

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

I. ПО ФАЛЬКОНЕ И КАСАТЕЛЬНО ФАЛЬКОНЕ

«Но, — скажут некоторые, — эти зыбкие переходы, этот удивительный блеск мрамора, порождающий гармонию, сама эта гармония, — разве она не пронизывает художника духом той мягкой прелести, которую он потом вкладывает в свои произведения? Гипс же, напротив, разве он его не обкрадывает, не лишает его одного из источников обаяния, одинаково возвышающего и живопись и скульптуру. Но это сказано между прочим. Художник усматривает куда более явственную гармонию в природе, нежели в мраморе, ее изображающем. Природа — источник, из которого он черпает непрестанно, и тут уж ему не надо опасаться, как при работе с мрамором, что он станет плохим колористом. Попробуйте, памятуя об этом замечании, сравнить Рембрандта и Рубенса с Пуссеном и затем решайте, много ли дают художнику пресловутые преимущества мрамора! Да и скульптор ведь ищет настроения не в материи, с которой он работает, он видит его в природе, а гипс или мрамор — ему это безразлично[1]. Неправда, что гипсовый слепок с гармоничной мраморной статуи не гармоничен, в таком случае слепки делались бы без всякого чувства. А чувство — это гармония, и vice versa»[2].

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

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

Художник чувствует не только результаты, он докапывается до причин, приведших его к таковым. Мир простирается перед ним, я бы сказал, как перед своим создателем, в тот миг, когда он радуется созданному в упоении от гармоний, через которые он провел мир, из которых мир состоит. Посему не надейтесь так быстро понять, что значит: чувство — это гармония, и vice versa.

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

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

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

Каждый великий художник привлекает зрителя зорко подмеченными и прочувствованными чертами или черточками природы, и зритель верит, что он отодвинут во времена, изображенные на картине, тогда как на самом деле он только перенесен в чувства и представления художника. Да ведь, собственно, что еще можно требовать, если перед тобою, как по мановению волшебного жезла, возникла вся история человечества, вызвав в тебе истинно человеческое сочувствие.

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

Как относится Рембрандт к такому упреку? Он вводит нас в темный хлев; жестокая необходимость заставила роженицу, кормящую

младенца, делить ложе со скотом, мать и дитя по шее открыты соломой и тряпками, вокруг темнота, лишь малый огонек светит старцу, который сидит с раскрытой книгой, читая Марии молитву. В это мгновение входят пастухи. Первый, с фонарем в руках, снимая шапку, смотрит на солому. Можно ли было яснее выразить вопрос: тут ли новорожденный царь иудейский?

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

То, что художник не любил, не любит, он не должен и не может изображать. Вы считаете, что рубенсовские женщины слишком пышны? А я говорю — это были его женщины, и если бы он населил небо и ад, воздух, землю и моря идеальными фигурами, то был бы плохим мужем и крепкая горячая плоть никогда бы не произошла от его плоти[3].

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

II. ТРЕТЬЕ ПАЛОМНИЧЕСТВО КО ГРОБУ ЭРВИНА В ИЮЛЕ 1775 ГОДА

Подготовка

Снова у твоей могилы, у памятника вечной жизни в тебе, склонившись над твоей гробницей, священный Эрвин, я чувствую, благодарение богу, что остался таким, как был, и по-прежнему глубоко растроган твоим величием и — о, блаженство! — еще глубже, еще взволнованнее, чем некогда, растроган твоею правдой, ибо прежде я из ребяческой преданности нередко старался чтить то, что не внушало мне никаких чувств и, сам себя обманывая, в любовном рвении золотил лишние правды и силы предметы. Одна за другою упали туманные пелены с моих глаз, но ты не покинула моего сердца, все одухотворяющая любовь! Ты, живущая подле правды, хоть они и говорят, что ты боишься света и растворяешься в тумане.

Молитва

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

Первый привал

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

Второй привал

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

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

Третий привал

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

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

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

Эти заметки написаны в 1775 году и опубликованы в 1776 году в приложении к немецкому переводу трактата «О театре» Луи-Себастьяна Мерсье.

По Фальконе и касательно Фальконе. — Великий французский скульптор Этьен-Морис Фальконе (1716–1791) был противником подражания античным образцам; в частности, он отвергал статую Марка-Аврелия в Риме, считавшуюся примером для всех скульпторов. В противовес статичности классических статуй Фальконе выдвигал принцип динамичности и в таком стиле возвел свою лучшую скульптуру — памятник Петру I в Петербурге (1766). Фальконе упрекали за то, что он судил о римской статуе, не видя ее и будучи знаком только с ее гипсовым слепком. Отвечая противникам, Фальконе утверждал, что дело не в гипсе или мраморе — художник должен следовать природе. Хотя как представитель стиля барокко Фальконе понимал следование природе иначе, чем Гете, молодой поэт воспользовался его высказыванием, чтобы, отталкиваясь от него, развить свое понимание искусства в духе эстетической теории «Бури и натиска». Статья Гете начинается с цитаты Фальконе из «Размышлений о статуе Марка-Аврелия и о других предметах, относящихся к искусству, адресованных г-ну Дидро» (1771).

Рембрандт, Рафаэль, Рубенс. — Искусство Рафаэля признавалось классическим, но Рембрандт и Рубенс еще не были признаны образцовыми художниками. Поставив их в один ряд, Гете бросает вызов классическим вкусам.

Как относится Рембрандт к такому упреку? — Далее следует описание гравюры Рембрандта «Поклонение пастухов при свете фонаря» (ок. 1562 г.).

На гравюре Гудта по картине Эльсгеймера «Филемон и Бавкида»... — Картина немецкого художника Адама Эльсгеймера (1578–1610) «Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды» находится в Дрезденской галерее. Гете владел двумя гравюрами по этой картине, в том числе гравюрой нидерландского художника Хендрика Гудта.

Третье паломничество ко гробу Эрвина. — Как отмечено выше, могилы Эрвина Гете не мог видеть, но прочитал о ней в описании Страсбургского собора, изданного Г.-Г. Бэром в 1744 г. Первым «паломничеством» было посещение собора, о котором говорится в статье «О немецком зодчестве». Второе «паломничество» Гете совершил проездом через Страсбург в Швейцарию в 1775 г. и третье — на обратном пути.

...как пред вспенившимся водопадом могучего Рейна... — Гете имеет в виду водопад у Шафгаузена, в Швейцарии, где он был незадолго до третьего посещения собора.

...великой мыслью мироздания... — Гете цитирует выражение из оды Клопштока «Цюрихское озеро».

Первый привал. — Речь идет о трех этапах написания, а также о привалах на первой и второй галереях собора и на его вершине.

Когда-то я написал листок... — Речь идет о статье Гете «О немецком зодчестве».

А. Аникст

Примечания

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

2 Наоборот (лат.).

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