном смысле этого слова, с более высокой степенью объективности, чем многие другие создания того же времени.

Я вкратце рассмотрю их с точки зрения различия в стиле художника и поясню это на дополнительных примерах, взятых из других произведений.

В «Вертере» будущего поэта выдает полное устранение всего случайного в изображении, которое прямо и уверенно движется к своей цели, выделяет существенное. У поэта удивительные детали, однако целое представляется мне гораздо слабее, чем в «Гёце», где выведены перед нами добрые немецкие рыцари старых времен и где даже бесформенность проведена с необычайным задором, становясь отчасти именно по этой причине формой. Тем самым даже манерное получает известную прелесть в изображении, и все предстает несравненно менее устарелым, чем в «Вертере». Но и в последнем одно по крайней мере остается вечно юным, выделяясь на фоне всего остального. Это великое чувство природы, не только в спокойных, но и в полных страсти сценах. Все это предвестия «Фауста», и из этих излияний поэта можно было бы предсказать серьезность устремлений естествоиспытателя.

В мои намерения входило отметить лишь самые значительные моменты в развитии искусства поэта, а не классифицировать все его произведения. Поэтому я предоставляю вам самим судить о том, относить ли «Фауста» к упомянутой первой манере из-за его старонемецкой формы, столь удобной для наивной силы и подчеркнутого остроумия мужественной поэзии, из-за склонности к трагическому или иных родственных черт и следов. Несомненно, однако, что этот великий фрагмент<sup>59</sup> не просто воплощает характер определенной ступени, подобно трем вышеназванным произведениям, но раскрывает весь дух поэта, как этого еще не случалось с тех пор. Иным путем это было осуществлено в «Мейстере», и противоположностью его в этом отношении является «Фауст», о котором здесь нельзя сказать ничего другого, кроме того, что он принадлежит к величайшему из всего сочиненного когда-либо человеком.

В «Клавиго» и других менее значительных произведе-

ниях первой манеры мне представляется наиболее примечательным то, что поэт уже так рано сумел ограничить себя узким конкретным кругом ради определенной цели, выбранного однажды предмета.

«Ифигения» представляется мне переходом от первой манеры ко второй.

Характерное в «Тассо» — это дух рефлексии и гармонии; все соотнесено здесь с идеалом гармонической жизни и культуры, и даже дисгармония удерживается в гармоническом тоне. Никогда еще в современной поэзии не изображалась с такой глубокомысленной основательностью глубокая изнеженность совершенно музыкальной природы. Все здесь — антитеза и музыка, и нежная улыбка тонкой общительности витает над спокойной картиной, которая в начале и в конце предстает в отражении собственной красоты. Выявляются и должны были выявиться странности изнеженного виртуоза, но в прекрасном поэтическом обрамлении они выглядят почти привлекательными. Целое царит в атмосфере искусственных отношений и несообразностей знатного общества, и загадочность разрешения имеет в виду лишь ту точку зрения, где царят только рассудок и воля и почти умолкает чувство. Во всех этих особенностях я нахожу «Эгмонт» похожим или столь симметрически непохожим на это произведение, что он тем самым становится параллелью ему. Дух Эгмонта — также зеркало вселенной; другие — только отражение этого света. И здесь прекрасная натура подпадает под вечную власть рассудка. Только рассудок в «Эгмонте» представлен более в нюансах ненависти, эгоизм же героя благороднее и привлекательнее эгоизма Тассо. Несоответствие уже изначально заключено в самом Тассо, в способе его переживания, другие находятся в полном согласии с собою, нарушаемом только пришельцем из высших сфер. В «Эгмонте» же все несообразности вложены во второстепенные персонажи. Судьба Клерхен разрывает наше сердце, и хотелось бы почти отвернуться от стенаний Бракенбурга — бледного отзвука диссонанса. Во всяком случае, он гибнет, Клерхен живет в Эгмонте, другие же только репрезентируют. Один Эгмонт живет высшей жизнью в самом себе, и в его душе все гармонично. Даже скорбь растворяется в музыке, и трагическая катастрофа оставляет умиротворенное впечатление.

Тот же прекрасный дух царит в легких и свежих обра-

зах в обоих актах «Клаудины де Вилла Белла». Чувственное очарование Ригантино, в котором поэт довольно рано с любовью изобразил романтическую жизнь веселого бродяги, удивительно преобразается в духовную грацию и возносится из грубой атмосферы в чистейший эфир.

К этой эпохе относится большая часть набросков и штурмов для сцены. Поучительный ряд драматических экспериментов, где метод и максима работы художника часто более важны, чем единичный результат. «Эгмонт» также был создан исходя из представлений поэта о римских драмах Шекспира. И даже в «Тассо» он мог, вероятно, первоначально отталкиваться от единственной немецкой драмы, вполне представляющей собой создание рассудка (хотя и не драматического), — от «Натана» Лессинга. И нет ничего удивительного в том, если «Мейстер», на котором вечно должны учиться все художники, в известном смысле по своему материальному возникновению представляет собой опыт изучения романов, не выдерживающих строгой проверки ни в отдельности в качестве произведений, ни в совокупности в качестве рода.

Таков характер подлинного воспроизведения, без которого ни одно произведение не может стать художественным! Образец для художника — только стимул и средство индивидуального воплощения идеи того, что он хочет воплотить. Так, как творит Гете, означает творить согласно идеям, — в том же смысле, как Платон требует жить согласно идеям.

«Триумф чувствительности» также значительно отклоняется от Гоцци, а в отношении иронии значительно перерастает его.

Куда отнести «Годы учения Вильгельма Мейстера» — это я предоставляю сделать вам по своему усмотрению. Наряду с искусственной общительностью и развитием рассудка, задающими тон во второй манере, в нем немало реминисценций первой манеры, в основе же повсюду присутствует классический дух, характеризующий третий период.

Этот классический дух не сводится к внешним особенностям, ибо, если я не ошибаюсь, даже в «Рейнеке-лисе» своеобразие тона, взятого художником у древних, и форма имеют ту же самую тенденцию.

Метр, язык, форма, сходство оборотов и одинаковость воззрений, далее преобладание южного колорита и костю-



ма, спокойный мягкий тон, античный стиль, ирония рефлексии — все это объединяет элегии, эпиграммы, послания, идиллии в один круг, как бы в одну поэтическую семью. Следовало бы подходить к ним и рассматривать их как целое и в известном смысле как одно произведение.

Очарование этих стихов во многом заключено в прекрасной индивидуальности, выражающейся в них и как бы переходящей к высказыванию. Благодаря классической форме она становится тем более пикантной.

В созданиях первой манеры субъективное и объективное совершенно смешаны. В произведениях второго периода выполнение в высшей степени объективно. Но подлинно интересное в нем — дух гармонии и рефлексии — выдает свою связь с определенной индивидуальностью. В третью эпоху то и другое начисто разделено, и поэма «Герман и Доротея» — совершенно объективное произведение. Благодаря истинности и задушевности могло произойти возвращение к духовной юности, воссоединение последней ступени с силой и теплотой первой. Однако естественность здесь — это не естественное излияние, но преднамеренная популярность для воздействия вовне. В этой поэме я нахожу вполне осуществленной ту идеальность, которую другие надеются отыскать только в «Ифигении».

В мои намерения не входит распределить все произведения художника по схеме его последовательного развития. Чтобы пояснить это на наглядном примере, упомяну лишь, что «Прометей» и «Посвящение» представляются мне достойными стоять рядом с величайшими созданиями того же мастера. В смешанных стихотворениях вообще каждый охотно любит интересное. Но для возвышенного умонстроения, здесь высказываемого, едва ли можно желать более удачных форм, и подлинный знаток должен быть способен по одной такой вещи определить высоту, на какой стоят все они.

Я должен сказать еще несколько слов о «Мейстере». Три особенности его кажутся мне самыми великими и чудесными. Во-первых, то, что являющаяся здесь индивидуальность, преломленная во множестве лучей, разделена среди множества лиц. Затем античный дух, распознаваемый при ближайшем рассмотрении повсюду под современной оболочкой. Эта великая комбинация открывает совершенно новую, бесконечную перспективу в том, что представляется высшей задачей всякого поэтического искусства.

ва, — в гармонии классического и романтического. В-третьих, то, что это единое неделимое произведение в известном смысле является одновременно и двойственным. Вероятно, яснее всего я выражу свою мысль, если скажу: произведение сделано дважды, в два творческих момента, исходя из двух идей<sup>60</sup>. Первая была просто идеей романа о художнике, но затем произведение, захваченное тенденцией своего жанра, внезапно стало гораздо более значительным по сравнению с первоначальным замыслом, к этому присоединилась идея образования и искусства жизни, став гением целого. Столь же явная двойственность наблюдается в обоих самых мастерских и глубокомысленных созданиях во всей сфере романтического искусства, в «Гамлете» и «Дон Кихоте»<sup>61</sup>. Но у Сервантеса и Шекспира, у каждого была своя вершина, от которой они несколько отступили в дальнейшем. То, что каждое из их произведений является новым индивидом, образующим особый род сам по себе, делает их единственными, с которыми можно сравнить универсальность Гете. Способ, каким Шекспир перерабатывает свой материал, сходен с подходом Гете к идеалу формы. Сервантес также брал в качестве образца индивидуальные формы. Только искусство Гете носит вполне поступательный характер, и если в остальном эпоха Шекспира и Сервантеса была более благоприятной для них и их величию не помешало то, что они остались одинокими, никем не признанными, зато нынешний век по крайней мере в этом отношении не лишен средств и оснований.

Гете в течение своего долгого творческого пути поднялся от подобных пламенных излияний юности, только и возможных в эпоху еще грубую и дикую либо уже извращенную, полную прозы и ложных тенденций, до высоты искусства, впервые охватывающего всю поэзию древности и современности и содержащего в себе зародыш вечного поступательного движения.

Живой ныне дух должен принять это направление, и мы смеем надеяться, что у нас не будет недостатка в натурах, способных творить, и творить согласно идеям. Если только они по примеру Гете неустанно будут стремиться к лучшему во всевозможных опытах и произведениях, если они освоят универсальную тенденцию, прогрессивные максимы этого художника, способные к многообразному применению, если они, подобно ему, предпочтут здоровый

смысл блестящим остроумия, то этот зародыш не будет утрачен, Гете не разделит судьбу Сервантеса и Шекспира, но станет основоположником и главой новой поэзии для нас и наших потомков, тем, чем на иных путях стал Данте в средние века.

\* \* \*

*Андреа.* Меня радует, что в прочитанном вами опыте наконец-то нашло выражение то, что представляется мне как раз высшим из всех вопросов поэтического искусства, а именно вопрос о соединении античного и современного: при каких условиях оно возможно, насколько оно благотворно? Давайте попытаемся дойти до сути этой проблемы!

*Людозико.* Я протестовал бы против ограничений и высказался бы за безусловное соединение. Дух поэзии един, повсюду один и тот же.

*Лотарио.* Именно дух! Я хотел бы разделить здесь дух и букву. То, что вы изобразили или наметили в вашей речи о мифологии, это, если угодно, дух поэзии. И вы не можете, разумеется, иметь что-либо против того, что метр и т. п., даже характеры, действие и все к ним относящееся я считаю только буквой. Пусть совершается в духе ваше безусловное сочетание античного и современного, и только на такое сочетание обратил наше внимание наш друг. Иначе обстоит дело с буквой поэзии. Древний ритм, например, и рифмованные размеры останутся вечно противоположными. Третьего, чего-то среднего между ними не существует.

*Андреа.* Я часто замечал, что трактовка характеров и страстей у древних и современных авторов совершенно различна. У первых они идеальные по замыслу и пластические по исполнению. У вторых характер либо реально исторический, либо построен так, как если бы он был таковым; исполнение же более живописно и портретно по своему типу.

*Антонио.* Таким образом, слог, который, собственно, должен был бы быть центром всякой буквы, вам пришлось довольно неожиданно причислить к духу поэзии. Ибо, хотя и здесь в крайностях открывается упомянутый всеобщий дуализм и в целом характер древнего чувственного языка и нашего абстрактного совер-

шенно противоположен, обнаруживается все же много переходов из одной области в другую, и я не вижу причин, почему их не могло бы быть гораздо больше, хотя бы полное соединение и было невозможным.

*Людовико.* Я не вижу причин, почему мы держимся только за слово, за букву буквы, и из-за этого не хотим признать, что язык более близок духу поэзии, чем другие средства. Язык, по его изначальному замыслу тождественный аллегории,— это первое непосредственное орудие магии <sup>62</sup>.

*Лотарио.* У Данте, у Шекспира и других великих поэтов мы находим места, которые сами по себе уже несут на себе печать особой исключительности; они более близки духу из создателя, чем могли бы быть другие средства поэзии.

*Антонио.* Относительно опыта о Гете я должен лишь заметить, что оценки в нем выражены чересчур категорично. Возможно, есть люди, придерживающиеся совсем иных воззрений по тому или иному поводу.

*Марк.* Я готов признать, что все сказанное мной — это мой взгляд на вещи, то, как они представляются мне после досконального исследования, если принять во внимание те максимы искусства и культуры, с которыми мы в целом все согласны.

*Антонио.* Это согласие могло бы быть весьма относительным.

*Марк.* Каким бы оно ни было. Вы согласитесь со мной, что истинная художественная оценка, созревший и вполне законченный взгляд на произведение — это всегда критический факт, если можно так выразиться. Но только факт, и потому было бы пустым занятием пытаться его мотивировать, ибо сам мотив должен был бы содержать новый факт или более конкретное определение первого факта. Или это делается для внешнего воздействия, где не остается ничего иного, как показать, что у нас есть наука, без которой не могло бы быть никакой художественной оценки и которая, однако, существует в столь малой степени, что часто, слишком часто можно видеть, как она превосходно уживается у нас с абсолютной противоположностью всякого искусства и всякой оценки. Среди друзей лучше не испытывать способности и умения, однако любое, даже мастерски выполненное высказывание

художественной оценки не может притязать на что-либо иное, кроме как пригласить каждого постигнуть свое впечатление с такой же чистотой и определить его с такой же строгостью, отнестись к высказанному с должным вниманием и поразмыслить над тем, может ли он согласиться с ним, чтобы с готовностью и по доброй воле признать его в данном случае.

*Антонио.* А если мы не придем к согласию, это будет означать: я люблю сладкое. Нет, скажет другой, совсем наоборот, мне больше нравится горькое.

*Лотарио.* О чем-то можно будет сказать так, и все же знание в вопросах искусства вполне возможно. Я думаю, если бы упомянутый исторический принцип был проведен с большей полнотой и если бы удалось установить принципы поэзии на пути, испробованном нашим другом-философом, то искусство поэзии получило бы фундамент прочный и обширный.

*Марк.* Не забудьте образца, существенного для нашей ориентации в настоящем и одновременно напоминающего нам о том, чтобы мы восходили к прошлому и работали для лучшего будущего. Позвольте нам по крайней мере держаться этой основы и сохранять верность образцу.

*Лотарио.* Достойное решение, против которого мне нечего возразить. И, конечно, на этом пути мы будем все больше сходиться друг с другом в понимании существенного<sup>63</sup>.

*Антонио.* Так что нам не нужно будет желать ничего иного, кроме как обрести в себе идеи поэтических произведений, а затем хваленую способность творить согласно идеям.

*Людовико.* Вы считаете невозможным а priori конструировать будущие произведения поэзии?

*Антонио.* Дайте мне идеи поэтических произведений, и я осмелюсь дать вам эту способность.

*Лотарио.* По-своему вы, может быть, и правы, считая невозможным то, о чем вы говорите. Однако я по собственному опыту уверился в противоположном. Смеем сказать, что несколько раз успех соответствовал моим ожиданиям от определенного произведения поэзии, что сейчас могло бы быть прежде всего необходимым или по крайней мере возможным в той или иной сфере искусства.

*Андреа.* Если у вас есть такой талант, то вы сможете мне тогда сказать, смеем ли мы рассчитывать на то, что когда-нибудь вновь появятся античные трагедии.

*Лотарио.* Мне в шутку и всерьез приятно, что вы обращаетесь ко мне с этим вопросом, чтобы я не просто высказывался о мнениях других, но кое-что сказал и от себя лично. Если только мистерии и мифология будут обновлены духом физики, то станет возможным сочинять трагедии, в которых все будет античным и которые вместе с тем будут достоверными настолько, чтобы своим смыслом приковать к себе все помыслы эпохи. При этом были бы позволены и даже рекомендованы большой простор и большее многообразие внешних форм, примерно так, как это действительно имело место в некоторых побочных ветвях и разновидностях древней трагедии.

*Марк.* Триметр допускается нашим языком так же хорошо, как и гексаметр. Боюсь, однако, что хоровые размеры доставят непреодолимые трудности <sup>64</sup>.

*Камилла.* Почему содержание должно быть всецело мифологическим и не может быть также и историческим?

*Лотарио.* Потому что в случае исторического сюжета мы требуем современной трактовки характеров, совершенно противоречащей духу древности. Художнику тогда пришлось бы тем или иным способом сделать уступки либо античной трагедии, либо романтической <sup>65</sup>.

*Камилла.* Я надеюсь, что Ниобу вы причислите к мифологическим сюжетам.

*Марк.* Я бы высказался за Прометея.

*Антонио.* А я, если угодно, предложил бы миф об Аполлоне и Марсии. Он кажется мне весьма своевременным. Или, точнее говоря, он всегда своевременен во всякой хорошей литературе.

---

---

## О ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

---

(. . .) Невозможно с достаточной верностью постигнуть в целом характер поэта, не установив прежде историко-художественного круга, к которому он принадлежит, того целого, членом которого он сам является. Нужно строить подобные конструкции, составляющие единственную основу всякой реальной истории искусства, до тех пор, пока найденная истина не получит наконец достоверного подтверждения. Если только понят вообще дух искусства, история которого исследуется, и нет недостатка в серьезности и неутомимости изучения, то нельзя будет пожаловаться на неудачу в попытке постигнуть возникновение реально созданного и внутреннюю организацию этого возникновения и развития. Я напоминаю об этом лишь для того, чтобы наметить тот род согласия, которого я смею ожидать относительно сказанного далее.

Если очевидно, что Данте как пророк и священнослужитель природы и католической веры далеко вышел за пределы остальной итальянской поэзии и совершенно несоизмерим с другими великими поэтами этой нации, то мы не можем включить его в построение итальянской поэзии, рассматриваемой как целое — здесь я лишь постулирую это, ибо доказательство необходимости такого рассмотрения завело бы слишком далеко и оказалось бы весьма пространном.

Гварини также более свободен от национальности, чем любой другой итальянский поэт. Его тенденция далеко отклоняется от тенденции остальных; первое и последнее для него — это идеальная красота, вдохновение ею и полнотой гармонии, а не виртуозность изображения, непревзойденного по глубине или легкости. Отсюда классическое достоинство и грация, гармоническое развитие его языка и формы, к которому Тассо только стремился. В противо-

вес этому можно сказать, что у Гварини не было предшественников и он остался без последователей, одиноко стоит он в итальянской поэзии<sup>1</sup>.

Не так обстоит дело с Ариосто, Петраркой и Боккаччо. Неоспоримыми чертами проступает во всех них сильнейшая печать упомянутого национального характера. Их формы, даже их манеры укоренились и сохранились в итальянской поэзии. Большую часть ее литературы наполняет бесчисленная вереница последователей, которых они обрели, — некоторые из них немаловажные, хотя и не столь значительные, как предшественники, например, Ариосто или даже Петрарки. У этих предшественников и у лучших из последователей тенденция осталась более или менее той же, что и у мастера манеры, различен только уровень искусства.

Моя точка зрения, стало быть, такова. Данте, хоть он и насквозь итальянец, находится совершенно за пределами их национальной поэзии. Гварини также только эпизод в ней; круг же и содержание ее очерчены Петраркой, Боккаччо и Ариосто.

Не желая здесь полемизировать, я не хотел бы излагать и доказывать причины того, что в этой конструкции у меня нет места для Тассо, предоставив лучше угадать это посредством умолчания<sup>2</sup>.

Что более всего бросается в глаза в изображении у Петрарки с художественной точки зрения, это поразительная, достойная восхищения степень объективности при столь субъективном содержании. Как красота покоится на гармонии формы и материи, так изображение — на отношении объективного и субъективного; явить величайшую искусность в изображении — общая тенденция названных итальянских мастеров. У Петрарки это отношение доведено до тождественности. Ариосто решительно склоняется на сторону объективности. Бросается в глаза субъективный характер или субъективная соотнесенность почти всех произведений Боккаччо. Приняв, что это само по себе не ошибка, что, скорее, подлинной и, значит, верной тенденцией его искусства было выявить субъективное в его глубочайшей правде и сокровенности или намекнуть на него в ясных символах, мы поймем, что как раз в «Фьяметте» эта тенденция выступает в полном своем блеске. И если нам удастся связать характер новеллы с этим понятием тенденции художника, то мы найдем средоточие и общую



точку зрения для всех его произведений, которые было бы вполне правильно рассматривать лишь как приближения и подготовительные опыты к «Фьяметте» или к новелле либо же как произвольные попытки соединить их, как колеблющиеся между ними промежуточные звенья.

Я утверждаю: новелла очень подходит для того, чтобы косвенно и как бы символически (*sinnbildlich*) представить субъективный взгляд и субъективное настроение, и притом самые глубокие и самобытные из них. Я мог бы сослаться на примеры и спросить: почему, хотя все новеллы Сервантеса прекрасны, некоторые гораздо прекраснее других? Каким волшебством волнуют они нашу душу и пленяют ее божественной красотой, если не тем, что повсюду зримо-незримо просвечивает чувство поэта, сокровенная глубина присущей ему самобытности, или же потому, что он выразил здесь свой взгляд (как, например, в «Безрассудно-любопытном»), который именно в силу его своеобразия и глубины можно было высказать лишь в этой форме либо вообще ни в какой? Разве не потому «Ромео» Шекспира стоит на более высокой ступени, чем другие драматизированные новеллы того же поэта, что более, чем в какой-либо другой новелле, он нашел здесь прекрасный сосуд для юношеского вдохновения, проникнувшись им в полной мере? Не нужно пространных объяснений, чтобы показать, что это косвенное изображение субъективного может оказаться для некоторых случаев более соответствующим и пригодным, чем непосредственно лирическое, что как раз косвенный и скрытый характер этого способа сообщения может придать ему высшую прелесть. Сходным образом сама новелла, вероятно, именно потому особенно пригодна для такой косвенной и скрытой субъективности, что в остальном она весьма склонна к объективному, и хотя она любит точно определять все локальное и костюм, однако удерживает их в общих чертах, в соответствии с законами и настроениями утонченного общества, откуда она родом и откуда ведет свое происхождение. Поэтому-то расцвет ее и наблюдается по преимуществу в ту эпоху, когда рыцарство, религия и нравы объединяли благороднейшую часть Европы.

Но эту особенность новеллы можно непосредственно вывести и из ее первоначального характера. Новелла — это анекдот, еще неизвестная история, рассказанная, как ее рассказали бы в обществе, история, которая сама по

себе могла бы заинтересовать какими-либо частностями, не раскрывая связи наций и эпох и не показывая успехов человечества и его культуры. Таким образом, это история, не относящаяся, строго говоря, к истории, и уже с момента своего рождения она предрасположена к иронии. Она должна заинтересовывать и потому содержать в своей форме что-то, что обещает быть примечательным или привлекательным для многих. Искусство рассказа может подняться на более высокую ступень, и рассказчик попытается высказать его, например, тем, что будет развлекать, создавая обманчивую видимость из приятного ничто, из анекдота, который, строго говоря, никогда и не был анекдотом, и будет богато разукрашивать всей полнотой своего искусства то, что в целом представляет собой ничто, так что мы охотно поддадимся обману и даже проявим серьезный интерес. Некоторые новеллы в «Декамероне», являющиеся просто шутками и случайными выдумками, особенно в его последней, провинциально-флорентийской части, относятся к этому роду; самый прекрасный и остроумный его образец — «Лицензиат Видриера» Сервантеса. Но так как даже в наилучшем изысканном обществе обычно не относятся слишком строго к тому, что рассказывается, если только это делается тонко, пристойно и осмысленно, то зародыш этой разновидности заключен уже в происхождении новеллы. Однако разновидность эта никогда не может стать собственно всеобщим жанром, сколь бы ни была она привлекательна в качестве прихотливой выдумки художника, ибо, утвердившись формально и часто повторяясь, она именно в силу этого утеряла бы присущую ей своеобразную прелесть. Другой путь, открывающийся перед более искусным рассказчиком, который, вероятно, уже обещает первые плоды, таков, что даже известные истории кажутся новыми благодаря самой манере, в которой они рассказываются и преобразуются при этом. Рассказчику представится великое множество историй, содержащих нечто объективно примечательное и более или менее общезначимое. И выбор из этого множества разве не будет определяться субъективной склонностью, основывающейся на более или менее совершенном выражении собственного взгляда и чувства? И разве стали бы мы слушать долго и с интересом какого-либо рассказчика отдельных историй без внутренней связи — исторической или мифической, — если бы мы не начали при этом интересо-

ваться им самим? Пусть изолируют эту естественную особенность новеллы, пусть сообщат ей высшую силу и развитие, и тогда возникнет тот упомянутый выше вид ее, который я назвал бы аллегорическим<sup>3</sup>, и, как бы он ни назывался, он всегда окажется вершиной и расцветом жанра.

Если теперь возникнет вопрос, в какой новелле Боккаччо полнее всего выразил свою индивидуальность, то я назвал бы историю Аффико и Мензолы из «Фьезоланских нимф». Облагорожение грубой мужской силы любовью, могучая пламенная чувственность и проникновенная наивная сердечность в наслаждении, быстро прерывающемся внезапной разлукой, вследствие чего любящие бурно терзаются от этой разлуки вплоть до смерти, — таковы вообще основные черты любви у Боккаччо и его представления о ней.

Но и многие другие новеллы в «Декамероне» будут более понятны и осмысленны для того, кто может вспомнить при этом, например, о «Фьяметте» или же о «Корбаччо».

Так как поэзия у новых народов могла произрастать первоначально лишь в диком состоянии, поскольку исконный и естественный источник ее — природа и вдохновение непосредственной идеей ее в созерцании божественной деятельности — был насильственно закрыт либо изливался весьма скупой, то в соответствии с разделением сословий и жизни наряду с романсами, воспевавшими для всех героические и воинские истории, и легендами, повествовавшими для народа истории святых, должна была необходимо возникнуть в современной поэзии и новелла вместе с утонченным обществом благородных сословий и для него.

Новелла — это первоначально история, хотя и не политическая или культурная история, а если она не является историей, то это должно считаться исключением, дозволенным и, возможно, необходимым, но все же лишь единичным случаем. Таким образом, и историческая трактовка новеллы в прозе стилем Боккаччо является самой изначальной. Это никак не должно служить доводом против возможной драматизации всех новелл, однако тому, кто был предметом данного опыта, может принести славу отца и мастера этого жанра.

---

## КОНЕЦ СТАТЫ «О ЛЕССИНГЕ»

---

Так я писал почти четыре года тому назад, желая прежде всего спасти имя достойного человека от позора служить для всех дурных людей символом их пошлости. Более глубоким моим намерением было увести его с того места, которое было отведено ему только по неразумию и недоразумению, совсем переместить его из области поэзии и поэтической критики в ту сферу, куда все более стремился его дух,— в философию, утвердив его в ней, нуждавшейся в его остроте. (. . .)

Согласно плану далее в этом опыте должно было следовать более подробное доказательство того, насколько ложно считать Лессинга художественным критиком,— доказательство, основанное на факте недостаточности его исторического чутья и исторического знания поэзии. Да и как возможно понимание в этой области даже и при наличии критического ума, если так недостает чувства и созерцания?

Нужно ли еще кому-нибудь доказывать, что у французов нет и не было поэзии? Разве что Бюффона и Руссо пришлось бы назвать таковыми? И все же нельзя считать критикой то, что Лессинг говорит против Корнеля или Вольтера, в силу упомянутых недостатков. Если же это полемика, она должна быть лучшего свойства, да и предмет требовал бы иной полемики, не столь тяжеловесной в движении к цели, но более поэтической по форме.

Перестаньте же, наконец, восхвалять в Лессинге только то, чего у него не было, да и не могло быть, и вновь и вновь выставлять на свет его ложное стремление к поэтическому творчеству и критике поэзии, вместо того чтобы осторожно объяснить ее и оправдать объяснением! И пожелав остановиться лишь на том, что действительно достигло в нем зрелости и стало вполне зримым, оставьте его таким, каков он есть, и возьмите эту *смесь литературы*,

полемики, остроумия и философии такой, какой вы ее находите.

Именно эта смесь давно влекла меня к нему и приковывает еще и теперь. (. . .)

Вы замечаете уже по торжественности тона, что я собираюсь сказать вам прощальное слово критика.

Не то чтобы намерением моим было повесить славное оружие иронии в храме полемики и предоставить поле битвы другим. Нет, я не откажусь и далее, как и прежде, экспериментировать с произведениями поэтического и философского искусства для себя и для науки. Однако отныне я ограничу это занятие, делающее мою идиосинкразию для меня законом, двумя устремлениями — *историей поэзии* и *критикой философии*. Последней отчасти придется быть полемикой, так что и с этой стороны мое обращение не может рассматриваться как полное. Резиньяция же будет состоять лишь в том, что отныне я предоставлю новому времени и всему, что ему принадлежит, критиковать себя самому; занятию этому оно, вероятно, предастся с той же энергией и увлеченностью и с тем же мужеством и желанием, как и в случае иного, более важного дела. Разве что только муза комедии решила дело иначе и потребовала и от меня небольшой жертвы — легких сатурналий.

Конец этого фрагмента я предназначил быть предисловием к целому, ибо, по сути дела, он должен бы быть скорее послесловием, чем предисловием. Но захотите ли вы считать целым ряд штудий просто потому, что они проникнуты единым духом и возникли не без связи друг с другом? Предоставим это вам и на ваше безусловное усмотрение. Однако я могу засвидетельствовать упомянутое единство духа несомненной тенденцией всех этих опытов и их неизменной максимой.

Тенденция эта состоит в следующем: несмотря на мучительные подчас усилия в деталях (а каждый может гордиться своими усилиями, как говорит Лессинг), рассматривать все *в целом* и не столько судить и оценивать, сколько *понимать* и *объяснять*.

Что в произведении искусства нужно не просто чувствовать отдельные прекрасные места, но схватывать впечатление целого, — положение это скоро будет тривиальным и станет одним из символов веры. Философы идут еще дальше и требуют и даже пытаются понять самих себя и

других в целом, хотя бы автор и заключил это целое, этот общий свой *дух* в бездушную *букву* и рассеял его в сложной последовательности многих сочинений, возможно, несколько запутанных. Но и этого мне все еще недостаточно, и я думаю, если вы действительно уяснили, что произведение можно вполне понять только в системе всех творений художника, то рано или поздно вы должны будете признать, что дух художника можно постигнуть, лишь найдя тех, с кем он незримо соотносится, внешне разделенный, может быть, веками и народами, с кем он образует целое, сам будучи лишь членом этого целого; вы должны будете признать, что эта органическая связь всех отличает гения от простого таланта, который именно своей обособленностью выдает себя как ложную тенденцию искусства и человечества. Так и все единичное в искусстве, взятое в своей основе, должно вести к неизмеримому целому! Или вы действительно думаете, что все другое может стать поэтическим созданием, но только не сама поэзия?

Если вы стремитесь к целому, если вы на пути к нему, то вы можете твердо верить, что нигде не встретите естественной границы, объективной причины для остановки, прежде чем не дойдете до центра. Таким центром является организм всех искусств и наук, закон и история этого организма. Это учение о формировании (*Bildungslehre*), эта физика фантазии и искусства могли бы стать особой наукой, я назвал бы ее *энциклопедией*; но такой науки еще не существует.

И именно потому, что ее еще не существует, я могу требовать самого серьезного внимания и участия к моим критическим опытам и фрагментам, набросанным в духе этой науки. Ибо кто бы вы ни были — просто пассивные читатели или, что представляется мне более вероятным, начинающие критики и, следовательно, реагирующие читатели, вы сможете найти в них при желании немало такого, что либо прольет свет на подлинный смысл вашего занятия, либо рассеет ложный свет.

Об упомянутой энциклопедии я хочу сказать еще лишь следующее. Источник объективных законов всей положительной критики находится либо здесь, либо нигде. И если это так, то отсюда непосредственно следует, что истинная критика может не обращать внимания на произведения, не вносящие вклада в развитие искусства и науки; ведь даже и невозможна истинная критика того, что не связано

с организмом культуры и гения, что, собственно, не существует для целого и в целом.

Может статься, что нельзя будет заноситься с доказательствами этого несуществования и этой ничтожности, и тем самым необходимость полемики дедуцируется способом, который может рассчитывать на относительно общее признание, ибо упомянутые единичные случаи и настоятельность их предстают вполне очевидными. Для меня же полемика есть нечто гораздо большее, чем только необходимое зло; если она такова, какой должна быть, то она представляет собой для меня печать живого присутствия божественного в человеке, пробный камень зрелого ума. И разве начало всякого познания не состоит в том, чтобы различать добро и зло? Такова, во всяком случае, моя вера. И если я вижу, что человек в специфической своей сфере довольствуется лишь легкой и поверхностной терпимостью и у него нет душевных сил, чтобы безусловно отвергнуть нечто выдающееся, признав его злым началом, то мне, по моему образу мыслей, остается лишь думать, что у него нет ясного понимания сути дела, хотя бы внешняя его сторона и освещалась им с отменной ясностью.

Я не могу *оправдать* здесь эту веру и полемику, но думаю, что это сделают моя жизнь и философия. Здесь я могу лишь сразу же признать абсолютную субъективность всего, что с этим связано, и высказать вам даже руководившую мной максиму, чтобы на случай, если вы захотите понять меня, сделать для вас это делом нетрудным. Мои устремления заключались не столько в том, чтобы разделаться с великим множеством жалких субъектов, занятых своей бесцельной и ничтожной деятельностью во всех сферах искусства, а, скорее, в том, чтобы довести разделение доброго и злого начала до высших ступеней способности и культуры, ибо именно к этому ощущал я свое призвание. Поэтому часто по зрелом размышлении как раз то избирается предметом моей полемики, что для других, не относящихся к делу столь строго, может быть идеалом для подражания. Именно потому я и научился восторгаться с иронией. (. . .)

Еще несколько слов о Лессинге. (. . .) Почему я чту так высоко человека, отказывая ему во многом, за что только и хвалят его другие?

Я могу сказать это вам очень кратко и внятно, и даже если вы будете продолжать жаловаться на *непонятность*,

я все же надеюсь разъяснить вам, что дело заключается не в выражении, а в самой сути дела. Впрочем, мне остается на этот случай лишь благочестивое пожелание, чтобы вы когда-нибудь начали, наконец, *понимать понимание*; тогда вы осознаете, что ошибка лежит вовсе не там, где вы ее ищете, и не будете больше обманывать себя такими путаными понятиями и пустыми фантомами.

Я чту Лессинга за *великую тенденцию* его философского духа и *символическую форму* его произведений. Из-за этой тенденции я нахожу его гениальным; благодаря этой символической форме произведения его принадлежат для меня к сфере высшего искусства, ибо именно она, по моему мнению, составляет единственный определяющий его признак.

Если вы захотите *понять* авторов или произведения, то есть генетически конструировать их в связи с упомянутым великим организмом всех искусств и наук, то вы заметите, что существует четыре категории, на которые делится все, что вы найдете характерного в мире искусства при подобной конструкции: *форма* и *содержание*, *замысел* (Absicht) и *тенденция*. Но не *все* эти категории применимы к каждому произведению, каждому автору.

Все мыслы Спинозы или Фихте, например, вы можете свести к одной-единственной центральной мысли, и это столь же возвышающееся над достохвальной *последовательностью*, как и совершенно отличное от нее *тождество* всего материала может научить вас видеть в последнем главное, если прибавить к этому замечание, что сама форма у каждого из обоих смелых и законченных мыслителей представляет собой лишь выражение, символ и отражение содержания, а именно существенного, единого и неделимого средоточия целого. Поэтому форма одного — это субстанция и постоянство, основательность, покой и единство, форма другого — деятельность, подвижность, неустанное возрастание, короче говоря, диаметрально противоположность первой. Относительно *замысла в целом* можно ставить вопрос только в случае, например, Якоби или Канта, ибо у них нет тенденции или, что то же самое, абсолютно ложная тенденция, соотносящаяся в конечном итоге с тем, что для философа не имеет никакой реальности, хотя бы это и было искусно замаскировано и глубоко скрыто от поверхностного взгляда тем замысловатым кривым движением, которое свойственно таким натурам.



Вы поймете подобные натуры, если в сплетении побочных замыслов, которыми они столь богаты, найдете центральный замысел целого, где весь фантом часто сам собой разрешается в свое ничто. Не так обстоит дело с ранее упомянутыми великими философами. Здесь, вероятно, вы найдете в отдельных произведениях замыслы, выраженные с большой ясностью и чистотой. Однако в целом вы никогда не сможете обнаружить и доказать какого-либо иного замысла, кроме безусловного изображения и сообщения того, что составляет их тенденцию. Следовательно, тенденция здесь — это все.

То же самое и у Лессинга, который любил Спинозу, хотя и не мог понимать его полностью, пока не была открыта противоречивость его воззрений, и в этом смысле не мог быть спинозистом. Он любил Спинозу, и Фихте должен чтить его в соответствии со своими принципами и своим образом мыслей. Это лучшая похвала способности Лессинга к умозрению. Так как его нельзя причислять к упомянутым великим открывателям, так как он остался лишь эскизом превосходного философа, то и у него не может идти речь о содержании, о системе мыслей. Тем более можно говорить, однако, о *форме*.

Прежде всего я должен напомнить лишь об одном. Того, что говорится в философских книгах об искусстве и о форме, достаточно лишь для объяснения искусства часовых дел мастера. Вы нигде не найдете ни малейшего намека на высшую форму и высшее искусство, равно как и понятия поэзии.

Сущность высшей формы и высшего искусства состоит в *соотнесенности с целым*. Поэтому они безусловно целесообразны и безусловно бесцельны, поэтому их почитают священными, как святыню, и любят бесконечно, однажды их познав. Поэтому все произведения — одно единое произведение, все искусства — одно единое искусство, все поэтические творения — одно единое творение. Ибо все хотят одного и того же, повсюду единого, и притом в его нераздельном единстве. Но именно оттого каждый член этого высшего создания человеческого духа хочет быть вместе с тем и целым, и если бы это желание было действительно недостижимым, как хотят нас уверить в том упомянутые софисты, то мы, скорее всего, тотчас же прекратили бы эти ложные и ничтожные попытки. Однако оно достижимо, ибо достигалось уже часто с помощью того средства, благодаря которому види-

мость конечного везде соединяется с истиной вечного и тем самым растворяется в ней,— с помощью аллегории, символов, благодаря которым на место иллюзии становится *значение*, единственно реальное в существовании, ибо только смысл, дух существования, возникает и исходит из того, что возвышается над всякой иллюзией и всяким существованием.

Дайте низкому искусству столько достоинства и грации, сколько хотите,— из него никогда не возникнет высшего. Или вы думаете, что могучее дерево может вырасти из шелухи без ядра и соков?

И вы можете сколько угодно настаивать на разделении природы и искусства: на этом ложном пути вам не достичь вечности.

Этой трудности не существует для высшего искусства и его понятия. Оно сама природа и жизнь и всецело едино с ними; но оно не является природой природы, жизнью жизни, человеком в человеке, и я думаю, что это различие для способного воспринять его поистине достаточно определено. Если же кто-нибудь сочтет необходимым потребовать еще более определенного различия, то он едва ли сможет уяснить самому себе, чего требует и что считает.

Каждое поэтическое создание, каждое произведение должно означать целое, означать его подлинно и реально, но также — благодаря значению и отображению — и быть подлинно и реально, ибо помимо означаемого им высшего только значение имеет существование и реальность.

Если вы никогда еще не воспринимали этой символической формы, если вы никогда еще не определяли, создано ли произведение по образцу растительного или животного организма, если вы не можете по крайней мере ощутить окраску и колорит поэтического произведения, то оставьте в покое поэзию или поверьте без страха и оглядки, что для вас есть еще кое-что новое и неведомое в этой области, границ которой никогда не может измерить ни один смертный, ибо упомянутое мною — это как раз альфа и омега, существенное и высшее; здесь берет свое начало понятие высшего искусства.

Это искусство — *одно единое*. Поэтому и от философского произведения я требую символической формы, и не думайте, что мне не хватит примеров показать ее. Я мог бы привести примеры философов, у которых все кругообразно, и других, которые могут конструировать только по троичной схеме, я хотел бы продемонстрировать также эллипсы и кое-что еще, что показалось бы вам лишь игрой моего остроумия.

Я ограничусь замечанием, что существующие до сих пор философские формы носят математический характер.

Такова же и *форма Лессинга*, которую вы сами признаете, вероятно, высшей в этой сфере.

Парадоксальное иногда называют эксцентрическим. Это вообще похвальная максима — намеренно понимать высказывания здравого смысла буквально, чем они есть на самом деле; и как раз именно так обстоит дело в данном случае.

Существует ли более прекрасный символ парадоксальности философской жизни, чем те кривые линии, которые, удаляясь с видимым постоянством и закономерностью, могут являться лишь фрагментарно, ибо один их центр находится в бесконечности?

Такой *трансцендентной линией* был Лессинг, и это было простейшей формой его духа и произведений.

Яснее и отчетливее всего вы обнаружите ее в «Эрнсте и Фальке» — самом развитом и законченном его продукте. Поняв ее здесь, вы увидите ее и в «Воспитании человеческого рода», а также в большом масштабе, хотя и с мешающими добавлениями малозначительного материала или ложной тенденции, во всем «Анти-Гёце», рассматриваемом как единое произведение, и в «Драматургии»; в наибольшем же масштабе во всей его литературной деятельности, взятой как целое.

Та же самая форма и у Платона, и иначе, как в соответствии с этим символом, вы не сможете вразумительно конструировать ни одного его диалога, ни целого ряда их.

Что же нужно сказать человеку, гений которого посреди всей этой пошлости и множества ложных тенденций приблизился как раз в форме целого к уровню возвышеннейшего философа и искуснейшего художника слова?

---

---

# ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

---

## ВВЕДЕНИЕ

*Мы философствуем* — это факт. Следовательно, мы начинаем; мы начинаем с чего-то. Это *стремление* к знанию совершенно особого рода, к знанию, касающемуся всего человека, то есть не только *действий* человека, ибо действия составляют как бы только один полюс человека, но и *знания* человека. Следовательно, это должно быть *знанием знания*.

Это как бы дефиниция философии. Но она не может служить путеводной нитью, если мы начинаем философствовать. Ибо если бы я хотел исходить из суждения, что философия — это *знание знания*, то знание оказывалось бы всегда предпосланным этому. *Философия — это эксперимент*, и потому каждый, желающий философствовать, должен неизменно начинать с самого начала. (В философии дело обстоит не так, как в других науках, где берут уже достигнутое другими и, опираясь на него, строят дальше. Философия — это само по себе существующее целое, и каждый, желающий философствовать, должен начинать с самого начала.)

Итак, мы начинаем.

Философия должна быть знанием, и притом абсолютным знанием; мы должны стремиться к тому, чтобы каждый наш шаг был *необходим*, не содержал ничего гипотетического.

Отсюда *метод*, согласно которому мы действуем, будет методом *физики* или *математики*. А именно — наше исследование будет либо *экспериментированием*, как в физике, либо *конструированием*, как в математике. Метод этих наук вполне *независим* и потому должен быть применен и здесь. (. . .)

### ТЕОРЕМА I

*Все в едином, и единое есть все. Это начало всех идей и идея всех начал.*

Мы пришли к данной теореме, абстрагировавшись от всего, что противоположно абсолютному. Мы установили поэтому только *бесконечное*; одновременно у нас было и *сознание бесконечного*, то, из чего исходит вся философия.

Нам нужно подробнее рассмотреть данный феномен.

Если мы абстрагируемся в человеке от знания и воли, что мы должны сделать, ибо мы стремимся сначала к познанию, то мы находим нечто еще — чувства и стремления. Посмотрим, не найдем ли мы здесь чего-то аналогичного сознанию бесконечного. Сначала обратимся к чувствам.

Если мы отбросим все отдельные многообразные чувства, вызывающие изменения в человеческой жизни, то у нас останется одно чувство. Это чувство возвышенного, и в нем мы находим аналогию с сознанием бесконечного.

Хотели объяснить это чувство \*, но это не годится, это последнее, изначальное, что не может быть объяснено. Это то, что отличает человека от животного. Оно заключено не в предмете. Предмет может быть каким угодно. Чувство единственно; это изначальный элемент человека. Оно не зависит от культуры. Даже у первобытных людей оно встречается, полное предельной энергии. Оно возникает, когда сразу сдерживаются все отдельные, как бы малые чувства. Так же обстоит дело и со стремлениями. Среди множества отдельных стремлений, делающих жизнь человека разнообразной, существует одно, проистекающее из всех других, — стремление к идеалу. Оно проистекает не из природы, а только из культуры. Мы хотели отыскать высшее из того, что есть, если абстрагироваться от знания и воли, и оно имеет аналогию с сознанием бесконечного.

Мы нашли чувство возвышенного и стремление к идеалу. Нам нужно подняться еще выше и посмотреть, что есть общего в конечных началах у обоих, что составляет их посредствующий элемент. Это томление (Sehnsucht) по бесконечному, и выше этого в человеке нет ничего. (. . .)

#### СЛЕДСТВИЯ ИЗ ЭТОЙ ТЕОРЕМЫ

Из этой теоремы следуют четыре аксиомы.

*I аксиома: принципы — это переход от заблуждения к истине.*

*Вся реальность — это продукт противоположных элементов. (Можно утверждать, что естествознание, как бы высоко оно ни поднялось, не найдет более высокой точки, которой оно достигает, кроме дуализма. Это чистейшая, высшая иллюзия и потому принцип поэзии.)*

\* Чувство возвышенного не нуждается в объяснении. Но все другие чувства должны быть объяснены.

*Дуальность* — характер всех принципов в том, что относится к материи; так как оба праэлемента в свою очередь состоят из двух элементов, то формой принципов будет *четверичность*.

*II аксиома: реальность заключена только в идеях.*

*Тождество* — это характер идей. Они представляют собой поэтому только *выражение*, символ. Их формой будет *троичность*. (Попутно можно заметить: *метод должен начинаться редукцией*. Поэтому система может начинаться только с буквы, а не с духа.)

*III аксиома: всякое знание символично.*

Эта аксиома непосредственно вытекает из второй. Идеи могут быть высказаны только символически.

*IV аксиома: всякая истина относительна.*

Ибо всякая истина, согласно известному изречению, лежит посредине. (. . .)

Из выдвинутых аксиом вытекают следующие положения: *философия бесконечна, как интенсивно, так и экстенсивно. Разделение философии произвольно*. (. . .)

*Если философия бесконечна, то и знание бесконечно*; в соответствии с этим существует только одно знание — философское. Всякое знание — философское. Это неделимое целое.

Из аксиом вытекает еще, *что и скепсис вечен*, как и философия. Однако *скепсис не как система*, но постольку, поскольку он принадлежит к философии. Идея философии достижима лишь в бесконечной прогрессии систем. Ее форма — это круговорот. (. . .)

О философии можно было бы сказать то, что итальянский поэт сказал о Боге: *философия — это круг, центр которого везде, а окружность — нигде*<sup>1</sup>. Что верно о философии в целом, верно и о каждой из ее частей.

\* \* \*

Философия имеет дело с *сознанием бесконечного*; если она рассматривает его в *бессознательной* форме, то нисходит в предельные глубины; если же она рассматривает его в *сознательной* форме, то восходит на *предельную высоту*, какую только может достичь человеческий дух.

Философия устремлена к абсолютному. Отсюда для нее вытекают два следующих положения:

1) *Во всех людях должно быть развито стремление к бесконечному.*

2) *Видимость конечного должна быть уничтожена; чтобы достичь этого, все знание должно быть приведено в революционное состояние.*

*Сознание есть история. Возвращение определенного в неопределенное содержит или составляет различные эпохи.*

## І ЧАСТЬ. ТЕОРИЯ МИРА

Мир происходит из *неопределенного* и *не-я*. Понятие *мира* никоим образом не тождественно тому, что называют *вещами вне нас*. Не существует вещей вне нас. (. . .) *Объективный мир* есть результат духовных сущностей.

*Элементы мира вне нас — это материя и форма.* (. . .) *Форма* — это принцип *единства*, а *единство* — это свойство формы. В чем состоит основа единства?

Реальное единство можно найти только в субстанции. Существует *одна субстанция*. Следовательно, *источник формы — это субстанция*. В чем же будет заключаться *источник материи*? В противоположном *субстанции* — в *элементах*. *Форма субстанции* — тождество (устойчивость), *форма элементов* — *двоичность* (изменчивость). Если мы соединим субстанцию с двоичностью и изменчивостью, то получим *индивид*. *Форма — это субстанциальное в индивидах.* (. . .)

*Всякая форма бесконечна.* Доказательство заключено уже в дедукции формы, в том, что ее источник — *субстанция*. Субстанция же *едина, вечна, бесконечна*. Форма возникает, поскольку субстанция индивидуализируется. Следовательно, *индивид* — это выражение формы. Подлинный характер индивида — это бесконечная делимость его существа, и это форма. Она есть отношение частей к целому. Индивид как субстанция есть целое, а части возникают из двойственности. Индивид может мыслиться лишь как *энергия* (внутренняя действительность, не имеющая границ).

Вопрос, с которым обращаются к философии и в ответе на который и заключено все, гласит:

*Почему бесконечное вышло из себя и стало конечным?* Иными словами: *почему существуют индивиды?* Или: *почему игра природы не прекращается в мгновение, так что не существует ничего?* Ответ на этот вопрос возможен лишь в том случае, если мы введем сюда еще одно понятие. А именно, у нас есть понятия: *единая бесконечная субстанция* и *индивиды*. Если мы хотим объяснить переход от одного к другому, то сможем это сделать, лишь введя между ними еще одно

понятие, а именно понятие *образа*, или *изображения*, *аллегории* (ἔμϋλον). Итак, индивид — это *образ единой бесконечной субстанции*. (. . .) Из *аллегории* следует, что в каждом индивиде содержится реальность лишь в той мере, в какой в нем есть *смысл, значение, дух*. (. . .)

Важнейшие результаты учения о материи и форме:

1) *Что все бытие органично*, в том числе и в человеке, что прямо-таки противоположно обычному взгляду.

Из этого следует,

2) *что существует только один единый мир* и

3) *что мир еще не завершен*. Последнее положение ясно выражает отличие нашего взгляда от обычного.

## II ЧАСТЬ. ТЕОРИЯ ЧЕЛОВЕКА

По своей материи у *поэзии* и искусства — тот же объект, что у *религии* и *морали*. В этой сфере заключена материя поэзии. Всякий смысл искусства относится к любви и природе, тем самым — к *религии*. Особенное же, характер, страсти, чувства, изображаемые искусством, относятся к морали. Все специфически единичное в человеческих страстях, как и все великое и божественное, может быть выведено из *чести* и *любви*.

Искусство — это *материальная поэзия* в звуке, цвете или слове.

Философия, выходящая из себя самой и становящаяся философией жизни, совпадает с поэзией. *Материя* искусства и науки одинакова, однако форма различна. Философ хочет знать, художник же хочет изобразить. Этим отличаются *поэзия* и *философия*, первая изображает, вторая же хочет *знать*, она объясняет или дает предписания, как что-либо создается реально.

Но мы находим и другое отличие, заключенное более глубоко в их сущности, реальное различие сфер. А именно любовь, природа, индивиды, честь и культура составляют содержание всякого искусства и практической философии. В философии мы исходили из среднего звена трех основных понятий практической философии: *морали*, *политики*, *религии*, хотя можно было бы начать также и с конечных звеньев. Мы показали, как мораль и религия объединяются в политике. Это происходит только в *философии*, но не в *искусстве*. Последнее не имеет дела с политикой и лежит совершенно вне ее сферы. Философия может и должна со-



единять принципы практической жизни и внутреннего человека, или принципы его возвращения в целое, и притом таким образом, что это сохраняется и на практике.

Поэзия также соединяет оба конечных звена средним, но это среднее звено — не политика, как в философии, а *мифология*. Во всякой мифологии содержится символика природы и любви; особенно заметно в этом индивидуальное, человеческое. Человечество вполне выражено в этом.

Следовательно, среднее звено в поэзии — это мифология, в философии же — это политика. Обе соединяют мораль и религию. Теперь мы должны отметить преобладание одного элемента в одном случае, другого элемента — в другом. В случае *мифологии преобладает религия*, в случае *политики — мораль*. Первое проявляется в том, что мифология совершенно удалена от практической жизни.

Нашим направляющим принципом всегда должен быть преобладающий элемент, следовательно, в мифологии — *религия*, в политике — *мораль*. И если, как говорили древние, философия — это наука о божественном и человеческом, то человеческое должно преобладать, но так, чтобы и божественное не забывалось при этом. *Если соединить знание божественного и человеческого с самопознанием и знанием природы, то у нас будут полностью все элементы мудрости.* (. . .)

Утверждалось, что упомянутые божественные силы действуют лишь через символическое изображение; они должны, следовательно, являться только символически. Это имеет значимость прежде всего для субъективного, а именно для *любви*. Что можно было бы рассматривать в качестве внешнего символа любви? *Радость* \*. (. . .)

*Любовь* — ядро, сущность всех *чувств*. Проявление ее действия связано с удовольствием, оно будет радостью. Толкование радости двояко — в качестве *животной* и *божественной*. *Божественная радость — символ любви*. Божественная радость соответствует *красоте*.

*Гармония* — там, где прекрасны все чувства и влечения. Если же чувства и влечения прекрасны, то они, разумеется, и *нравственны*. Нравственность состоит в совпадении человека с собою. То, что противоборствует нравственности, сопротивляется ей, — это злое начало в человеке, следовательно, не *чувственность* вообще, но нечто совершенно *индивидуальное*, у каждого — свое собственное злое начало, проти-

\* Существует радость двоякого рода — *животное удовольствие* и *божественная радость*.

востоящее гармонии, и в преодолении его и заключается нравственность и добродетель. (. . .)

Философия распадается на три эпохи. *Первая эпоха* — когда философия конституирует себя самое. Здесь она должна действовать в строгом согласии со своим методом, схема должна правильно восприниматься и буква точно различаться. Каждый подлинный философ вносит нечто более или менее самобытное в конституирование философии.

*Вторая эпоха* — когда философия выходит из самой себя и становится философией жизни \*. Здесь она отступает от строгости своего метода, и здесь идеализм соприкасается с догматизмом; среднее звено, их соединяющее, — это *обычный способ мышления*. Изложение должно быть жизненным, должно пробуждать силы, потрясать устоявшиеся мнения. В первую эпоху философия имела значение лишь как таковая, здесь же решает и жизнь; жизнь должна иметь здесь решающий голос.

*Третья эпоха* — возвращение философии в себя самое. (. . .) Она становится теперь философией философии. Не только теория метода, но и проблемы *соединения теории и эмпирии*, равно как соединение всех искусств и наук, являются здесь ее объектом. (. . .)

Философия направлена на универсум и, следовательно, на *единство*. Всякая философия направлена на единство. Но *характер единства* различен. Единство нашей философии — это гармония, или единство в соотношении отдельного с целым. Эта философия основывается на понятии организации природы. Понятие это переходит и в практическую философию. Здесь первой проблемой был вопрос о назначении человека. Согласно нашему методу мы и здесь конструировали понятия. Назначение человека мы могли искать только в его существе, и мы нашли здесь понятия *фантазии, разума и свободы*. Свобода — единственная реальность в нашей воле, в желании, в помышлении и в стремлении. *Высшее благо* — это свобода, или по крайней мере оно должно содержаться в ней. Спрашивают при этом о высшей цели, чтобы измерить ею свои цели. Понятие свободы недоступно абсолютному изображению. Жизнь — это только приближение к этому понятию. Для практического применения деталь такого приближения важнее чистого понятия. Условие приближения — относительная свобода. Последняя благодаря за-

\* Философия жизни — это продукт философии философа и его жизни.

кономерности была осознана как противоположная абсолютной свободе, и первой степенью приближения оказалась *автономия*. С этой автономией координируется *изономия*, а именно то, что автономия должна быть всеобщей и относиться не к единичному, но к целому, ибо иначе она разрушила бы себя самое. Продукт обоих — *гармония*, определяющая отношение отдельного к целому. Первый вывод из этого — *что мы не можем рассматривать человека в его отдельности*. Вопрос о назначении человека относится, стало быть, не к индивиду, но ко всему человечеству. Мы должны конструировать его как органическое целое. Практическая философия должна, следовательно, конструировать не идеал отдельного человека, но идеал целого, общества.

Второе важнейшее требование состоит в том, что понятия столь же применимы и к внутренней гармонии отдельного человека, его культуре и нравственности. Гармония — единственная и высшая проблема для нравственного человека.

### III ЧАСТЬ. ВОЗВРАЩЕНИЕ ФИЛОСОФИИ В СЕБЯ САМОЕ

Чтобы конструировать философию философии, или материальную, реальную логику, мы должны были привести результаты познания, знание и истину. Мы должны были также призвать на помощь эмпирию.

Посредством основных понятий эмпирии вызывается способность правильного *установления аналогий*. Это определенный род гения. И незавершенное знание целого с помощью данного посредствующего звена (гения) излагается так, как если бы оно было завершенным. Все целостности в сущности представляют собой одно и то же, поэтому и возможно, исходя из одной из них, делать вывод относительно другой. Этим подтверждается, что аналогия есть незавершенное знание. Знание индивидов не может быть завершено. Каждый индивид — новое слово для универсума.

Если философия бесконечна, все в ней должно продуцироваться; каждая философия, которая не нова, неистинна. Поэтому открытие — одно из первых требований к философии и ко всем искусствам и наукам. (. . .)

Понятие, прямо противостоящее *открытию*, — это *сообщение*. Они отличаются друг от друга, как внешнее и внутреннее, субъект и объект. (. . .)

Нет иного средства, кроме *изложения*. Если благодаря изложению в другом будет происходить то, что происходило

в нас, то цель сообщения достигнута. В сообщении должно содержаться изложение не только результатов, но и способа возникновения, изложение, следовательно, должно быть *генетическим*. Истинный метод изложения в соответствии с этим — генетический, или исторический. (. . .)

Мы должны отыскать еще посредствующее понятие между открытием и сообщением. Это понятие *развития* — основное понятие метода. Оно проистекает из того положения, что истина бесконечна, что человеческий дух должен исходить из заблуждения.

Понятие развития присуще обоим — открытию и сообщению. Каждое открытие — не что иное, как дальнейшее развитие единой, никогда не завершающейся истины.

В потребности развития коренится то, что чистая философия диалектична. То, что не диалектично, не является больше чистой философией, теряется в чем-то другом.

В сократическую эпоху философия была диалектической. Это может послужить нам примером, и мы можем с полным основанием сказать, что *метод философии должен быть сократическим*; это не означает, что она должна связать себя определенной формой, но мы хотим лишь напомнить о том, что дух истинной философии может расцвести не раньше, чем вновь будет обретено и приведено в действие искусство вести научный разговор. (. . .)

Что касается основы истории, то ею должно быть знание становления. Однако не соотносящееся с реальным не может быть знанием. Знание есть лишь трезвое размышление о реальном. Если требуется от истории, чтобы она рассказывала вещи, достойные познания, то это должны быть реальные вещи. Интерес заключается в реальном.

*Интересно* то, что относится к внутренней борьбе между добром и злом, или то, что ведет к божеству. Каждый индивид может и должен быть историей.

Нам следует поискать понятие, выражающее интересное в индивиде. Это понятие *классического*. Это понятие всегда, хотя и несправедливо, относили только к искусству.

У древних классическое означало завершение индивида согласно его собственному идеалу. (. . .) Это понятие, следовательно, выводится из сферы искусства и переводится в высшую сферу. Оно означает то, что имеет реальность в индивиде, и притом высшую точку, где он ближе всего к своему идеалу, высшую реальность в индивиде.

Легко увидеть, что понятие классического применимо и

к истории природы. Понятие классического — центральное понятие энциклопедии. Оно должно показать органическое единство в различии искусств и наук.

Интересное относится к полемике. Оно основывается не на предпосылке всеобщего сообщения, а на незавершенности природы, на не решившемся еще исходе борьбы добра и зла.

Нам нужно отыскать посредствующее понятие между интересным и классическим. Это понятие определит одновременно форму и материю истории, или высшей истории. Совпадение индивида и его идеала всегда рассматривается как благосклонный дар природы, что является также и признаком *гения*.

Гений — средний термин, он означает духовную силу высшей потенции. Он должен быть не только всеобщим, но также и индивидуальным. Следовательно, это реальность, являющаяся классической.

Если должна существовать духовная сила, то производимое ею может быть вечной реальностью, следовательно, существовать не только в индивиде, но и в универсуме.

Материя истории определяется теперь более конкретно как гениальная или интересная и классическая. Тогда и понятие гения определяется более конкретно, ибо целое нельзя мыслить изолированно. Оно живет только в гармонии целого.

Так как мы не принимаем иной реальности, кроме духовной, то все реальное гениально. Идеализм рассматривает природу как произведение искусства, как поэтическое творение. Человек как бы творит мир, не зная об этом.

\* \* \*

Перспективы философии заключены уже в энциклопедии и полемике, нам нужно лишь поставить теперь ей проблемы.

*Должно осуществиться целое.*

*Разделение должно прекратиться.*

*Существует только одна единая реальность.* Все искусства и науки составляют ее существо.

Философия должна конструировать реформацию. Органическое целое искусств и наук таково, что все отдельное должно стать целым. Науке, которая соединяет все искусства и науки, подобно тому как политика соединяет религию и мораль, и которая, следовательно, явилась бы искусством продуцировать божественное, — такой науке нельзя дать другого названия, кроме *магии*.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

Публикуемые работы Ф. Шлегеля расположены в хронологической последовательности их создания. Соответственно предисловие к сборнику «Греки и римляне» помещено после вошедшей в его состав статьи «Об изучении греческой поэзии», написанной за полтора года до ее опубликования; отдельно даны конец статьи «О Лессинге» и второй вариант заключительной части «Разговора о поэзии», написанные Шлегелем специально при переиздании этих работ (отдельные существенные изменения и дополнения текста в прижизненных переизданиях работ Ф. Шлегеля отмечены в примечаниях).

### ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ Ф. ШЛЕГЕЛЯ

Большая часть статей и рецензий Ф. Шлегеля впервые появилась в журналах, в том числе в издававшихся им журналах «Атеней», «Европа», «Немецкий музей», «Concordia». В 1801 г. А.-В. и Ф. Шлегели издали сборник своих критических работ: Charakteristiken und Kritiken. Von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Bd 1—2. Königsberg, 1801.

*Цитируется:* К.

В 1822—1825 гг. Ф. Шлегель издал Собрание сочинений, включив в него в переработанном виде далеко не все из ранних работ: Friedrich Schlegels sämtliche Werke, Bd 1—10. Wien, 1822—1825.

*Цитируется:* SW.

Второе издание, содержащее, кроме того, сочинения «О языке и мудрости индийцев», «О новой истории» и три цикла лекций конца 1820-х гг. («Философия жизни», «Философия истории», «Философия языка и слова»), вышло в 1846 г.: Friedrich von Schlegels sämtliche Werke, Bd 1—15. Zweite Originalausgabe. Wien, 1846.

В 1882 г. Я. Минор собрал ранние работы Ф. Шлегеля, разбросанные по разным журналам, и издал их в первоначальном виде: Friedrich Schlegel. 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von Jakob Minor, Bd 1—2. Wien, 1882 (2 Aufl. Wien, 1906).

*Цитируется:* Minor. Это издание стало основным источником для последующих работ о молодом Ф. Шлегеле.

В 1958 г. было начато критическое издание сочинений Ф. Шлегеля, рассчитанное на 35 томов: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München — Paderborn — Wien.

*Цитируется:* КА.

Первые десять томов представляют собой критическое переиздание опубликованных сочинений Ф. Шлегеля, последующие двенадцать томов содержат рукописное наследие Ф. Шлегеля (в том числе философские лекции, впервые изданные К.-И.-И. Виндишманом в 1836—1837 гг.), тома 23—32 — письма Фридриха и Доротеи Шлегель и письма, адресованные им, тома 33—35 — издания и переводы Ф. Шлегеля.

До 1981 г. вышли в свет:

*Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe.*

Bd 1. Studien des Klassischen Altertums. 1979.

Bd 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801). 1967.

Bd 3. Charakteristiken und Kritiken II (1802—1829). 1975.

Bd 4. Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. 1959.

Bd 5. Dichtungen. 1962.

Bd 6. Geschichte der alten und neuen Literatur. 1961.

Bd 7. Studien zur Geschichte und Politik. 1966.

Bd 8. Studien zur Philosophie und Theologie. 1975.

Bd 9. Philosophie der Geschichte. 1971.

Bd 10. Philosophie des Lebens. Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes. 1969.

*Zweite Abteilung: Schriften aus dem Nachlass.*

Bd 11. Wissenschaft der europäischen Literatur. 1958.

Bd 12. Philosophische Vorlesungen (1800—1807). T. I. 1964.

Bd 13. Philosophische Vorlesungen (1800—1807). T. II. 1964.

Bd 14. Vorlesungen über Universalgeschichte. 1959.

Bd 16. Fragmente zur Poesie und Literatur. I. 1981.

Bd 18. Philosophische Lehrjahre. I. 1963.

Bd 19. Philosophische Lehrjahre. II. 1968.

Bd 22. Fragmente zur Geschichte und Politik (1820—1828). 1979.

*Dritte Abteilung: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel.*

Bd 29. Vom Wiener Kongress zum Frankfurter Bundestag (10 September 1814—31 Oktober 1818). 1980.

Bd 30. Die Epoche der Zeitschrift Concordia (6 November 1818— Mai 1823). 1980.

*Vierte Abteilung: Editionen, Übersetzungen, Berichte.*

Bd 33. Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters aus altfranzösischen und deutschen Quellen. 1980.

Bd 35. Tagebuch (Über die magnetische Behandlung der Gräfin Lesniowska 1820—1826). 1979.

Из изданий рукописного наследия, содержащих работы, пока еще не опубликованные в составе КА, следует отметить:

Friedrich Schlegels «Philosophie der Philologie». Mit einer Einleitung, hrsg. v. Josef Körner.— «Logos», XVII, 1928, S. 1—72.

*Schlegel Friedrich*. Neue Philosophische Schriften. Hrsg. v. Josef Körner. Frankfurt a. M., 1935.

*Цитируется*: NFS.

*Schlegel Friedrich*. Literary Notebooks. 1797—1801. Ed. by Hans Eichner. London, 1957.

*Цитируется*: LN.

ЖУРНАЛЫ, ИЗДАВАВШИЕСЯ Ф. ШЛЕГЕЛЕМ

«Athenäum». Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd 1—3. Berlin, 1798—1800.—Neuausgabe mit einem Nachwort von Ernst Behler. Stuttgart — Darmstadt — Berlin, 1960; Darmstadt, 1970.

«Europa». Eine Zeitschrift. Hrsg. von Friedrich Schlegel. Bd 1—2. Frankfurt, 1803—1805.—Neuausgabe mit einem Nachwort von Ernst Behler. Stuttgart — Darmstadt, 1963; Darmstadt, 1973.

«Deutsches Museum». Hrsg. von Friedrich Schlegel. Bd 1—3. Wien, 1812—1813.—Nachdrucke: Hildesheim, 1973; Darmstadt, 1975.

«Concordia». Eine Zeitschrift, hrsg. von Friedrich Schlegel. Hefte 1—6. Wien, 1820—1823.—Neuausgabe mit einem Nachwort von Ernst Behler. Stuttgart — Darmstadt, 1966.

ВАЖНЕЙШИЕ ИЗДАНИЯ ПИСЕМ Ф. ШЛЕГЕЛЯ

Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Hrsg. von L. Jonas und W. Dilthey. Bd 3. Berlin, 1863.

*Цитируется*: Jonas — Dilthey.

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von O. F. Walzel. Berlin, 1890.

*Цитируется*: Walzel.

Friedrich Schlegels Briefe an Frau Christine von Stransky. Bd 1—2. Hrsg. von Martin Rottmanner. Wien, 1907—1911.

Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach G. Waitz vermehrt von E. Schmidt. Leipzig, 1913.

Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Gesammelt und eingeleitet durch Josef Körner. Berlin, 1926.

Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe. Hrsg. von Henry Lüdeke, Frankfurt a. M., 1930 (neu hrsg. von E. Lohner. München, 1972.)



*Цитируется:* Lüdeke.

Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hrsg. von Josef Körner. Bd 1—2. Brünn — Wien — Leipzig, 1936; 2 Aufl. Bern, 1969; Bd 3 (Kommentar). Bern, 1958.

*Цитируется:* Krisenjahre.

Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schlegel und Novalis. Hrsg. von Max Preitz. Darmsradt, 1956.

*Цитируется:* Preitz.

Переписка Шлегеля с Новалисом содержится также в издании: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg.* Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Bd 4. Stuttgart, 1975.

#### ПЕРЕВОДЫ СОЧИНЕНИЙ Ф. ШЛЕГЕЛЯ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

История древней и новой литературы. т. 1—2. Спб., 1829—1830.

Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 169—210.

Люцинда.— В кн.: *Немецкая романтическая повесть*, т. 1. М.—Л., 1935; *Избранная проза немецких романтиков*, т. 1. М., 1979.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967, с. 240—257.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 47—70.

#### I. ДРЕЗДЕН — ЙЕНА. 1794—1797

##### О ШКОЛАХ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ (VON DEN SCHULEN DER GRIECHISCHEN POESIE)

Впервые напечатано: «*Berlinische Monatsschrift*», Bd 24, 1794, November, S. 378—400. Перевод сделан по: КА, 1.

Перепечатавая эту статью в 1822 г. (SW, 4), Ф. Шлегель отмечал, что в ней уже высказана «идея целого» его работ по истории древнегреческой литературы. Шлегель впервые попытался здесь перенести в литературоведение принципы художественного анализа, разработанные Винкельманом. Понятие школы у Шлегеля, по его собственному признанию, соответствует винкельмановскому понятию стиля, как и деление греческой поэзии на четыре ступени развития («четыре стиля» у Винкельмана — соответственно «четыре школы» у Шлегеля). Однако Шлегель свободно перерабатывает почерпнутые им у Винкельмана понятия: если у последнего «стиль» — это общность письма, художественной манеры, то «школа» у Шлегеля — более глубокое понятие, это общность духа, характера племени и нации и т. п. См. сравнительный анализ этих понятий у Винкельмана и Шлегеля: *Mettler W. Der junge*

Friedrich Schlegel und die griechische Literatur. Zürich, 1955, S. 116—129.

В дальнейшем Шлегель переходит от понятия школы к понятию эпохи для обозначения ступени художественного развития. 7 декабря 1794 г. он писал брату: «По многим причинам я выбираю теперь для четырех классов название эпохи, а не школы. Первую эпоху я могу назвать мифической, или эпической, или, если хочешь, также гомеровской; причины этого ты угадаешь. Вторую я назову лирической...» (Walzel, S. 204).

<sup>1</sup> Авторы гном — кратких образных изречений, заключающих в себе правило житейской мудрости или философскую мысль.

<sup>2</sup> Авторы поэм, носящих традиционное название «О природе» (*греч.* *peri physeos*).

<sup>3</sup> Гомеровский диалект — не ионийский, он соединяет в себе элементы ионийского и эолийского.

<sup>4</sup> Эвномия (*греч.* *eunomia*) — законность, правовой порядок, справедливость.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ ГРЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ  
(VON ÄSTHETISCHEN WERTE DER GRIECHISCHEN KOMÖDIE)

Впервые напечатано: «Berlinische Monatsschrift», Bd 24, 1794, Dezember, S. 485—505.

Перевод сделан по: КА, 1.

Содержащаяся в статье высокая оценка Аристофана — новое явление в немецкой литературной жизни; в письме А.-В. Шлегелю от 11 декабря 1793 г. Ф. Шлегель обещал дать «апологию Аристофана». Посылая статью брату 27 октября 1794 г., Ф. Шлегель назвал ее «рапсодией, которая в будущем составит часть истории греческой комедии» (Walzel, S. 191). В примечании при переиздании этой статьи в 1822 г. (SW, 4) Ф. Шлегель писал: «То, что Аристофан... как художник первой величины... заслуживал стоять рядом с высокими мастерами древнего трагического искусства, отнюдь еще не было общепризнанным тогда, когда впервые появилась эта небольшая статья, плод долгих одиноких раздумий над творениями этого поэта, — общепризнанным в той мере, как об этом повсюду можно слышать теперь, после того как нам была раскрыта многообразно — мифически и исторически, наглядно и назидательно — внутренняя связь этой кипящей поэтической полноты жизни с радостными народными празднествами древней, языческой веры в природу» (КА, 1, S. 19).

Понятие «прекрасной радости» как исконного состояния высшей природы человека перекликается с шиллеровским понятием «радости»

(оба восходят к сочинению эстетика К.-Г. Хайденрайха), но имеет у Шлегеля более экстатически-дионисийский («вакхический») характер: «опьянение веселостью» и «излияние святого вдохновения», кипение бесконечной полноты жизни, безграничная свобода и «прекрасная радость» — таковы, по Шлегелю, существенные черты античной комедии, воплощенные прежде всего в творчестве Аристофана — «прекрасном символе гражданской свободы». О радости как «душе эллинской поэзии» и культуры Ф. Шлегель говорит и в «Истории поэзии греков и римлян». О философском аспекте этой «идеи радости и свободы» Ф. Шлегель писал в том же примечании, что она «основывается на мысли, согласно которой не только совершенное единство и законченную гармонию следует почитать как исключительное благо, но и бесконечную полноту жизни нужно постигать и чтить в ее достоинстве как нечто божественное и святое. И здесь воззрение, склоняющееся в остальном к платоновскому взгляду в художественном вдохновении идей и идеалом, в этом существенно отклоняется от него, ибо, согласно платоновскому образу мыслей, весьма близкому здесь к Пармениду, признается благим и совершенным только единое и единство, всякое же многообразие считается злом и небожественным. Предполагаемая же здесь идея божественной полноты как живого раскрытия упомянутого вечного существа во все возрастающей красоте, признаваемая как нечто второе после первого и наряду с ним... в древности была открыта особенно ранней, еще неиспорченной, ионийской философией; она вообще отвечает духу древней мифологии, как он раскрывается в ней в целом» (КА, 1, S. 19—20).

<sup>1</sup> Ср.: «Смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» (Аристотель, «Поэтика», гл. 5; пер. В. Аппельрота).

<sup>2</sup> Парекбаза (парабаза) — отступление, отклонение; в парекбазе древней комедии хор (корифей хора) обращается с речью прямо к зрителям.

<sup>3</sup> Ср. характеристику новой греческой комедии в статье Ф. Шлегеля «О женских характерах у греческих поэтов» (1794): «Новая греческая комедия — это верная картина домашней жизни, и она изображает нам ее еще нагляднее, чем древняя комедия — общественную жизнь. Сцена древней комедии — это всегда общественная жизнь; она позволяла себе самый смелый вымысел (например, аллегорические или сверхчеловеческие персонажи) и изменяла природу согласно своему идеалу. Идеал новой комедии нередко допускает примесь трагического, и в этом смешении и в его умеренности он очень близко подходит к действительной жизни. Он стоит как бы посередине между высоким комическим и высоким трагическим» (КА, 1, S. 66—67).

О ГРАНИЦАХ ПРЕКРАСНОГО  
(VON DEN GRENZEN DES SCHÖNEN)

Впервые напечатано: «Der neue Teutsche Merkur», 1795, Mai, N 5, S. 79—92.

Перевод сделан по: КА, 1.

Чисто философский характер статьи (прекрасное в его взаимоотношении с истиной и благом и т. д.) объединяет ее с набросками по эстетике середины 90-х гг., опубликованными Й. Кернером в 1935 г. («О красоте в искусстве и поэзии» — NFS, S. 363—387).

<sup>1</sup> Лукреций, «О природе вещей». Пер. Ф. А. Петровского.

<sup>2</sup> Луций Юний Брут, легендарный основатель республики в Древнем Риме, которому приписывались малодостоверные реформы и нововведения, в том числе похороны за государственный счет, сопровождавшиеся поминальной битвой гладиаторов.

<sup>3</sup> Геродот, «Полигимния», 134—137.

<sup>4</sup> Гораций, «Оды», кн. 4, ода 9, ст. 11—12. Пер. Н. Гинцбурга.

<sup>5</sup> Ничего слишком (*греч.*).

О ЦЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ГРЕКОВ И РИМЛЯН  
(VOM WERT DES STUDIUMS DER GRIECHEN UND RÖMER)

Статья написана в 1795—1796 гг.; осенью 1794 г. планировалась как введение к сборнику статей по греческой литературе, истории, философии и т. д.; 4 июля 1795 г. была отослана издателю журнала «Berlinische Monatsschrift» Бистеру, но не была принята; в феврале 1796 г. переработана для издававшегося Шиллером журнала «Оры» (не была напечатана). Впервые опубликована О. Вальцелем по рукописи (тождественной с экземпляром, отосланным Бистеру), см.: *Schlegel August Wilhelm und Friedrich*. In Auswahl hrsg. von Dr. Oskar F. Walzel. Stuttgart, 1892 (Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner, Bd 143). Перевод сделан по этому изданию с небольшими сокращениями (S. 245—249, 250—258, 259—269).

Статья содержит философско-историческое обоснование антитезы античной и современной поэзии и культуры, антитезы, развитой в ее эстетическом и культурфилософском аспектах в программном сочинении Ф. Шлегеля середины 90-х гг. «Об изучении греческой поэзии».

<sup>1</sup> «Идеи к философии истории человечества» И.-Г. Гердера (1784—1791; рус. пер.— М., 1977).

<sup>2</sup> Работа, опубликованная в «Berlinische Monatsschrift» (1784, ноябрь).

<sup>3</sup> Термины «политический», «политика» Ф. Шлегель употребляет в их античном смысле, близком современным понятиям «общественный».

«общество» и т. д. См. примеч. 17, 29, 30 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>4</sup> Множество (Vielheit), единство (Einheit) и целокупность (так Н. О. Лосский переводит кантовский термин Allheit — латин. universitas, totalitas) — первые три из двенадцати категорий рассудка в таблице категорий «Критики чистого разума» И. Канта (см.: *Кант И. Соч.* в 6-ти т., т. 3. М., 1964, с. 175, 178—181 и др.); три составные части красоты у Ф. Шлегеля в его тетрадах по эстетике середины 1790-х гг. («О красоте в искусстве поэзии» — см.: NFS, S. 363—387).

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ГРЕЧЕСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
(VOM URSPRUNG DER GRIECHISCHEN DICHTKUNST)

Из рукописного наследия Ф. Шлегеля. Впервые опубликовано: *Schlegel Fr. Schriften und Fragmente.* Hrsg. v. Ernst Behler. Stuttgart, 1956, S. 2 ff. Перевод сделан по: КА, 11.

Статья связана с циклом ранних работ 1795 г. по эстетике и поэтике, впервые опубликованных Й. Кернером; см.: NFS, S. 333 ff. («Тетрады по эстетике»). Она была задумана, вероятно, как философское введение к какому-то большому сочинению, возможно, к книге по истории античной культуры как целого (в «Истории поэзии греков и римлян» отсутствует такое теоретически-эстетическое введение).

<sup>1</sup> См. примеч. 4 к статье «О ценности изучения греков и римлян».

ОБ ИЗУЧЕНИИ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ  
(ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE)

Статья написана в 1795 г. в Дрездене, в декабре того же года отослана издателю, у которого пролежала более года, и была опубликована только в январе 1797 г. как введение к планировавшемуся Шлегелем многотомному труду по истории античной культуры («Греки и римляне»). Работе было предпослано предисловие, написанное перед выходом в свет и относившееся ко всему изданию (см. комментарий к следующей статье).

Перевод сделан по: КА, 1.

Программное сочинение Ф. Шлегеля, содержащее также принципы его теории поэзии и философии культуры; Э. Белер назвал его «старейшей систематической программой немецкого романтизма» по аналогии со «старейшей систематической программой немецкого идеализма». По характеристике Й. Кернера, в статье «мыслительный материал тройкого рода нерасчлененно сплетается друг с другом: платоновско-гемстергейсовские определения красоты перекрываются более абстрактными определениями Канта, а последние временами уже вытесняются фихтевскими формулами» (NFS, S. 345).

Из новой литературы об этой работе Шлегеля см.: *Oesterle I. Der «glückliche Anstoß» ästhetischer Revolution und die Anstößigkeit politischer Revolution. Ein Denk- und Belegversuch zum Zusammenhang von politischer Formveränderung und Kultureller Revolution im «Studium»-Aufsatz Friedrich Schlegels.*—In: *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch. Stuttgart, 1977 (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft, 8), S. 167—216; *Oesterle G. Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels «Studium»-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz «Ästhetik des Häßlichen» als Suche nach dem Ursprung der Moderne.*—Ibid., S. 217—297.

<sup>1</sup> «Фауст», ч. I, сцена «Лесная пещера».

<sup>2</sup> Любовь и вражда — основные начала в космогонии Эмпедокла.

<sup>3</sup> «Симон» — диалог Ф. Гемстергейса (1787), голландского философа-моралиста, писавшего по-французски. Гемстергейс имел первостепенное значение для философского становления немецкого романтизма, прежде всего для Новалиса, для его идеи всеобъемлющей энциклопедической науки (ср. понятие энциклопедии у Ф. Шлегеля), связывающей все знание о мире, проникнутое творческим началом человеческого я, в единое органическое целое.

<sup>4</sup> Ф. Шлегель употребляет здесь понятия «рассудок» (Verstand) и «разум» (Vernunft) в кантовском смысле. См. примеч. 9 к письму «О философии».

<sup>5</sup> Ср. характеристику «Гамлета» в письме Ф. Шлегеля к брату Августу Вильгельму от 19 июня 1793 г.

<sup>6</sup> Критика современной, «интересной» поэзии ведется и с позиции кантовского «незаинтересованного удовольствия» как одной из важнейших характеристик красоты и «объективной», «прекрасной поэзии» у Ф. Шлегеля.

<sup>7</sup> Из «Фауста» Гете к этому времени был известен лишь простран- ный фрагмент (1790) первой части, которая полностью была издана только в 1808 г. Однако духовно-историческое значение «Фауста» уже тогда было очевидно современникам.

<sup>8</sup> «Одиссея», IV, 456—458. Пер. В. А. Жуковского.

<sup>9</sup> «Истина есть мерило и самой себя и лжи» (латин.).— «Этика» Спинозы, теорема 43 (см.: *Спиноза Б. Избр. произв.*, т. I. М., 1957, с. 440).

<sup>10</sup> В конце XVIII в. с его увлечением «поэзией бардов» под влиянием Оссиана-Макферсона было естественно понимать «барда» как вообще сказителя, певца.

<sup>11</sup> Поэзия эллинизма все еще воспринималась по классицистической традиции как поэзия упадка.

<sup>12</sup> См. примеч. 4 к статье «О ценности изучения греков и римлян».

<sup>13</sup> «Дорифор» («Копьеносец») Поликлета — статуя (ок. 450. до н. э.), идеальные пропорции которой легли в основу классического

канона (см.: Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1963, с. 351—399; Недович Д. С. Поликлет. М., 1939).

<sup>14</sup> Ср. у Аристотеля: «Характеры должны быть хорошими (chrēstoi)» («Поэтика», гл. 25, 1454a16).

<sup>15</sup> Образцом для Проперция, классика римской элегии, служили позднегреческие лирики Каллимах и Филет.

<sup>16</sup> Еврипид — третий из греческих классиков трагедии — не был оценен по достоинству в эпоху раннего романтизма; его психологическая гибкость и известный акцент на субъективном внутреннем мире, вступавшие в противоречие с классицистическими элементами в эстетике романтиков (ср. оценку Еврипида в «Разговоре о поэзии» Ф. Шлегеля), были восприняты значительно позже. Подобно Ф. Шлегелю, отрицательно отзываясь об Еврипиде и его брат А.-В. Шлегель: «Еврипид не просто разрушил внешнюю закономерность трагедии, но исказил и весь ее смысл» (*Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Hrsg. von E. Lohner, Bd 3. Stuttgart, 1964, S. 294*). Критика Еврипида была надолго усвоена эпигонами романтизма (ср. Ницше в «Происхождении трагедии из духа музыки», 1872).

<sup>17</sup> В SW, 5: «исторической». Об употреблении слова «политический» у раннего Ф. Шлегеля см. примеч. 3 к статье «О ценности изучения греков и римлян». При переиздании настоящей статьи (SW, 5) Шлегель в большинстве случаев заменил «политический» на «исторический», «культурный», «всеохватывающий» и т. п. См. ниже примеч. 29 и 30.

<sup>18</sup> Вместо этого в SW, 5: ...охватывающая все элементы человеческого историческая оценка.

<sup>19</sup> В SW, 5: *Bildungsvermögen* — способность к культуре (развитию, формированию).

<sup>20</sup> В SW 5: *Bildungskunst*.

<sup>21</sup> «Ричардетто» — комический эпос Н. Фортегерри (издан в 1738 г.).

<sup>22</sup> «Вилой природу гони, она все равно возвратится» (Гораций, «Послания», I, 10, 24; пер. Н. Гинцбурга).

<sup>23</sup> Имеется в виду сатирическая драма Еврипида «Киклоп».

<sup>24</sup> Мим — сценический жанр фарсового характера, впервые упомянутый Аристотелем в «Поэтике» (гл. 1, 1447b10).

<sup>25</sup> Гиларотрагедия (*греч. hilaros* — веселый, радостный) — род трагедии, пародирующий трагические сюжеты вставленными в нее комическими сценами; впервые был введен Ринтоном из Тарента.

<sup>26</sup> См.: Платон, «Государство», III, 394c—395b.

<sup>27</sup> И.-Г. Фосс издал в 1789 г. свой перевод «Одиссеи», в 1793 г. — «Илиады». Фоссу принадлежат огромные заслуги как переводчику античных авторов (прежде всего Гомера) и как поэту, сумевшему орга-

нически перенести на немецкую почву античные метры (прежде всего гексаметр). Стремясь к точности воспроизведения этих метров, Фосс нередко впадал в крайности в теории и на практике (этих крайностей не принимал Гете и поэтически чуткие романтики). В целом же эстетические принципы Фосса, сформированные в 1770—1780-е гг., приходили в резкое столкновение с эстетикой романтизма, и следы жестоких распрей, которые вел непримиримый Фосс с романтиками, разногласий и обид ощущаются в «Разговоре о поэзии» Ф. Шлегеля. В отличие от Фосса романтики в области стихосложения увлекались внедрением в немецкую поэзию романских размеров, строф, поэтических принципов (достаточно напомнить хотя бы о так называемой «Сонетной войне», разыгравшейся в начале XIX в. вокруг романтического пристрастия к сонету). О Фоссе как стиховеде и переводчике см.: *Hänitzschel G. Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. München, 1977 (Zetemata, 68).*

<sup>28</sup> Имеется в виду Дионисий Галикарнасский.

<sup>29</sup> В SW, 5: «Политической в античном смысле слова, где оно охватывает не только государство и гражданское сообщество и его строй, но одновременно и нравы, и всю жизнь вместе с искусством и мифологией, и даже культовые обряды».

<sup>30</sup> В SW, 5: ...политической в вышеотмеченном, всеохватывающем, высоком платоновском смысле слова».

<sup>31</sup> Вторая книга «Посланий» Горация содержит три письма, посвященные теории литературы; последнее из них известно под названием «Искусство поэзии».

<sup>32</sup> Готическое письмо.

ГРЕКИ И РИМЛЯНЕ. ПРЕДИСЛОВИЕ  
(DIE GRIECHEN UND RÖMER. VORREDE)

Предисловие к вышедшему в январе 1797 г. первому тому обширного по замыслу труда «Греки и римляне. Исторические и критические опыты о классической древности». Том содержал программную статью «Об изучении греческой поэзии», статьи «О Диотиме», «Об изображении женских характеров у греческих поэтов». Издание осталось незавершенным; во втором томе должна была излагаться история политической культуры Греции.

Перевод сделан по: КА, 1.

Написанное перед выходом тома в свет предисловие содержит отклик Ф. Шлегеля на статью Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», опубликованную в декабре 1795 г. (то есть уже после того, как рукопись статьи Ф. Шлегеля «Об изучении греческой поэзии» была отослана издателю). Статья Шиллера произвела сильное впечатление на Ф. Шлегеля (см. его письмо А.-В. Шлегелю от 15 января 1796 г.);



проблема специфики античной и современной поэзии занимала их обоих, и многие их наблюдения перекликаются между собой. Чрезвычайно важной для Ф. Шлегеля и его становления как теоретика романтизма явилась более позитивная оценка Шиллером современной поэзии, утверждение им внутреннего превосходства «искусства бесконечного» над «искусством ограничения».

Понятия «наивной» и «сентиментальной» поэзии имеют у Шиллера скорее типологический, нежели строго исторический характер (так, Шекспир, Мольер, Гете — «наивные» поэты), в отличие от чисто исторической антитезы «объективной» (античной) и «интересной» (современной) поэзии у Ф. Шлегеля.

Специально о взаимоотношениях раннего Ф. Шлегеля и Шиллера см. в статьях: *Eichner H.* The supposed influence of Schiller's «Über naive und sentimentale Dichtung» on F. Schlegel's «Über das Studium der griechischen Poesie». — «The Germanic Review», XXX, 1955, S. 260—264; *Brinkmann R.* Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und des Sentimentalischen. — «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Bd 33, 1958; *Jauss H. R.* Friedrich Schlegels und Friedrich Schillers Replik auf die «Querelle des Anciens et des Modernes». — In: Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag. München, 1967.

<sup>1</sup> Одна из частей статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», публиковавшейся в журнале «Оры», вышла под названием «Сентиментальные поэты» (1795, декабрь).

<sup>2</sup> Имеются в виду Феокрит, Бион и Мосх.

<sup>3</sup> Римские триумвиры (выражение итальянского гуманиста И.-Ц. Скалигера) — Катулл, Тибулл, Проперций.

<sup>4</sup> См.: Платон, «Государство», II, 368е.

<sup>5</sup> См. примеч. 17, 29, 30 к статье «Об изучении греческой поэзии».

#### ИСТОРИЯ ПОЭЗИИ ГРЕКОВ И РИМЛЯН (GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER)

Издано в Берлине в 1798 г.; опубликованная часть обрывается на изложении греческой лирики. Предварительным опытом характеристики древнегреческой эпической поэзии, вошедшим в расширенном виде в это издание, была статья «О гомеровской поэзии», напечатанная в 1796 г. в журнале «Германия». О дальнейшем изложении истории древнегреческой литературы можно судить по рукописи парижской «Истории европейской литературы» (см.: КА, II и т. 2 настоящего издания).

«История поэзии греков и римлян» завершает работы Ф. Шлегеля 90-х гг. по классической филологии и является своего рода параллелью

и дополнением к «Истории искусства древности» Винкельмана. Греческая поэзия рассматривается здесь как исторически развивающееся органическое целое, как «единственное, неделимое, законченное поэтическое создание», как составная часть всей греческой культуры, в тесной связи с политической историей и историей нравов. Вместе с тем, в отличие от Винкельмана, связь между политической и художественной историей предстает не как связь причины и следствия, но как взаимодействие, как некий единый поток становления (возникновение эллинского республиканизма и возникновение лирического искусства, например, — два тесно связанных между собой аспекта единого органического процесса). Это первый труд в истории немецкого литературоведения, в котором были практически применены принципы гердеровского историзма (индивидуальный и однократный характер художественного явления, его связь с определенной степенью культуры и национальной почвой), соединенные с критической оценкой эстетических достоинств отдельных поэтов и произведений.

Примечательна теория эпоса и трагедии, излагаемая Ф. Шлегелем в связи с обсуждением аристотелевской «Поэтики». Трагедия имеет дело со свободными волеизъявлениями — действиями, эпос — с событиями; действие начинается человеческим замыслом и кончается осуществлением, событие — звено в бесконечной цепи событий, поэтому эпос всегда начинается и кончается «в середине». Герой трагедии, осуществляющий действие или претерпевающий судьбу, находится в центре, все в трагедии соотнесено с ним, герой эпоса — только один из множества фигур и групп, он не является целью целого. В трагедии все отдельное должно быть одновременно возможным, действительным и необходимым, господство случая разрушило бы ее; эпос — «поэтическая энциклопедия» — дает законченную картину окружающего мира, включающую удивительное и случайное.

В «Истории поэзии греков и римлян» были сформулированы те принципы историко-литературного анализа и эстетической оценки художественных произведений, в которых отразилось стремление Ф. Шлегеля к синтезу критической оценки и исторического подхода. Историк литературы прежде всего должен отделить все «неклассическое», то есть не являющееся образцовым для определенной ступени культуры и не оказавшее значительного воздействия на духовную жизнь; только «классическое» заслуживает того, чтобы стать объектом эстетической оценки. Но как может быть оправдан такой «отбор классиков» (*delectus classicorum*) при историческом подходе и отсутствии нормативной поэтики, готовых «правил», которые бы заранее определяли ценность произведений? Через изображение того «необходимого» впечатления, которое производит художественное создание на читателя; основу суждения о ценности образует у Ф. Шлегеля характеристика, становящаяся на

место биографических и библиографических сведений прежней истории литературы.

Отрывки переведены по: КА, 1, S. 439—446, 466—471, 472—473, 474—476, 477—483, 484—485, 489—490, 493—495, 498, 499, 501—504, 555—557, 560—561, 561—564.

<sup>1</sup> Пер. В. А. Жуковского (здесь и далее «Одиссея» в его переводе).

<sup>2</sup> Пер. С. В. Шервинского.

<sup>3</sup> Пер. Ф. А. Петровского.

<sup>4</sup> Бесчисленные невольники (*греч.*).

<sup>5</sup> Ибо игролюбивы боги (*греч.*).

<sup>6</sup> Пер. М. Л. Гаспарова.

<sup>7</sup> Ф. Шлегель ссылается на статьи геттингенского филолога К.-Г. Хайне, приложенные к его изданию Вергилия (1-е изд.—1767—1775, 2-е изд.—1788).

<sup>8</sup> Пер. В. В. Вересаева.

<sup>9</sup> «Федр» 245а: о неистовстве как истоке поэзии.

<sup>10</sup> То есть представитель Платоновской Академии.

<sup>11</sup> Вероятно, Проперций.

## II. БЕРЛИН — ЙЕНА. 1797—1801

ГЕОРГ ФОРСТЕР.

ФРАГМЕНТ ХАРАКТЕРИСТИКИ НЕМЕЦКИХ КЛАССИКОВ  
(GEORG FORSTER. FRAGMENT EINER CHARAKTERISTIK  
DER DEUTSCHEN KLASSIKER)

Впервые опубликовано: «Lyceum der schönen Künste», Bd 1, T. 1. Berlin, 1797, S. 32—78.

Переведено по: КА, 2.

<sup>1</sup> Из посмертно опубликованного фрагмента письма Г. Форстера «Об общественном мнении» (см.: *Forster G. Kleine Schriften. Ein Beitrag zur Völker- und Länderkunde, Naturgeschichte und Philosophie des Lebens*, Bd 3. Berlin, 1795, S. 362).

<sup>2</sup> Регенсбург — место заседаний рейхстага Священной Римской империи в 1663—1806 гг.

<sup>3</sup> На отсутствие классических прозаических сочинений в Германии сетовал писатель Даниель Йениш (1762—1804) в статье «О прозе и красноречии немцев» (1795). С резкой отповедью ему выступил Гете в статье «Литературное санкюлотство» (1795).

<sup>4</sup> Из статьи Г. Форстера «О прозелитизме» (*Forster G. Kleine Schriften*, Bd 3, S. 226).

<sup>5</sup> Описание путешествия Г. Форстера «Картины Нижнего Рейна, Брабанта, Фландрии, Голландии, Англии и Франции в апреле, мае

и июне 1790 года». Рус. пер. см.: *Форстер Г.* Избр. произв. М., 1960, с. 33—400.

<sup>6</sup> Форстер участвовал в знаменитом кругосветном плавании Джеймса Кука в 1772—1775 гг.

<sup>7</sup> См.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 543 (статья «Об отношении искусства управления государством к счастью человечества»).

<sup>8</sup> Коринфский полководец и государственный деятель Тимолеон из ненависти к тирании допустил убийство своего брата, стремившегося захватить власть. В 340 г. до н. э. очистил Сицилию от карфагенян и, отказавшись от власти, восстановил там республиканское устройство.

<sup>9</sup> См.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 52.

<sup>10</sup> Статья Форстера «Жизнь доктора Вильгельма Додда, бывшего королевского придворного проповедника в Лондоне» (1779).

<sup>11</sup> Статья Форстера «Парижские очерки 1793 года» (см.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 559—598).

<sup>12</sup> Ф. Шлегель, вероятно, имеет в виду изданную Л.-Ф. Губером подборку «Фрагментов из писем Форстера» (журнал «Friedenspräliminarien», 1794—1795).

<sup>13</sup> См.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 385.

<sup>14</sup> Из «Парижских очерков 1793 года» (см.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 585).

<sup>15</sup> Статьи Г. Форстера с обзором новой английской литературы печатались в журнале «Анналы британской истории» И.-В. Архенгольца в 1788—1791 гг.

<sup>16</sup> Из обзора Форстера (см. примеч. 15), напечатанного в 1790 г.

<sup>17</sup> Немецкий перевод сочинения В. Робертсона «Историческое исследование относительно познания древних об Индии» вышел в 1792 г. с предисловием и примечаниями Форстера.

<sup>18</sup> См.: Платон, «Ион», 534b.

<sup>19</sup> Предисловие Форстера к немецкому переводу (1787—1789) описания третьего кругосветного плавания Кука (1776—1780).

<sup>20</sup> Статья Форстера «Новая Голландия и британская колония в Ботани-бей» (1786).

<sup>21</sup> Предисловие к трехтомному изданию «История путешествия к северо-восточным и северо-западным берегам Америки...» (1791).

<sup>22</sup> Книги И.-И. Винкельмана «История искусства древности» (1764) и И. Мюллера «История Швейцарского союза» (1786—1795).

<sup>23</sup> Лукреций, «О природе вещей», I, 75—77. Пер. Ф. А. Петровского.

<sup>24</sup> Статья 1788 г. (см.: *Форстер Г.* Избр. произв., с. 469—484).

<sup>25</sup> «Воспоминания о 1790 годе в исторических картинах и портретах...» (Берлин, 1793).

<sup>26</sup> Форстер издал в 1791 г. сделанный им с английского перевода

- У. Джонса перевод драмы индийского поэта Калидасы «Шакунтала».  
<sup>27</sup> Форстер Г. Избр. произв., с. 69.  
<sup>28</sup> Там же, с. 57.  
<sup>29</sup> Статья опубликована в журнале Шиллера «Талня» (1791).  
<sup>30</sup> Видимо, вольная цитата из статьи Форстера «Может ли мир когда-либо стать совершенно разумным и благодаря разуму счастливым?» (1795).  
<sup>31</sup> Форстер Г. Избр. произв., с. 58.

О ЛЕССИНГЕ  
 (ÜBER LESSING)

Впервые опубликовано: «Lyceum der schönen Künste», Bd 1, T. 2. Berlin, 1797, S. 76—128.

В следующем номере журнала Шлегель предполагал дать заключительную часть статьи, однако план этот не осуществился вследствие разрыва Шлегеля с издателем журнала И.-Ф. Рейхардтом.

Переведено по: КА, 2.

<sup>1</sup> Не вполне ясно, кого имеет в виду Шлегель. Вероятнее всего, И.-Г. Гердера, автора статьи «Лессинг» (1781; до 1796 г. переиздавалась в общей сложности пять раз), и Кр.-Г. Шютца, автора небольшой книги о Лессинге (*Schütz Chr. G. Ueber Gotthold Ephraim Lessing's Genie und Schriften*. Halle, 1782), широко известного редактора «Всеобщей литературной газеты» (Йена).

<sup>2</sup> Брат Лессинга Карл Готхельф Лессинг (1740—1812) написал его биографию: См.: *Lessing K. G. Gotthold Ephraim Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen literarischen Nachlasse*, Bd 1—3. Berlin, 1793—1795.

<sup>3</sup> Ср. в комедии Теренция «Евнух» (ст. 41): «Ничто не говорится, что не было бы сказано раньше».

<sup>4</sup> В 1791—1794 гг. вышло в свет тридцатитомное Собрание сочинений Лессинга.

<sup>5</sup> Посредственности (Mediokristen) — в редакции 1801 г. (К) вместо этого: «плоско-гармонические достопочтенные поэты и критики, которые столь неутомимо стараются растворить в сиропе гуманности все божественное и человеческое». Ф. Шлегель имеет в виду резко враждебных романтизму берлинских просветителей круга Ф. Николаи, претендовавших на то, чтобы быть наследниками Лессинга. См. также «Фрагменты», 108 (об иронии).

<sup>6</sup> «Мисс Сара Сампсон» (1757) — ранняя подражательная драма Лессинга.

<sup>7</sup> Кант назвал Лессинга «великим критиком» в § 33 «Критики способности суждения» (1790).

<sup>8</sup> Вольф — Фридрих Август Вольф, классический филолог.

<sup>9</sup> Понятие *Witz*, переводимое условно как «остроумие», имело чрезвычайно широкий смысл в эстетике и философии XVIII в. (см. вступительную статью). См. также: *Böckmann P. Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd 1. 2 Aufl. Hamburg, 1965, S. 471—552.* Понятие это непрерывно переосмыслялось на протяжении XVIII—XIX вв., и Шлегель начал новый этап его романтического толкования как эстетической комбинаторной способности.

<sup>10</sup> «Цинизм» означает у Ф. Шлегеля свободное отношение к общепринятой, часто условной морали, своего рода возвышенную иронию в нравственной сфере. См. также «Фрагменты», 16.

<sup>11</sup> Шекспир, «Юлий Цезарь», д. 1, сц. 2. Пер. М. Зенкевича.

<sup>12</sup> Патриарх, Аль-Гафи, Натан — персонажи драмы Лессинга «Натан Мудрый».

<sup>13</sup> «Анти-Гёце» (1778) — серия полемических статей Лессинга, в которых он отвечает на нападки гамбургского пастора И.-М. Гёце.

<sup>14</sup> *Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 31.* Пер. И. П. Рассадина.

<sup>15</sup> Цитата из «Критических писем» (1753; письмо 15-е). См.: *Lessing G. E. Gesammelte Werke. Hrsg. von P. Rilla. Berlin, 1954—1958, Bd 3, S. 434.*

<sup>16</sup> Цитата из «Писем антикварного содержания» (1769; письмо 57-е). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 5, S. 625.*

<sup>17</sup> Цитата из «Анти-Гёце» (статья 1). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 8, S. 205.*

<sup>18</sup> Из предисловия Лессинга к статье Г.-С. Реймаруса «О цели Иисуса и его учеников» (1778). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 8, S. 256.*

<sup>19</sup> Из диалога «Эрнст и Фальк» (1778; 5-й разговор). См.: *Lessing G. E., Op. cit., Bd 8, S. 583.*

<sup>20</sup> Из статьи «Eine Duplik» (1778; 3-е возражение). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 8, S. 58.*

<sup>21</sup> Из той же статьи (6-е возражение). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 8, S. 82.*

<sup>22</sup> Из диалога «Эрнст и Фальк» (5-й разговор). См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 8, S. 583.*

<sup>23</sup> *Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 365—366.*

<sup>24</sup> Там же, с. 369.

<sup>25</sup> Там же, с. 370—371.

<sup>26</sup> Из письма К. Лессингу от 25 января 1772 г. См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 9, S. 488.*

<sup>27</sup> Из письма Ф. Николаи от 22 апреля 1772 г. См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 9, S. 522.*

<sup>28</sup> Из набросков предисловия к «Натану Мудрому». См.: *Lessing G. E. Op. cit., Bd 2, S. 323.*

<sup>29</sup> «Натан Мудрый», д. 4, явл. 4. Пер. В. С. Лихачева.

<sup>30</sup> Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 189.

<sup>31</sup> «Фрагменты неизвестного», изданные Лессингом в 1774, 1776, 1777 гг., открыли дискуссию о естественной религии. Автором их, как выяснилось впоследствии, был теолог-деист Г.-С. Реймарус.

<sup>32</sup> Из письма К. Лессингу. См.: *Lessing G. E.* Op. cit., Bd 9, S. 797.

<sup>33</sup> Из письма К. Лессингу от 7 ноября 1778 г. См.: *Lessing G. E.* Op. cit., Bd 9, S. 805.

<sup>34</sup> Из письма К.-В. Рамлеру от 18 декабря 1778 г. См.: *Lessing G. E.* Op. cit., Bd 9, S. 810.

<sup>35</sup> «Натан Мудрый», д. 2, явл. 2.

<sup>36</sup> Из письма К. Лессингу от 18 апреля 1779 г. См.: *Lessing G. E.* Op. cit., Bd 9, S. 830.

<sup>37</sup> Имеется в виду Моисей Мендельсон.

<sup>38</sup> «Панегирик Провидению» — слова из сочинения М. Мендельсона «Утренние часы» (1785). См.: *Mendelssohn M. Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes.* Hrsg. von D. Bourel. Stuttgart, 1979, S. 150.

<sup>39</sup> Имеется в виду Ф.-Г. Якоби.

<sup>40</sup> Скрытая цитата из книги Ф.-Г. Якоби «Против Мендельсоновых обвинений...» (1786). См.: *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*, hrsg. von H. Scholz. Berlin, 1916, S. 337—338.

<sup>41</sup> Из предисловия к «Басням» Лессинга (1759). См.: *Lessing G. E.* Op. cit., Bd 4, S. 8.

<sup>42</sup> «Натан Мудрый», д. 2, явл. 9.

#### КРИТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ (KRITISCHE FRAGMENTE)

Впервые опубликовано: «*Lyceum der schönen Künste*», Bd 1, T. 2. Berlin, 1797, S. 133—169 (всего 127 фрагментов). Непосредственным поводом к их созданию послужили «Мысли, максимы, анекдоты, диалоги» французского писателя Шамфора, знаменитого острослова эпохи французской революции (ему принадлежит множество крылатых выражений, например «мир хижинам, война дворцам» и др.). «Мысли...» Шамфора были изданы посмертно в 1795 г., немецкий перевод их появился в 1797 г. Многие из «Критических фрагментов» Шлегеля обнаруживают прямое влияние Шамфора, по своей форме — краткой и законченной — тяготеют к афоризму; сам Ф. Шлегель называл это первое собрание своих фрагментов «критической Шамфориадой» (письмо Новалису от 26 сентября 1797 г.).

Фрагменты даны в общепринятой нумерации Я. Минора (см.: *Minor*, 2). Перевод сделан по: КА, 2.

О жанре фрагмента у Ф. Шлегеля см.: *Neumann G. Ideenparadise. Untersuchung zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, F. Schlegel und Goethe. München, 1976, S. 417—603.*

<sup>1</sup> Гений — не просто исключительный творческий дар, внутренняя способность человека, но для XVIII в. в первую очередь внушающий мысли и представления дух, воздействующий на человека извне, его спутник и вдохновитель, вселившийся в него и направляющий его голос, сократовский «демон» (ср. образ «гения смерти» в конце «Лекций по философии языка и слова» Ф. Шлегеля — КА, 10, S. LVI—LVII; ср. также «Критические фрагменты», 36; «Фрагменты», 248; «Идеи», 124, 139). Обо всем разнообразии подобных представлений о гении см.: *Schmidt-Dengler W. Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologie in der Goethezeit. München, 1978.* В то же время именно в XVIII в. дух-«гений» начинает переосмысляться и как внутренний дар человека; об этом многочисленные материалы в кн.: *Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik, Bd 2, 3. Berlin, 1956, 1958* (предм. указ.)

<sup>2</sup> Излюбленное Ф. Шлегелем слово *Urbanität* («урбанность») происходит из традиционной риторической терминологии; согласно Квинтилиану, классику риторической теории, *urbanitas* означает речь, предпочитающую в выборе слов, звучании и т. д. некоторый городской вкус (*gustum urbis*) и почерпнутую в ученых беседах изысканность, чему противоположна *rusticitas* (Quintilian, *Institutio oratoria* VI 3, 17); городской стиль [противостоит, таким образом, деревенскому.

<sup>3</sup> В состоянии эпиграммы (*франц.*).

<sup>4</sup> Не-я — понятие философии Фихте.

<sup>5</sup> В розницу (*франц.*).

<sup>6</sup> Оптом (*франц.*).

<sup>7</sup> Сокрытым (*versteckt*) — так дано при переиздании в 1801 г. (К), видимо, как исправление вместо *verstellt* (притворный, переставленный, искаженный) в «Лицее изящных искусств». См.: *Polheim K. K. Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen. — «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Bd 35, 1960, S. 366.*

<sup>8</sup> Так Ф. Шлегель иронически называет берлинских просветителей. См. примеч. 5 к статье «О Лессинге».

<sup>9</sup> Эпизод из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (кн. 7, гл. 8).

<sup>10</sup> Согласно «Поэтике» Аристотеля (гл. 25), Софокл утверждал, что он изображает людей такими, какими они должны быть.

<sup>11</sup> Латинское слово *nasus* означает «нос» и одновременно насмешку, язвительное остроумие, сатиру.



ФРАГМЕНТЫ  
(FRAGMENTE)

Впервые опубликовано: «Athenäum», Bd 1, Stück 2. Berlin. 1798, S. 3—146. Фрагменты Ф. Шлегеля напечатаны вместе с фрагментами, принадлежащими А.-В. Шлегелю, Шлейермахеру и Новалису, как совместное создание всего круга друзей, без указания авторства. Благодаря исследованиям Я. Минора и Г. Эйхнера установлено, что из общего числа 451 фрагмента 85 принадлежат А.-В. Шлегелю, 29 — Шлейермахеру, 13 — Новалису, 4 — результат совместной работы, остальные же 320 фрагментов почти целиком принадлежат Ф. Шлегелю. Здесь приводятся фрагменты из числа приписываемых Ф. Шлегелю (нумерация Я. Минора). Перевод сделан по: КА, 2.

В форме «Фрагментов» Ф. Шлегель отошел от шамфоровского образца «Критических фрагментов», опубликованных в «Лицее изящных искусств» (ср. письмо А.-В. Шлегелю в ноябре 1797 г.: «Это будет совсем новый жанр... я думаю давать... не отдельные сентенции и мысли, но сжатые статьи и характеристики, рецензии...»).

<sup>1</sup> Вчетвером (франц.).

<sup>2</sup> См. примеч. 1 к «Разговору о поэзии».

<sup>3</sup> Самая ранняя кодификация древнеримского права на двенадцати таблицах (ок. 450 г. до н. э.).

<sup>4</sup> Мы переводим здесь *нем.* Willkür (более позднее значение — «произвол») как «воля» («произволение»), что более соответствует смыслу этого термина, употребляемого Ф. Шлегелем вслед за Кантом и Фихте в значении свободы воли, *liberum arbitrium* (*freie Willkür* — у Канта); в том же смысле употребляется это слово у Шлейермахера и Новалиса.

<sup>5</sup> Петер Леберехт — под таким псевдонимом Л. Тик издал в 1797 г. пьесы «Рыцарь Синяя Борода» и «Кот в сапогах», а также трехтомник своих романтических рассказов и драм («Народные сказки»). «Петер Леберехт. История без приключений» — название одного из ранних рассказов Тика (1795—1796), вошедшего в трехтомник.

<sup>6</sup> Остроты (франц.).

<sup>7</sup> Просветы (франц.).

<sup>8</sup> Ф. Шлегель разделяет здесь мысли, высказанные в статье Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».

<sup>9</sup> Вопрос о том, был ли в метафизике достигнут какой-либо прогресс со времен Лейбница и К. Вольфа, был поставлен в 1792 г.

<sup>10</sup> После присуждения премий в 1796 г. Хюльзен опубликовал книгу, в которой подверг критическому разбору осмысленность самого вопроса, поставленного Берлинской Академией, и пришел к отрицательному результату.

<sup>11</sup> Большое путешествие (франц.).

<sup>12</sup> *Аполлон, который не говорит и не умалчивает, но намекает* — ср. фрагмент Гераклита (Diels В 93).

<sup>13</sup> Описательная поэзия (англ.). Ф. Шлегель имеет в виду представление традиционной риторики о единстве поэзии и живописи (тезис «ut pictura poesis» — «как живопись — поэзия»), лежавшее в основе описательной поэзии и в XVIII в.; одним из источников этого представления были цитируемые Плутархом (De gloria Athen. 3, 346 F) слова Симонида Кеосского «живопись — молчаливая поэзия, поэзия — говорящая живопись». Именно Симонида Шлегель называет «гениальным греком» (Лессинг в предисловии к «Лаокоону» назвал его «греческим Вольтером»). Из литературы об описательной поэзии см.: *Schweizer N. R. The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern, Frankfurt a.M., 1972.

<sup>14</sup> В миниатюре (франц.).

<sup>15</sup> «Беседы немецких эмигрантов» — цикл новелл Гете, восходящих к классическим итальянским образцам новеллы; опубликован в 1795 г. в журнале «Оры».

<sup>16</sup> *Гротески* — в редакции 1801 г. (К) «арабески». Вообще у раннего Ф. Шлегеля «гротеск» часто употребляется как синоним «арабески», что соответствует обычному словоупотреблению того времени и зафиксировано в немецком словаре И.-Г. Кампе (1801). Ср.: *Polheim K. K. Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen*. — «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Bd 35, 1960, S. 366. Анн. 13. Однако, как показывает тот же К.-К. Польшайм (*Polheim K. K. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. Paderborn, 1966, S. 111), именно Шлегель пытается различить оба понятия; гротеск остается у него понятием более низкого порядка, нежели арабески, хотя и гротеск касается «предчувствий бесконечности», но в более обыденном плане (шутки, остроты, абсурдные сопоставления). Об арабеске см. примеч. 47 к «Разговору о поэзии».

<sup>17</sup> Имеется в виду ранний роман Л. Тика «История господина Уильяма Ловелля» (3 тома, 1795—1796), подражание Ретифу де ля Бретону, Ричардсону и другим романистам XVIII в.

<sup>18</sup> Имеется в виду незавершенный роман Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» (2 тома, 1797—1798).

<sup>19</sup> Имеется в виду изданный Л. Тиком анонимно сборник работ его рано умершего друга В.-Г. Вакенродера с прибавлениями Тика — «Сердечные излияния монаха — любителя искусств» (см.: *Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве*. М., 1977).

<sup>20</sup> Речь идет о сочинении Руссо «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов?» (1750).

О «МЕЙСТЕРЕ» ГЕТЕ  
(ÜBER GOETHES MEISTER)

Впервые опубликовано: «Athenäum», Bd 1, Stück 2, 1798, S. 147-178.

Роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» был напечатан в 1795—1796 гг. Статья Ф. Шлегеля осталась незавершенной: обещанное в конце ее продолжение так и не появилось.

Перевод сделан по: КА, 2.

<sup>1</sup> Так в романе Гете названа мадам Мелина (кн. 2, гл. 5).

<sup>2</sup> Песня Миньоны «Ты знаешь край?..

О ФИЛОСОФИИ. К ДОРОТЕЕ  
(ÜBER DIE PHILOSOPHIE. AN DOROTHEA)

Письмо «О философии» обращено к Доротее Фейт, дочери немецкого философа М. Мендельсона, будущей жене Ф. Шлегеля (Ф. Шлегель писал Генриетте Герц 24 августа 1798 г., что письмо это обращается «не только к Фейт, но ко всем женщинам»). Написано в августе 1798 г. в Дрездене. Впервые опубликовано: «Athenäum», Bd 2, Stück 1, 1799, S. 1—38.

Перевод сделан по: КА, 2.

Как и «Идеи», письмо «О философии» отражает влияние воззрений Шлейермахера, его истолкования раннеромантического идеала универсальной культуры как некой пантеистической религии гуманности; оно образует своего рода параллель к писавшимся в это время «Речам о религии» Шлейермахера (общность сказывается и в употребляемых Шлегелем словах и понятиях «универсум», «гармония универсума», «бесконечное» и т. п.).

<sup>1</sup> См. примеч. 3 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>2</sup> Возможно, Гемстергейс.

<sup>3</sup> «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете, кн. 8, гл. 7. Слова Ярно: «Равновесие в человеческих поступках может устанавливаться, к сожалению, лишь благодаря противоположностям».

<sup>4</sup> «Годы учения Вильгельма Мейстера», кн. 8, гл. 9 (рассказ маркиза о своем отце).

<sup>5</sup> «Совиновники» — драма Гете (1787).

<sup>6</sup> «Ромео и Джульетта», д. 3, сц. 2. Ср. в пер. Т. Щепкиной-Куперник: «Влюбленным нужен для обрядов тайных лишь свет их красоты».

<sup>7</sup> Лары — у древних римлян божества-покровители семьи и дома.

<sup>8</sup> Эскиз, набросок, план (*франц.*).

<sup>9</sup> Здесь Ф. Шлегель порывает с кантовским употреблением слов Verstand и Vernunft в соотносительном значении «рассудок» и «разум», закрепившемся в гегелевской философии (в этом кантовском значении Шлегель употреблял оба термина в своих статьях и письмах первой половины 1790-х гг.). Полемизируя с тем, что «нынешняя», то есть идущая от Канта, философия «принижает» Verstand, сводит его к низшей

мыслительной деятельности («рассудку» — в традиционном русском переводе этого кантовско-гегелевского понятия), Ф. Шлегель возвращается здесь к докантовскому словоупотреблению, где *Verstand* означал высшее духовное понимание и соответствовал греческому понятию νοῦς (*латин.* *intellectus*). Мы переводим в данном случае *Verstand* как «ум», сохраняя за *Vernunft* термин «разум» в кантовском его толковании. Этого словоупотребления и связанного с ним «возвышения» термина *Verstand* и «принижения» *Vernunft* Ф. Шлегель будет неизменно придерживаться и в дальнейшем. См. примеч. 3 к лекциям «Развитие философии в двенадцати книгах» (т. 2 настоящего издания).

<sup>10</sup> Имеются в виду позднепросветительские философы-эмпирики и моралисты, враги Канта и романтических веяний — М. Мендельсон, И.-Г. Циммерман, Т. Абт, И.-Г.-Г. Федер и другие.

<sup>11</sup> Работа Фихте «Опыт нового изложения наукоучения» (1797).

<sup>12</sup> Неточная цитата из Евангелия от Иоанна (1, 7—8).

<sup>13</sup> Санскрит в переносном словоупотреблении — священный язык.

<sup>14</sup> См. примеч. 13 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>15</sup> Имеется в виду Зевксис, рисовавший Елену (не Венеру!) для жителей Кротона.

ИДЕИ  
(IDEEN)

Впервые опубликовано: «*Athenäum*», Bd 3, Stück 1, 1800, S. 4—33. Как и письмо «О философии», это собрание афоризмов Шлегеля отражает влияние идей Шлейермахера (замысел новой, пантеистической религии «бесконечного» как центра культуры и т. п.). «Идеи» созвучны также воззрениям Новалиса (учение о «вечном Востоке», идущее от Я. Бёме, и др.).

«Идеи» приводятся в нумерации Минора. Перевод по: КА, 2.

<sup>1</sup> О гении см. примеч. 1 к «Критическим фрагментам».

<sup>2</sup> «Долг» понимался Кантом абстрактно-ригористически, безотносительно к склонностям человека и целям его деятельности.

<sup>3</sup> Далеко идущее переосмысление традиционных определений бога (как круга или шара, центр которого — повсюду, а окружность — в бесконечности; см. примеч. 1 к «Трансцендентальной философии»), на место которого у раннего Ф. Шлегеля в известной степени претендует художник и, шире, субъективное творческое я, полагающее свой особый мир, стремящееся обрести бесконечность (ср. «Идеи», 81: «Бесконечное, мыслимое в упомянутой полноте, есть божество»). Шлегелевский образ мира, как он выражен в «Идеях», можно было бы представить себе как бесконечный шар («божественное в его полноте»), центр его совпадает с центром человеческой творческой личности, которой как бы задана

центробежная направленность к уходящей в бесконечность (и потому как бы всегда ускользающей) окружности.

<sup>4</sup> См. «Воспитание человеческого рода» Лессинга, § 86.

<sup>5</sup> Слово «физика» Шлегель употребляет в античном смысле как учение о природе вообще, в значении, близком современному понятию «естествознание».

<sup>6</sup> Несколько поколений римского семейства Дециев жертвовали жизнью на благо отечества (самый известный из них — Публий Деций Мус, павший в битве при Сентине в 295 г. до н. э.).

<sup>7</sup> Герман (Арминий; 16 г. до н. э.—21 г. н. э.) — вождь германского племени херусков, разбивший в 9 г. н. э. римские легионы Вара в Тевтобургском лесу. Образ Германа стал символом немецкого свободолюбия и немецкой национальной самобытности, в XVIII в. прежде всего благодаря Ф.-Г. Клопштоку (оды, драмы «Битва Германа», 1769; «Герман и вожди», 1784; «Смерть Германа», 1787) и распространившейся моде на поэзию в духе бардов (как понимали их тогда). Поэтический культ Германа позволил Шлегелю говорить о нем как о божестве немцев. Позже, в эпоху наполеоновских войн, была написана известная драма Г. фон Клейста «Битва Германа» (1808, 1-е изд.—1821).

<sup>8</sup> Водан (Один) — верховный бог древнегерманской религии.

<sup>9</sup> «Речи о религии» — сочинение Ф. Шлейермахера, изданное анонимно в 1799 г.

РАЗГОВОР О ПОЭЗИИ  
(GESPRÄCH ÜBER POESIE)

Впервые опубликовано: «Athenäum», Bd 3, Stück 1, 1800, S. 58—128; Bd 3, Stück 2, 1800, S. 169—187.

Перевод по: КА, 2.

При перепечатке «Разговора» в 1823 г. в составе Собрания сочинений (SW, 5) Ф. Шлегель внес ряд изменений стилистического, уточняющего и терминологического характера, а также несколько более или менее пространственных дополнений (особенно в заключительной части), сближающих идеи «Разговора» с его воззрениями позднего периода. Ряд таких вариантов дан в комментарии, а написанная заново заключительная часть «Разговора», имеющая самостоятельный характер, печатается отдельно среди произведений позднего Ф. Шлегеля.

Ф. Шлегель работал над «Разговором» с осени 1799 г. до середины января 1800 г. в Йене. Форма диалога, симпозиума, которой воспользовался Ф. Шлегель, была навеяна его многолетними занятиями Платоном и позволяла ему в свободной «рапсодической» манере воспроизвести дух и атмосферу йенского романтического кружка (Август Вильгельм и Каролина Шлегель, Фридрих и Доротея жили в Йене в одном и том же доме, Людвиг и Амалия Тик, Шеллинг и Новалис были их частыми гостями, и в центре их долгих бесед находились поэзия и философия).

Итальянские имена участников разговора, как и обрамление отдельных сообщений, напоминают о «Декамероне» Боккаччо.

«Эпохи искусства поэзии» — первый опыт установления канона мировой литературы у Ф. Шлегеля (отбор классиков — *delectus classicorum*), охватывающего помимо греческих поэтов (Гомер, Алкман, Сапфо и Пиндар, Аристофан, Эсхил и Софокл) также итальянских (Данте, Петрарка, Боккаччо, Ариосто и Гварини), испанских (Сервантес), английских (Шекспир) и немецких (Гете) авторов.

<sup>1</sup> Оперетта в словоупотреблении начала XIX в. — «маленькая опера», обычно комического содержания, в которой диалог перемежается музыкальными номерами. В SW Шлегель пишет для ясности «зингшпиль».

<sup>2</sup> Вариант SW: «...чтобы там начертали слова из шиллеровского «Валленштейна»: «Ибо из пошлого складывается человек». Это место во время спектакля, если только театр полон, зрители встречают шумом одобрения; я сам не раз бывал свидетелем этого». Цитата из «Валленштейна» — см.: «Смерть Валленштейна», д. 1, сц. 5, ст. 211.

<sup>3</sup> Добавление SW: «...как бы глубоко ни было его падение в наши дни».

<sup>4</sup> В SW: «художественного энтузиазма».

<sup>5</sup> «Исследование о природе и причинах богатства народов» Адама Смита (1776).

<sup>6</sup> Орхестика — искусство танца.

<sup>7</sup> См. примеч. 16 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>8</sup> Симпозиий («пир») — особый жанр античной литературы (ср. «Пир» Платона, «Пир» Ксенофонта, «Пир семи мудрецов» Плутарха и др.).

<sup>9</sup> Семь александрийских трагиков III в. до н. э. (Ликофрон, Александр, Этол и другие).

<sup>10</sup> Добавление SW: «или преднамеренно уничтожено во время христианства».

<sup>11</sup> К периоду правления королевы Анны (1665—1714) относится творческая деятельность английских писателей Свифта, Стиля и Аддисона.

<sup>12</sup> Добавление SW: «напоследок в эпоху Готшеда».

<sup>13</sup> *Поэзия остроумия и веселой общительности* — так в редакции SW; эти слова расшифровывают употребленное в тексте 1801 г. выражение «*Poesie der Urbanität*».

<sup>14</sup> Буквально «урбанности», то есть римской городской культуры, цивилизации; в SW Шлегель говорит об «общительном остром уме».

<sup>15</sup> В SW сказано: «...которое на деле и всерьез, а не просто в шутку или по видимости лишено формы, а потому...»

<sup>16</sup> В тексте SW добавлено: «и до и после Тассо».

<sup>17</sup> В SW Шлегель уточняет: «в единственно драматическом».

<sup>18</sup> В тексте SW сказано, что вопрос о неподлинных пьесах Шекспира «следует считать известным всем друзьям поэта после подробных исследований Тика и А.-В. Шлегеля». Тик работал над изучением Шекспира в течение всей своей долгой жизни — уже около 1800 г. он собирался выпустить в свет большую книгу о Шекспире, однако так и не подготовил ее к печати и ее материалы были опубликованы лишь по-смертно (1855). У Тика было несколько менее крупных публикаций о Шекспире: в 1796 г. он опубликовал «Трактат о чудесном у Шекспира» в приложении к немецкому переводу «Бури», в 1800 г. краткие «Письма о Шекспире» (в «Поэтическом журнале»). Кроме того, Тик издал со своими предисловиями «Староанглийский театр» (1811; упомянутая ниже пьеса «Локрин» напечатана здесь как драма Шекспира) и «Приготовительную школу к Шекспиру» (1823—1829; драмы предшественников Шекспира). В 1826 г. выходит большая новелла Тика «Жизнь поэта», в которой рассуждают на эстетические темы Марло, Грин, Шекспир. Интенсивно занимался переводом Шекспира (эти переводы стали образцовыми) и его исследованием А.-В. Шлегель («О Шекспире по случаю «Вильгельма Мейстера», 1796; «О «Ромео и Джульетте» Шекспира», 1797).

<sup>19</sup> В настоящее время трагедия «Локрин» не считается произведением Шекспира. В трагедии «Перикл» ему принадлежат лишь отдельные части.

<sup>20</sup> В SW существенное уточнение: «... единственное блестящее исключение — Кальдерон, этот испанский Шекспир, истинный художник и великий поэт, одиноко и обособленно возвышающийся в своем совершенстве над хаотическим изобилием испанских драм благодаря глубине своей фантазии и ясности формы». Наследуя обращенную против французского поэтического классицизма традицию, представленную Лессингом, молодым Гете и «штюрмерами», Ф. Шлегель не находит ничего ценного в творчестве великих французских драматургов XVII в.

<sup>21</sup> «Песнь о Нибелунгах» была впервые издана К.-Г. Мюллером в 1782 г. (частично Бодмером в 1757 г.); она стала предметом увлеченных занятий всех поколений немецких романтиков.

<sup>22</sup> В SW: «...того или иного из великих художников-историков древности, произведения которых сами древние нередко сопоставляли и ставили рядом с творениями трагического искусства, то есть с величайшими созданиями поэзии».

<sup>23</sup> В SW: «...многообразно использовать этот величественный способ изложения даже и теперь, даже и в таком искусстве, где существенно лишь изображение прекрасного».

<sup>24</sup> В SW: «...все это общее у поэта с историком. Образы и сравнения соответствуют орнаменту или цвету в изобразительных искусствах».

<sup>25</sup> Вместо этого в SW: «Собственно говоря, виды поэзии — единственная ее специфика, то, что составляет самое ее существо.

*Людовико.* Сущность поэтической формы заключена в различных видах поэзии и в их теории; с этим я соглашусь. Что же касается самого существа поэзии, то оно заключено лишь в единой фантазии — вечной, неутомимо мыслящей и творящей, и во внутреннем голосе духа в нас самих, в голосе, в котором, словно в идеальном зеркале или волшебном эхо, прорывается к свету и обретает звучание сокровенная душа природы».

<sup>26</sup> Конец абзаца, начиная с этого места, заменен в SW пространым диалогом: «Благодаря своим заслугам в качестве метрически точных переводчиков и виртуозов поэтической речи наши поэты-грамматики или грамматик-версификаторы вроде Фосса, возделывавшие целину с несказанной силой и выдержкой, будут сиять долго, хотя собственные их произведения едва ли относятся к поэзии, — и будут сиять тем дольше, чем больше будут превзойдены их предварительные работы искусством более свободным и языком более поэтичным и великолепным, потому что все увидят тогда, что это новое сделалось возможным лишь благодаря тяжким прошлым трудам.

*Лотарио.* Вы, должно быть, намереваетесь напомнить нам о том, сколько бед причиняли эти стихоплеты и нашему языку и даже поэзии всякий раз, когда они приходили в соприкосновение с ней. С этим я готов согласиться, потому что такие грубые манеры полностью противоречат сокровенной природе и живой душе нашего языка. И все же такое метрическое насилдование языка было для своего времени необходимо и целительно, ведь надо было вырвать язык из бескрайнего болота пошлости и небрежения, куда он провалился еще в златые дни Готшеда.

*Антонио.* Как ни люблю я их сам, но я не могу признать, что искусные романские (romantische) размеры у итальянцев и испанцев, да еще при столь усложненных и запутанных периодах речи и мысли, соответствуют подлинной форме нашего языка и стихосложения.

*Лотарио.* Вам достаточно тогда отнести все подобное за счет простых упражнений в старинных метрах; мы упражнялись в поэтическом искусстве до тех пор, пока не научились пользоваться языком поэзии вольнее и изящнее и пока не обрели в самых глубинах нашего языка естественную форму немецкого поэтического благозвучия.

*Людовико.* Вы хорошо это сказали: действительно, существенный закон немецкого стихосложения, немецких поэтических размеров может быть почерпнут и извлечен на свет лишь из сокровенных глубин языка; его не отыскать на поверхности модных сегодня явлений.

*Антонио.* Ясно и то, что простое подражание излюбленным старинным мелодиям приводит к безграничному измельчанию и какому-то странному обособлению песенных форм, — такое подражание тоже не



ведет к цели, как и ритмические фокусы или введение романских размеров.

*Амалия.* Вообще народная песня, если она придумывается, сочиняется нарочно,— это нечто вдвойне и втройне неестественное. Когда песня — сама природа, как настоящие народные песни, тогда от всей души начинаешь радоваться их чарующим звучаниям, глубоким отзвукам природы.

*Лотарио.* Конечно, нельзя подражать и бездумно вторить этим отзвукам, но в них-то и разбросаны, вероятно, те элементы и зачатки, из которых можно будет восстановить закон немецкого поэтического благозвучия и простые естественные формы немецких песен и стихотворений,— разумеется, не без понимания и не без искусства.

*Антонио.* И все это вновь возвращает нас к прежнему, к тому, что мы испытываем потребность в настоящей школе, где бы мы учились искусству поэзии,— идея ее у нас есть, но она никак не может воплотиться в действительность».

<sup>27</sup> См. примеч. 27 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>28</sup> В SW текст дополнен новым абзацем:

«*Антонио.* В настоящей художественной школе должны быть, во-первых, мастера, а затем их товарищи и последователи, или основательные ученики, как вы сами уже говорили об этом. Но я думаю, что таких благородных отношений, такого сотрудничества почти нет уже и среди художников, в изобразительном искусстве; даже и здесь, где все это было столь привычным, оно становится чем-то редким и бездейственным. Ибо время и культура устремились в безграничное, и все распадается на отдельные явления. Так, и в поэзии много отдельных больших поэтов, которые завоевали полное право считаться мастерами своего искусства. Но они стоят одиноко, каждый сам по себе, у них почти нет соратников, а тем более истинных последователей или учеников в настоящем смысле этого слова. С другой стороны, бесчисленное множество учеников, выросших словно грибы после дождя; ими говорят все духи, но нет единого духа, который упорядочил бы все и всему придал форму, нет руководящей мысли. Шумная толпа без главы и руководителя. Ученики — а мастера нет, да они и не хотят мастера, у них на лбу написано, что они навеки останутся учениками, так и не достигнув ни в искусстве, ни в познании уверенной мощи мастера. Единственное, что есть,— это непреднамеренное, произвольное следование образцам,— так же, как и в усвоении метров, о чем мы раньше говорили,— кто знает, может быть, и этого уже довольно и иначе не должно быть».

<sup>29</sup> В тексте SW следующее предложение имеет такой вид: «В скрытой ткани творящей фантазии не прекращается магическая деятельность, и из этого незримого источника постоянно расцветает искусство и зреют все его плоды. Это не дело рук одного человека, не его преднамеренное

создание, но везде, где глубокие человеческие стремления объединяются человеческим духом и направляются к общей цели, пробуждается эта тайная магическая сила».

<sup>30</sup> В редакции SW: «...не смутной и обманчивой надеждой, но твердой и ясной уверенностью, что займется утренняя заря новой поэзии».

<sup>31</sup> В редакции SW: «Речь о мифологии и символическом воззрении». В самом тексте «Речи» «мифология» во многих случаях заменена «символикой», дополняется или заменяется такими выражениями, как «общезначимый символический взгляд на природу», «живой круг образов всякого искусства и изображения», «круг символических сказаний и образов», «символическое познание и искусство», «символическое сказание», «символический мир», «символический мир идей», «прочно существующая символика природы и искусства» и т. п.

<sup>32</sup> Далее обширное дополнение в SW: «Как идеализм, так и противоположную ему систему единства я беру в том виде, в каком они существуют при теперешнем духе времени, и совершенно не касаюсь примешанных к этим учениям, коль скоро они претендуют на роль философии, научных заблуждений. Именно так рассматривал Платон философию ионийцев о вечной изменчивости всех вещей и учение Парменида о неизменном единстве,— сравнивая и сопоставляя их как разнородные элементы и противоположности научного мышления и стремясь вызвать высшую истину из самого раскола заблуждений. Я не обращаю пока внимания на то, что идеалист, словно новый Прометей, хочет поместить божественную силу исключительно в свое собственное я, ибо это титаническое превозношение и заблуждение не может широко распространиться у смертных, слабых умом, и должно вызвать свою противоположность. Не буду останавливаться я и на том, что в системе абсолютного единства, как известно всем, природа сливается и отождествляется с разумом, а разум с божеством, все различия растворяются и все частности пожираются единым неделимым океаном, бездной бесконечного. Правда, у этого заблуждения крепкие корни в эпоху, которая по разным причинам склоняется к нему; не без борьбы вечный образ божественной истины выходит из потоков этого бездонного и всепожирающего океана ложного единства, из океана, в котором нет места для познания божественных вещей. Но живое развитие и воздействие всемирной истории и откровения встанут мощным заслоном на пути океанских вод и воздвигнут на их пути неприступные берега. И я вижу, как в свете откровения и в свете всемирной истории расцветет более чистое познание всего божественного, раскроется во всем своем богатстве новая, обновленная наука о духе и душе в Боге, хотя мне кажется, что эта высшая ступень истины и духовного мышления, или возвращение их, далеко еще отстоит от нас и станет зримой лишь в грядущем. После такого отступления я возвращаюсь к современному моменту, в полном соот-

ветствии с его точкой зрения, не разделяю ни ту, ни другую систему как таковую и не делаю ни одну из них своей, но предоставляю будущему примирить их раскол. В согласии со сказанным философия жизни и деятельности, или идеализм, является для меня лишь первичным действенным стимулом, началом интеллектуального движения, изменения и возрождения. Другая же система, будучи стихией единства, выступает одновременно и как носительница и недвижная опора фантазии — той научной фантазии, которая даже предшествует чисто поэтической фантазии, будучи лишь способностью созерцания природы. Последнее же есть источник всей мифологии, оно мощно царит в наше время, которое отходит от динамической науки и возвращается к этому созерцанию. Поэтому если идеалисты одержали столь легкую победу над своим противником, если они мнят, будто раз и навсегда устранили, низвергли систему единства вместе с самым стародавним Спинозой, что едва ли под силу им с их оружием, то тут как раз можно ожидать еще немало поворотов и обращений, пока хаос не будет упорядочен, а борьба не закончится миром. Ибо если наукоучение и остается завершенной формой, всеобщей схемой науки в глазах всех тех, кто не заметил еще, насколько бесконечен идеализм, то и Спиноза подобным же образом остается всеобщей основой для любого особого вида мистики, или научной фантазии».

<sup>33</sup> В тексте SW характерные изменения этого предложения: «Я хорошо понимаю, что поэт с ясной головой, Лессинг или Гете, может почитать и любить Спинозу, причем этих светил искусства никак не упрекнешь в том, что они придерживаются продуманного пантеизма и намеренно развивают его».

Пантеистическая философия Спинозы была совершенно неприемлема для позднего Ф. Шлегеля. Однако он не хотел отказываться от своих многочисленных ссылок на Спинозу, поскольку видел в его философии необходимую духовно-историческую тенденцию. В духовной жизни Германии второй половины XVIII в. Спиноза вообще играл большую роль; на него часто ссылался Гете. См.: *Timm H. Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit, Bd 1. Die Spinozarennaissance. Frankfurt a.M., 1974; Bollacher M. Der junge Goethe und Spinoza. Tübingen, 1969; и особенно: Zimmermann R. Chr. Das Weltbild des jungen Goethe, Bd 1—2. München, 1969—1979.* Подобно Шлегелю Шеллинг рассматривал Спинозу как мыслителя, сформулировавшего крайнюю позицию и именно потому чрезвычайно важного для истории философии. «Система свободы — но только с той же монументальностью и простотой, что у Спинозы, и в полную противоположность ему, — вот что было бы наивысшим. Поэтому спинозизм, невзирая на множество нападок и мнимых опровержений, никогда не становился чем-то пройденным в подлинном смысле слова, никогда не был по-настоящему преодолен, и, должно быть, никто не может надеяться

достичь в философии истины и совершенства, не погрузившись хотя бы отчасти в своей жизни в бездну Спинозизма», — говорил Шеллинг в мюнхенских лекциях 1827 г. (*Schelling F. W. J. Zur Geschichte der neueren Philosophie. Hrsg. von M. Buhr. Leipzig, 1966, S. 53—54*).

<sup>34</sup> В тексте SW: «естествознание и философия». В дальнейшем слово «физика» заменяется также выражениями «натурфилософия», «созерцание природы» и т. п.

<sup>35</sup> В тексте SW вслед за этим дополнено: «С иной, серьезной, более суровой стороны, нежели пестрый, красочный мир арабских сказок, постигают природу северные сказания о богах; немало позабытых следов и воспоминаний этой великой древней поэзии природы еще хранят народные песни и сказки разных стран, населенных германскими племенами. Но среди сокровищ многообразных народных сказаний, заслуживающих самого пристального внимания своей глубокой символикой природы, встречаются и совсем особые отзвуки, происхождение которых иное, местное, которые не проистекают из того северного источника.

Какая безмерно богатая символика природы заключена уже в тех описаниях и сравнениях, которые поэт заимствует во всем зримом изобилии природы, как она является чувственному взору, — в самых обычных картинах журчащих ручьев, горящих костров, цветов и звезд, зеленеющих побегов земли, небесной лазури и всех явлений света и тьмы, всех внутренних существенных стихий и сил всех вещей. У поэта зурядного, который поет по-заведенному, только сдувая пыль с предметов, его интересующих, все образы — тщеславная пустота, тяжелые и ненужные украшения. У истинного же поэта такие образы и сравнения приобретают глубокий смысл, и было бы весьма поучительно, если бы натурфилософ светлого ума разъяснил символику, заключенную в поэтических эмблемах (*Sinnbilder*), и представил бы ее в виде некоего упорядоченного целого, или если бы, наоборот, вдохновенный поэт природы, не бессознательно следуя безошибочному инстинкту, но с полным сознанием выразил бы в поэзии в цветущем весеннем одеянии образов все то, что он познал как мыслитель и провидец в природе».

<sup>36</sup> Вместо всего этого абзаца в тексте SW помещены следующие два: «Еще раз кратко подытожу свои мысли. Основа, на которой покоится искусство и поэзия, — это мифология, и с этим мы, видимо, все согласны. Глубочайший порок всей современной поэзии состоит в том, что у нее нет мифологии. Самая же суть мифологии заключена не в отдельных персонажах, образах или символах, но в живом созерцании природы, лежащем в их основе. К такому живому созерцанию природы и возвращает нас наука, как только она достигает настоящей духовной глубины, истоков внутреннего откровения. Первоначальный импульс к интеллектуальному движению содержит идеализм, который самой своей односторонностью вызывает свою противоположность и вновь ведет

к старинной системе единства, составляющей подлинную основу и естественную стихию продуктивного воображения, этого истока и прародительницы всей символической поэзии.

Вот нить, соединяющая натурфилософию с мифологией, а через нее и с искусством, то есть символическим изображением. И если даже окажется, что изображению нового символического мира, опирающегося на созерцание природы, препятствует еще очень многое и предстоит решить сложные задачи, прежде чем будет достигнута цель, то все же мы можем с уверенностью ожидать многообразного и успешного развития символического понимания природы, и притом во всем объеме древней и новой мифологии. И мы можем ожидать великого также и от искусства и поэзии».

<sup>37</sup> В SW: «символически».

<sup>38</sup> В SW: «символическую науку».

<sup>39</sup> Значение «объективности» поясняется в SW: «...так же близко знаком с мистериями природы, как со своими идеями духовного совершенства, среди которых он жил...»

<sup>40</sup> У Винкельмана в первой главе его «Опыта аллегории» (1766) говорится о двуполом Юпитере у Орфея.

<sup>41</sup> В SW за этим следует: «Вдохновенный взгляд на природу, созерцание ее, лежавшее в основе мистерий, а благодаря этому и в основе всей древней мифологии,— все это было бы великолепным, достойным предметом для нового Лукреция, который воспел бы величественным старинным стилем Эмпедокла все явленное античности откровение природы».

*Людовико.* Охотно присоединяюсь к похвалам славным поэтам древности. Однако равномерный эпический тон этого гомеровского способа изложения привел бы к тому, что целое распалось на частности, и оказалось бы, что для нашего более глубокого и скорее, духовного, символического взгляда на природу недостает единства фантазии».

<sup>42</sup> Вместо этого и следующего абзаца в SW:

«*Антонио.* Вы говорите «некая разновидность мифологии» и сами допускаете, что трудность не вполне разрешена, опыт не вполне удался. Слишком много вольного в этом новом поэтическом мире, созданном духом Данте. Истина христианства, библейские и житийные аллегории, отзвуки мифологии древних, физика Аристотеля, средневековая астрономия и, наконец, собственная дерзновенная фантазия — все это не всегда объединяется гармонически, остается ощущение нецельности».

*Лотарио.* Если бы любая античная и современная форма настоящей поэмы о природе, о сотворении мира, о вселенной, будь то поэма Данте или Эмпедокла, оказалась бы несовершенной и, собственно говоря, по существу не достигнутой, все равно верен принцип, согласно которому каждое поэтическое произведение должно быть новым откровением

природы. Лишь будучи всеединством, малым миром, замкнутым в себе, самодовлеющим, четко ограниченным целым, и притом тесно связанным с великим целым вселенной, или природы, несущим в себе зерно этого великого целого, поэтическое произведение поистине становится произведением. Мы должны полностью уяснить себе эту идею поэтического произведения, прежде чем судить о возможности или наилучшей форме такой философской поэмы о природе. По своему духу, хотя и связанному с чувственным элементом и погруженному в него, такая полнота и глубина фантазии должна присутствовать в каждом истинном поэтическом произведении. Только этим оно отличается от просто «штудий», как следовало бы их называть.

*Антонио.* Мне очень по душе то, что этим вы переводите разговор на другой предмет, куда более ясный. С удовольствием займусь этим вопросом, который давно уже волнует меня. Вы говорите о студиях и вполне справедливо различаете студии и произведения. Но, следуя вашему же различию, мне хотелось бы назвать студиями и те из них, что одновременно являются и произведениями в вашем смысле, обладая всей глубиной созерцания природы и полнотой фантазии».

<sup>43</sup> В SW: «символические».

<sup>44</sup> *Грации обошли его своим вниманием* — скрытая цитата из «Торквато Тассо» Гете (ст. 947).

<sup>45</sup> К тому времени были изданы три романа Жан-Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) — «Незримая ложа» (1793), «Геспер» (1795) и «Зибенкез» (1796—1797). Тогдашняя публика зачитывалась прежде всего вторым из них, в котором ее вкусам наиболее отвечали сентиментальные сцены и настроения. Обычно в конце XVIII в., говоря о романах Жан-Поля, имели в виду именно «Геспер».

<sup>46</sup> Лафонтен — посредственный немецкий прозаик, романами и повестями которого зачитывались тогда в Германии.

<sup>47</sup> Интерес Ф. Шлегеля к арабеске был пробужден статьей Гете «Об арабесках» (1789), где говорилось об арабесках в античной живописи и о их возрождении в живописи Ренессанса. Понятие арабески рассматривалось также у К.-Ф. Морица в работе «Предварительные понятия теории орнаментов» (1793). См.: *Moritz K. Ph. Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hrsg. v. H. J. Schrimph. Tübingen, 1962, S. 210—212.

У «арабесок», отождествляемых с «гротесками» (см. примеч. 16 к «Фрагментам») и затем сформировавшихся в особое понятие эстетики, была глубокая история, восходящая к открытию в 1520 г. орнаментальной живописи Древнего Рима и богатой традиции их осмысления искусством и искусствознанием. См.: *Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London, Leiden, 1969 (Studies of the Warburg Institute, 31). К этой традиции

принадлежат и статьи Гете, Морица. Так, Мориц писал: «Сама суть орнамента (*Zierde*) — в том, что он не связывает себя никаким законом, поскольку у него лишь одна цель — доставлять удовольствие» (*Moritz K. Ph. Op. cit.*, S. 211). Эти слова служат как бы прелюдией к эстетическим исканиям романтиков, стремившихся отыскать специфически «чистые» формы искусства, а в них открыть особую духовность, своего рода ироническую беспредметность, отталкивающую от себя и преодолевающую все частное, отдельное. При этом романтическая эстетика подытоживает целую традицию; Кант в «Критике способности суждения» (§ 16, A 49) писал о «свободной красоте» рисунков *à la grec* (то есть орнамента, арабесок), листы на обоях или рамках и т. п. «Арабески» у раннего Шлегеля — понятие неустоявшееся, они расцениваются и низко и высоко, и только еще пробивает себе путь тенденция понимать арабески как нечто подчеркнуто одухотворенное. Вместе с тем понятие арабесок связано с поиском новой формы и композиции художественных произведений, с попыткой теоретически осмыслить новое (например, по отношению к немецкой классике, Гете) ощущение художественной формы как чего-то вольного, орнаментально-играющего, прихотливо выющегося, складывающегося почти само по себе в противовес пластической законченности и продуманности формы. Новая ощущаемая и искомая форма *универсальна*, символично-всеобъемлюща (как роман) и *музыкальна* (как самодостаточная, самодовлеющая духовность). «Существенна в романе хаотическая форма — арабеска, сказка», — писал Ф. Шлегель (LN, 180). «Зримая музыка в собственном смысле слова — это арабески, узоры, орнаменты и т. д.» (*Novalis. Schriften. Hrsg. von P. Kluckhohn, Bd 3, Leipzig, o. J. [1928], S. 287*; См. также: *Novalis. Werke. Hrsg. von G. Schulz. München, 1969, S. 523*).

Шлегелевское и романтическое понятие арабесок развивается в своей эстетике философ шеллинговской школы и филолог-классик Ф. Аст. Арабеска, согласно Асту, — это «единство, лишённое сущности, выступающее как чистая форма»; она противопоставляется натюрморту как «множественности без единства, материалу без формы»; «арабеска — как бы логическая конструкция, пустая от содержания игра прекрасного» (*Ast F. System der Kunstlehre... Leipzig, 1806, S. 87*). В этом понимании арабески остаются надолго в языке культуры XIX в. Так, Шопенгауэр писал в своих неопубликованных при жизни заметках: «В сказках, арабесках и в Платоновом «Пармениде» [!] привлекательное, эстетическое заключается в том, что невозможное является как возможное при сохранении известной видимости истины, и только один какой-либо закон отменяется или видоизменяется, например закон притяжения в арабесках, но все прочее остается; и тем не менее весь ход вещей делается иным, прежде невозможное удивляет нас на каждом шагу, трудное сделалось легким, легкое — тяжелым, из ничего словно изли-

вается целый мир, а колоссальное обращается в ничто. (. . .) «Парменид» играет логической возможностью, как арабеска физической» (*Schopenhauer A. Handschriftlicher Nachlaß. Hrsg. von E. Grisebach. Bd 4. Leipzig, o. J. [1892,] S. 263*). Едва ли не кульминационным моментом в истории понятия арабесок является эстетика Э. Ганслика, вызвавшая в середине XIX в. обширную полемику. Музыкальный критик стремился объяснить при помощи этого понятия самое существо музыкального смысла, духовности музыки: «Каким образом музыка способна доставлять нам *прекрасные формы*, не содержащие никакого определенного эффекта, очень хорошо показывает нам одна орнаментальная ветвь изобразительного искусства — *арабески*. Мы видим: окрыленные линии то плавно слетают вниз, то дерзко взмывают ввысь, они то соприкасаются в своем движении, то, отталкиваясь, разбегаются в разные стороны; описывая дуги, малые и большие, они повторяют друг друга, они кажутся несоизмеримыми, но всегда стройны и благоупорядочены, везде на своем пути встречают они себе подобное и противоположное, — собрание незначительных частных, но при всем том целое. Представим теперь, что арабески, неподвижные, неживые, начали, беспрестанно складываясь и самопорождаясь, возникать на наших глазах. Как бегут друг за другом эти сильные и эти тонкие линии, как, совершив едва заметный поворот, они взлетают на внушительную высоту, а потом постепенно опускаются, расширяются, сливаются в одно и всегда поражают взор осмысленной чередой покоя и напряжения! Тогда картина эта становится уже возвышенной, достойней. А если представим себе, что эти живые арабески — неустанное излияние художественного духа, богатство фантазии которого беспрестанно наполняет жилы всего движения, не будет ли такое впечатление необычайно близко *музыкальным* впечатлениям?» (*Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1853, S. 32*). Арабески как принцип орнаментальной вольной композиции материала глубоко проникают в художественное сознание 20—40-х гг. XIX в. (так называемого «бидермайера»). См., в частности: *Grimm R. Die Formbezeichnungen «Capriccio» in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.*—In: *Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. von H. O. Burger. Frankfurt a.M., 1968, S. 101ff.* Это отражается уже в названиях произведений, строящихся независимо от обозначения жанра как сложные и прихотливые циклы. Ср. «Арабески» (1835) Гоголя, сочетающие повести и научные статьи, роман К. Иммермана «Мюнхгаузен. История в арабесках» (1838—1839) и многое другое (в том числе сборники рассказов Э. По, чешского писателя Я. Неруды). Ранним Ф. Шлегелем возможности подобной циклически-универсальной формы продумывались постоянно и интенсивно; см. в рукописных тетрадах (LN) Шлегеля: «Роман в форме организованного искусственного хаоса»; «в романе хаотически синтезируются поэзия и философия»; «роман — смесь всех искусств и



наук, родственная поэзия, одновременно история и философия, а следовательно, и искусство»; «универсальность (Universität), энциклопедия, арабски — три возможности разрешить проблемы объединения искусства и науки» (цит. по: *Polheim K. K. Die Arabeske*, S. 80—81); идеальная форма романа — «подлинные арабски» (*Ibid.*, S. 175). В течение ряда лет Шлегель размышлял над произведением под названием «Арабски» (*Ibid.*, S. 313).

<sup>48</sup> Лапута — летающий остров математиков в романе Свифта «Путешествия Гулливера» (1726).

<sup>49</sup> Этот мотив подхвачен Жан-Полем в «Приготовительной школе эстетики» (1804): глупое сочинение становится блестящим и остроумным, стоит только предположить, что глупость — это сознательный прием (см.: *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики*. М., 1981, с. 138—139).

<sup>50</sup> «Ученые газеты» — рецензионные органы, которые издавались в те годы в Германии и имели значительный вес. Ироническую и юмористическую полемику с этими изданиями с большим блеском вел тогда Жан-Поль.

<sup>51</sup> Имеется в виду «Йенская всеобщая литературная газета».

<sup>52</sup> Кашперле — постоянный комический персонаж венского народного театра (вариант Гансвурста, типа русского Петрушки).

<sup>53</sup> В редакции SW Шлегель поясняет: «...в фантастической, то есть всецело определяемой фантазией». Фантазия вместе с тем — это не просто способность произвольного воображения, но способность открывать сущность вещей.

<sup>54</sup> И Рафаэль и Корреджо — наиболее высоко ценимые в эту эпоху художники (см. «Описания картин из Парижа и Нидерландов...» Ф. Шлегеля в т. 2 настоящего издания и соответствующий комментарий).

<sup>55</sup> Имеется в виду греческий трагик Фриних (VI—V вв. до н. э.), представивший в трагедии «Взятие Милета» (492 г. до н. э.) один из неблагоприятных для греков эпизодов греко-персидских войн — захват Милета персами; именно это обстоятельство — изображение печального события, а не сам факт заимствования сюжета из истории (ср. «Персов» Эсхила) — послужило причиной того, что на Фриниха был наложен штраф, а представление трагедии запрещено (см.: Геродот, VI, 21).

<sup>56</sup> С большой последовательностью и вдохновением разработал эти идеи Ф. Аст в «Системе учения об искусстве...» (1805), где роман рассматривается как жанр универсальной поэзии, как романтическая книга вообще. При этом в словоупотреблении начала века «романтический» означало и «романический».

<sup>57</sup> Лаура — возлюбленная Петрарки.

<sup>58</sup> Роман английской писательницы Ф. Берни (1752—1840).

<sup>58a</sup> Роман английского писателя О. Голдсмита (1728—1774).

<sup>59</sup> См. примеч. 7 к статье «Об изучении греческой поэзии».

<sup>60</sup> Шлегель ясно ощутил то, чего не мог знать в то время: окончательной редакции «Годов учения Вильгельма Мейстера» (1796—1797) предшествовала его неопубликованная версия, написанная в «первой» манере Гете, — «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777—1785), обнаруженная лишь в XX в. и впервые изданная Я. Минором в 1911 г.

<sup>61</sup> Дополнение в SW: ...ибо и эти два произведения сочинены дважды — на фоне первой, основной идеи в уже завершенное создание заново вписана вторая идея».

<sup>62</sup> Это предложение в редакции SW: «Язык, или слово, по его изначальному замыслу тождественное с символической способностью, — первое непосредственное орудие, через которое воздействуют и вступают в магическое соприкосновение умы».

<sup>63</sup> После этих слов в SW следует обширное дополнение, приводимое в т. 2 настоящего издания (с. 330—335).

<sup>64</sup> Далее дополнение в SW:

«*Антонио*. Если вы не сумеете внести в наши формы, в наш язык и наше стихосложение высокий дух древнего трагического искусства. Метрическими кунштюками этого не достичь. В этом, я думаю, мы уже достигли согласия».

<sup>65</sup> Далее в SW идет новый вариант окончания:

«*Людовико*. Существуют исторические явления, действующие на нас словно образ и творение фантазии, и уже самые очертания их, грубые фактические свойства вполне заключают в себе этот характер деревенной поэзии. Дело заключается именно в запечатлении и внутреннем господстве фантазии, а не в том, действительно ли произошло данное событие или оно вымышлено. Так, в эллинской истории выступает в облике поэтического героя Александр Великий, словно второй Ахилл, и его краткий победоносный путь складывается сам собой в трагическую поэзию. В противовес этому можно было бы, вероятно, отыскать тот или иной мифологический сюжет, отличающийся трезвой исторической сухостью и, стало быть, непригодный для поэзии.

*Камилла*. Я надеюсь все же, что Ниобу вы причислите к самым удачным и прекрасным мифологическим сюжетам. Я могу хорошо представить себе, как в этой окаменевшей боли и возвышенном материнском чувстве величественным образом выражена всеобщая скорбь бытия.

*Лотарио*. Как в том удивительном создании древности, которое представляет нам трагическую боль и гибель с такой красотой и возвышенной грацией. Но да избавит нас Харита, призванная более всех других вдохновлять трагическое искусство, от того, чтобы это мучи-

тельное окаменение не распространялось незаметно на поэта и его творение или на слушателей.

*Марк.* А я бы высказался за Прометея. Этот мыслящий титан, формирующий людей наперекор богам,— прообраз современного художника и поэта в борьбе против отвратительной судьбы или враждебного окружения.

*Людовико.* Вместо кавказских скал вы можете приковать нового Прометея к каким-нибудь из наших театральных подмостков; здесь у него пройдет весь его титанический пыл.

*Антонио.* А я, если угодно, предложил бы для такого трагического опыта старый миф о Аполлоне и Марсии. Он кажется мне весьма своевременным, или, точнее говоря, он всегда своевременен во всякой хорошей литературе. Со всех сторон мы слышим крики скифов, занятых критической деятельностью, или животные вопли старого Марсия, с которого хотят содрать кожу. Редко, однако, касаются нашего уха гармонические звуки божественной лиры Аполлона.

*Амалия.* Давайте же тщательно закроем прекрасный сад нашей новой поэзии, чтобы не слышать отвратительного шума на улице и на литературном рынке. Здесь мы сможем без помех бродить в одиночестве под высокими кедрами, вдыхать благоухание цветущих апельсиновых рощ, отдыхать в пленительных розариях или услаждать свой взор пышным цветением гиацинтов.

*Лотарио.* Там мы сможем также, когда смолкнет дневной шум, совершать тихим вечером совместные прогулки, созерцать при свете звезд гармонию небесных сфер, чтобы и в нашей груди звучало эхо духовного благозвучия и мы слышали в земной поэзии отзвук вечного пения сфер».

О ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО  
(NACHRICHT VON DEN POETISCHEN WERKEN  
DES JOHANNES BOCCACCIO)

Впервые опубликовано: К, 2. Отрывки переведены по: КА, 2, S. 391—396.

Содержащаяся здесь теория новеллы считается многими исследователями классической и в своем роде непревзойденной. Бенно фон Визе в своей книге о новелле писал: «По сравнению с основополагающими рассуждениями Ф. Шлегеля все последующие рассуждения по поводу теории новеллы носят, скорее, периферийный характер» (*Wiese Benno von. Novelle. Stuttgart, 1963, S. 15*).

<sup>1</sup> При переиздании статьи в составе Собрания сочинений в 1825 г. (SW) здесь далее следует: «Классическая красота поэтического языка у Тассо имеет иной характер, вполне растворяясь в стихии романтической грации и любви. Этот характер приобретает у него даже воспроиз-

ведение древней идиллии; вообще античные устремления господствуют у него не в той мере, как у Гварини, и его прекрасный стиль свободен от всякой своеобразной национальной манеры».

<sup>2</sup> Вместо этого абзаца в тексте SW: «Стиль языка предстает у Тассо совершенно законченным, не ограниченным национальными особенностями в его всеобщей романтической красоте; однако по объему и значимости содержания и глубине вымысла Тассо не стоит на той же высоте».

<sup>3</sup> В тексте SW: «символическим, в котором субъективное чувство высказывается во всей своей глубине».

#### КОНЕЦ СТАТЬИ «О ЛЕССИНГЕ»

Написано в 1801 г. при переиздании статьи «О Лессинге» 1797 г. Впервые опубликовано: К, 1.

Это заключение статьи, содержащее также подборку фрагментов, опубликованных в журналах «Лицей изящных искусств» и «Атеней», по существу, мало связано с первой частью; в нем говорится о таких важных для Шлегеля 1800-х гг. понятиях, как «энциклопедия», «символическая форма» (наглядным образом ее оказывается у Шлегеля парабола — «трансцендентная линия», один центр которой лежит в «конечном», другой — в «бесконечном») и др.

Перевод по: КА, 2 (с небольшими сокращениями).

#### ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ (TRANZENDENTALPHILOSOPHIE)

Лекции, прочитанные Шлегелем в Йенском университете с 27 октября 1800 г. по 24 марта 1801 г. Записаны одним из слушателей; текст представляет собой переписанное набело сокращенное воспроизведение лекций. Впервые изданы Й. Кернером в 1935 г. (NFS, S. 117—219). Переведены отрывки по: КА, 12, S. 3, 7, 8—9, 10, 11, 37, 39, 40, 43, 61—62, 65, 66—67, 78—79, 91, 86—87, 101, 102, 103—105.

<sup>1</sup> Это высказывание встречается, в частности, уже у поэта и философа XII в. Алана Лилльского (см.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972, с. 331). См. также: Liber XXIV Philosophorum, ed. C. Baeumker.— In: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 1928, S. 207—214; *Mahnke D.* Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Halle, 1937; *Poulet G.* Les métamorphoses du cercle. Paris, 1961, ch. 1. Ср. также у Николая Кузанского («Об ученом познании»): «...пытаясь представить в математической фигуре бесконечное единство, называли бога бесконечным кругом. А созерцатели всецело актуального божественного бытия называли бога как бы бесконечным шаром» (*Николай Кузанский.* Соч., т. 1. М., 1979, с. 66—67; см. там же, с. 82—84; т. 2. М., 1980, с. 275, 287).

**Шлегель Фридрих.**

**Ш 68** Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1.  
/Вступ. статья, пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч.  
Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова.—М.: Искус-  
ство, 1983.— 479 с., 1 л. портр.—(История эсте-  
тики в памятниках и документах).

В первый том философско-эстетических работ немецкого критика, философа, писателя конца XVIII — первой четверти XIX века включены отрывки из «Истории поэзии греков и римлян», статьи о Лессинге, Георге Форстере, «Вильгельме Мейстере» Гете, «Фрагменты», письмо «О философии», «Разговор о поэзии» и др.

Ш 0302060000-099  
Ш 025(01)-83 11-83

**ББК 87.8**

---

---

**ФРИДРИХ  
ШЛЕГЕЛЬ**

---

---

**ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КРИТИКА**

**ТОМ I**

---

**Редактор  
С. М. АЛЕКСАНДРОВ**  
**Младший редактор  
И. В. ЧЕРНИКОВА**  
**Художник серии  
А. Т. ТРОЯНКЕР**  
**Художественный редактор  
А. А. РАЙХШТЕЙН**  
**Технический редактор  
Н. С. ЕРЕМИНА**  
**Корректор  
Т. И. ЧЕРНЫШОВА**

---

---

**ИВ № 1905**

Сдано в набор 03.08.82. Подп. в печать 21.02.83. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 25,2. Уч.-изд. л. 26,836. Изд. № 17554. Тираж 25 000. Заказ 594. Цена 2 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственно-комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54 Валовая, 28.