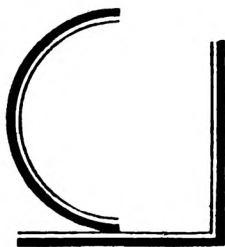


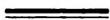
ЖАН-ПОЛЬ



ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ
ШКОЛА ЭСТЕТИКИ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ



JEAN PAUL

VORSCHULE
DER
ÄSTHETIK
1804

ЖАН-ПОЛЬ

ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ
ШКОЛА
ЭСТЕТИКИ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1981

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 и комментарии
АЛ. В. МИХАЙЛОВА

Жан-Поль.

Ж 27 Приготовительная школа эстетики: Пер. с нем. /Вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова.— М.: Искусство, 1981.— 448 с.— (История эстетики в памятниках и документах).

Издание является первым полным переводом на русский язык известного эстетического произведения немецкого писателя конца XVIII — начала XIX в. Жан-Поля. Наиболее ценные и яркие страницы книги посвящены проблемам комического, юмора, иронии. Изложение Жан-Поля, далекое от абстрактности теоретических трактатов, использует блестящую и крайне своеобразную литературную технику, присущую всем художественным произведениям писателя. Для специалистов-эстетиков, литературоведов, а также читателей, интересующихся историей культуры.

10507-186
Ж 15-81 0302060000
025(01)-81

ББК 87.8
7

ЖАН-ПОЛЬ

ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ
ШКОЛА ЭСТЕТИКИ

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редактор Л. Р. МАРИУПОЛЬСКАЯ
Художник А. Т. ТРОЯНКЕР
Художественный редактор Э. Э. РИНЧИНО
Технические редакторы Н. И. НОВОЖИЛОВА, Н. С. ЕРЕМИНА
Корректор М. Л. ЛЕБЕДЕВА

ИБ № 1007

Сдано в набор 12.01.81. Подп. в печать 08.07.81. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1 Гарнитура таймс. Печать высокая. Усл. печ. л. 23,52. Уч.-изд. л. 29,069. Изд. № 17507. Тираж 50 000. Заказ 2441. Цена 2 р. 40 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 Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Ваволова, 28

© Издательство «Искусство», 1981 г.

© Сканирование и обработка: glarus63

СОДЕРЖАНИЕ

Ал. В. Михайлов

«ПРИГOTOВИТЕЛЬНАЯ ШКОЛА
ЭСТЕТИКИ» ЖАН-ПОЛЯ — ТЕОРИЯ И РОМАН

7

ПРИГOTOВИТЕЛЬНАЯ ШКОЛА ЭСТЕТИКИ

46

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

49

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

56

ПРОГРАММА ПЕРВАЯ

О ПОЭЗИИ ВООБЩЕ

63

ПРОГРАММА ВТОРАЯ

СТУПЕНИ ПОЭТИЧЕСКИХ СИЛ

78

ПРОГРАММА ТРЕТЬЯ

О ГЕНИИ

86

ПРОГРАММА ЧЕТВЕРТАЯ

О ГРЕЧЕСКОЙ, ИЛИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ, ПОЭЗИИ

96

ПРОГРАММА ПЯТАЯ

О РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

110

ПРОГРАММА ШЕСТАЯ

О СМЕШНОМ

127

ПРОГРАММА СЕДЬМАЯ

ОБ ЮМОРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

148

ПРОГРАММА ВОСЬМАЯ

О ЮМОРЕ ЭПИЧЕСКОМ, ДРАМАТИЧЕСКОМ И ЛИРИЧЕСКОМ

166

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

ПРОГРАММА ДЕВЯТАЯ

ОБ ОСТРОУМИИ

184

ПРОГРАММА ДЕСЯТАЯ

О ХАРАКТЕРЕ

217

ПРОГРАММА ОДИННАДЦАТАЯ

СЮЖЕТНАЯ ФАБУЛА В ДРАМЕ И ЭПОСЕ

237

ПРОГРАММА ДВЕНАДЦАТАЯ

О РОМАНЕ

254

ПРОГРАММА ТРИНАДЦАТАЯ
О ЛИРИКЕ

275

ПРОГРАММА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ
О СТИЛЕ, ИЛИ ИЗЛОЖЕНИИ

279

ПРОГРАММА ПЯТНАДЦАТАЯ
ФРАГМЕНТ О НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

288

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

ТРИ ЛЕЙПЦИГСКИЕ ЛЕКЦИИ

I. Лекция в воскресенье
Misericordias для стилистов

293

II. Чтение в воскресенье
Jubilate о новейших поэтах

350

III. Лекция в воскресенье
Cantate о поэтической поэзии

390

КОММЕНТАРИИ

404

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

443

«ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ ШКОЛА ЭСТЕТИКИ» ЖАН-ПОЛЯ —
ТЕОРИЯ И РОМАН

I

Творчество выдающегося немецкого писателя романтической эпохи Жан-Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера, 1763—1825¹)—это особый художественный мир со своими специфическими особенностями, со своими законами, мир, очень часто поражающий читателя своими странностями. В мир Жан-Поля трудно войти, в его книги нелегко читать². Во всем продукт своего времени, Жан-Поль отражает в своем творчестве его необычайные и неповторимые возможности—его небывалую духовную насыщенность, интенсивность, доходящую до крайней смятенности и взрывчатости, до состояния внутреннего вечно неразрешимого конфликта. Рубеж XVIII—XIX веков—это для истории немецкой философии, литературы, музыки, живописи словно фокус духовного развития, эпоха, когда начинают раскрываться все духовные богатства народа, и столкновение времен, их драматическая коллизия. Жан-Поль собирает в своем творчестве поэтическую традицию—собирает ее как разнородность и разрозненность стилистических струй и пластов. Жан-Поль не ставит целью преодолеть эту разнородность, переплавить ее в едином поэтическом стиле, а искусно сплетает различные стилистические тенденции, иногда нарочито их сопоставляет. Ткань поэтических произведений Жан-Поля сложна уже тем, что состоит из взаимопронизывающих друг друга стилистических слоев, в которых выражаемый смысл отражается, обыгрывается, многогранно развивается. Для претворения различных стилистических замыслов эпоха, когда жил немецкий писатель, предоставляла удобные возможности: обзор литературы прошлого был широким, открылся и вид на будущее, реалистические начала литературы XIX века.

¹ См. краткие даты его жизни и деятельности в комментариях к настоящему изданию, раздел IV Офрануженный псевдоним писателя навеян горячо любимым Руссо—Жан-Жаком; впрочем, вскоре Рихтер германизировал произношение второй части псевдонима, и потому вполне корректно следовало бы писать—«Жан-Пауль»

² Это является также причиной, почему введение к «Приготовительной школе эстетики» для русского читателя не может быть слишком кратким.

Ситуация благоприятствовала разработке и разрастанию литературных методов, приемов, вообще гипертрофии литературного, механизмов, перерабатывающих материал жизни и возводящих его к идеальному. В немецкой литературе рубежа веков сталкиваются и сосуществуют крайности. Еще культурные традиции барокко, XVII века, не преодоленные в эпоху Просвещения, превращаясь и обновляясь, сохраняются даже внутри самой рационалистической эстетики и поэтики. На протяжении XVIII века все усиливается внутренняя многослойность немецкой литературы, снимающая в себе «разновременность» сосуществующих пластов традиции. Это нарастание и усиление многослойности, когда новое не отменяет старого, но хранит внутри себя диалектическую глубину снятого,— характерная— в известной мере в противоположность просветительскому веку во Франции— особенность развития немецкой литературы. Сложные процессы насаивания всего традиционного приводят в конце XVIII века к революционному состоянию немецкой литературы. Разумеется, речь идет не об автономном росте литературы— ее рост как раз превосходно отражает социальные и социально-психологические процессы в Германии XVIII—начала XIX веков, самую суть ее политико-экономического развития и момент застоя в нем. Стилистически-смысловая непрерывность, накапливающий в себе энергию континуум традиции вполне отвечает динамике экономического, политического и духовного развития Германии в XVIII веке. Французская революция с ее реальной диалектикой свободы (а свобода и до революции была настоящей темой немецкой теории и немецкой словесности) тем более обостряет к концу века ситуацию немецкого «духа», раскрепощает его, внутренне дифференцирует, выявляет в нем крайности и парадоксы. Борется и сосуществует архаическое и новое. Ветхими рамками немецкой политической системы, немецкого «старого режима» все накопившееся многообразие конденсируется до теоретической, поэтической, литературной чрезмерности. В частности, и жан-полевоес литературное мышление, его стиль— это мышление и стиль чрезмерности, внутренней переполненности, обнимающей весь исторический мир и весь космос, сопоставляющий и сталкивающий эпохи и миры.

Литература конца XVIII века вступает в критическую фазу развития. Литературная революция совершается в духе знаменитого шлегелевского фрагмента: «Французская революция, наукоучение Фихте и «Мейстер» Гете обозначают величайшие тенденции нашего времени. Кто противится этому сопоставлению, кто не считает важной революцию, не протекавшую громогласно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкого кругозора всеобщей истории литературы...»³. Иначе говоря, литературная революция была и попыткой очистить культуру Германии от чрезмерных архаических нагромождений былого⁴, попыт-

³ См. в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934, с. 172 (фрагм. № 216 Я. Минор).

⁴ Великое прояснение традиции— не однобоко критическое и умозрительное, но творческое— в стиле и поэтической ткани поэзии совершенно было Гете в 80—90-е гг.

кой снять бремя традиции и бремя социально-экономического принуждения; отсюда пафос критики в самом раннем романтизме, отсюда публицистическая смелость работ Фр. Шлегеля о Лессинге и Георге Форстере. Поэтическое творчество — символ и залог духовного освобождения. Немецкий мыслитель (писатель, философ) обретает свою свободу в творчестве, в поэзии, в идее, но и здесь не может не воспроизвести свою несвободу. Таково, видимо, центральное противоречие литературного творчества рубежа веков, и оно означает, что на всех слоях и во всех отношениях литературное произведение завязывает в своих глубинах узел противоречивости, узел противонаправленности. Если говорить о поэтическом творчестве в узком смысле, то резчайшие столкновения между классицизмом⁵, романтизмом⁶ и позднепросветительскими течениями⁷, а также и чрезвычайно расплодившейся тривиальной «бесстильной» литературной продукцией того времени, — столкновения, которыми отмечен рубеж веков, — происходят на почве такого центрального противоречия литературы, переплетения свободы и несвободы в недрах художественного творчества, внутри художественного произведения.

Следствие этого противоречия — та идея несовместимости эстетически-идеального и жизненно-практического, что хорошо известно по философско-историческим построениям Шиллера. Жан-Поль писал в «Приготовительной школе эстетики» (§ 54; V 201. 31—32⁸): «Человечество не может обрести свободу, не достигнув высокого духовного развития, второго — без первой». Для Жан-Поля связь этих двух сторон пути человечества к свободе разумеется сама собою. Афоризм оттеняет важную сторону мировоззрения Жан-Поля — его трезвый взгляд на существо жизненных проблем; его мысль в своей основе реалистична — так в противовес и шиллеровскому, «идеалистически» приподнятому утопизму Жан-Поль эпически широк, когда отражает в своих произведениях эпоху и ее проблемы. Для него свобода конкретна как очевидное и исторически назревшее требование времени и как множество мыслимых и реально выступающих человеческих позиций, осмысливающих пробле-

⁵ Классика — это связанные прежде всего с именами Гете и Шиллера классицистские, или неоклассицистские, универсальные по своему характеру, по освоению жизненного материала устремления конца XVIII в., которые воспроизводили и усваивали античные идеалы гармонии и красоты. Несколько иной смысл «классического» подразумевается тогда, когда, согласно культурной (и, в частности, старой литературоведческой) традиции, в творчестве Гете, Шиллера и некоторых их предшественников и современников видят центральное и даже наиболее ценное ядро немецкого литературного наследия.

⁶ Романтизм в конкретно-историческом смысле — связанная с именами Ф и А. В. Шлегелей «романтическая школа», программным органом которой был журнал «Атеней» («Атенеум» 1798—1800), и позднейшие направления немецкой литературы 1800—1810-х гг., испытавшие влияние школы Шлегелей.

Эти течения просветительства, застывшего на позициях 50-х, 60-х, 70-х гг., на рубеже веков были весьма активны и концентрировались прежде всего в Берлине. Течения эти несли в себе разумные начала рационализма, здравого смысла, демократизма, но к этому времени выявили весь свой эстетический анахронизм. Эти течения важны сейчас не только потому, что удельный вес их в духовной жизни Германии был весьма велик, но и потому, что Жан-Поль ведет с ними непреклонную борьбу во имя торжества подлинной поэзии.

⁸ См. список сокращений в комментариях, раздел 1.

му свободы. Многообразие таких жизненных позиций, продиктованных реальностью эпохи, но в соответствии с ее поэтическим языком перемещенных в специфический жанр-полевский романическо-утопический, полумифологический контекст, посвящены главным образом первые романы писателя — «Незримая ложа» (1793), «Геспер» (1795) и особенно монументальный «Титан» (1800—1803, 4 тома и 2 тома «Комического приложения»). «Титан», поэтический шедевр Жан-Поля, пришелся прямо на те годы, которые были ключевыми, важнейшими и для самого центрального периода немецкой литературной истории.

Жан-полевская «Приготовительная школа эстетики» вышла в свет в 1804 году спустя год после завершения «Титана» и в один год с романом «Озорные годы»⁹ «Школа эстетики» подводила итоги начатого на голодной студенческой скамье писательства, и Жан-Поль справедливо говорил, что писал эту книгу ровно столько, сколько все остальные, то есть всю жизнь, пока работал над ними (V 22). Манускрипт «Школы» Жан-Поль подготовил довольно быстро — с октября 1803 по август 1804 года, а объем работы, проделанной для нее, объем всего прочитанного и выписанного был, как всегда у Жан-Поля, непомерно велик¹⁰

«Эстетика» Жан-Поля ценна не мощно-конструктивной системностью, как «Эстетика» Гегеля, но такими моментами, которые не имеют ничего общего ни с «Эстетикой» Гегеля, ни с любой другой философской и академической эстетикой и лежат совсем в иной плоскости.

Первый из этих моментов: Жан-Поль вводит читателя в широкий круг явлений литературы, философии, эстетики своего времени — то есть в первую очередь этого центрального, критического, важнейшего для немецкой литературы десятилетия, о котором шла речь. Жан-Поль вводит в круг всех этих явлений не просто как теоретик, разбирающий их и суммирующий их итоги, но прежде всего как живущий среди них современник. Он настолько погружен в литературу своего времени, что даже классические образцы поэзии вынуждены отойти на второй план по сравнению с непосредственностью всего текущего, отражающего поток окружающей жизни.

Второй из этих моментов — это превосходная разработка Жан-Полем проблем комического, юмора, остроумия, сатиры, — им отведена едва ли не половина всей «Эстетики» Жан-Поля. Однако и их Жан-Поль решает не как отвлеченный теоретик и даже не как писатель — сатирик и юморист, но как человек, все существование которого зиждется на очень зыбкой и непрочной, колеблющейся и шаткой почве юмора, комизма, остроумия, — всякий миг ломающего и заново собирающего свою действительность, всякий миг ставящего ее под вопрос, опровергающего и

⁹ Четвертый томик этого романа был написан и издан после «Приготовительной школы эстетики», в 1805 г.

¹⁰ Многочисленные выписки и записи Жан-Поля, составившие его «Эстетические изыскания» („Ästhetische Untersuchungen“), публиковались лишь частично (начиная с кн.: *Berend E. Jean Pauls Ästhetik* Berlin, 1909). Они хранятся в Государственной библиотеке (Берлин, ГДР). См.: *Berend E. Jean Pauls handschriftlicher Nachlass. Seine Eigenart und seine Geschichte.* — Jb 3, 1968, 13—22.

вновь утверждающего. Жан-Поль все эти существеннейшие для него проблемы решает как человек, как писатель и как теоретик, отличающийся значительной силой мысли.

Жан-Поль прекрасно знает о своем принципиальном отличии от тех философов, эстетиков, а также и писателей своей эпохи, которые занимались поэтикой и эстетикой, но тоже и специально проблемами комического, юмора, остроумия и т. д.,—а таких было немало. Отличие от них Жан-Поля в том, что, излагая всю эту проблематику, он не отделяет в себе теоретика от писателя, мыслителя от поэта. Свою «Эстетику» он создает по тем же самым поэтическим законам, которым следует и в своем поэтическом творчестве, и, что бросается в глаза сразу же, в третьем отделе «Эстетики» он уже прямо, без всяких оговорок, выступает как писатель—юморист и сатирик. Это отличие Жан-Поля от своих современников все же не просто индивидуально,—хотя другой подобной «эстетической школы» никто больше не писал. Жан-Поль специфически использует те поэтические возможности, которые предоставляла писателю эпоха рубежа веков—с ее феноменом накопления традиции. Таково третье отличие «Эстетики» Жан-Поля от любой теоретически-философской эстетики, и оно наиболее существенно, поскольку указывает на совершенно особую жанровую природу этого произведения.

Чтобы правильно понимать жан-полеванскую «Эстетику», необходимо разобраться в уникальной сконструированности ее жанра «Эстетика» сочетает в себе законы теоретического, научного и художественного мышления. Связь—не механическая: оба начала глубоко проникают друг в друга и претерпевают известную метаморфозу. Можно представить себе, что получившийся у Жан-Поля уникальный жанр соединяет распространенную в его пору форму общеэстетического труда, трактата, рассуждения и форму поэтики (которая в большинстве случаев оставалась еще нормативно-риторической). Жан-Поль к философским и эстетическим категориям подходит через проблемы поэтики. Но и более того: синтез эстетики и поэтики еще не достаточно, чтобы усвоить существо жан-полеванского уникального жанра. К самой литературе (и к проблемам поэтики) он подходит со стороны жизни, со стороны явной или скрытой жизненной актуальности всех литературных и поэтологических проблем,—но самую жизнь при этом последовательно (и привычно для себя) рассматривает через призму литературы, риторики, ее языка и терминологии. Заметим попутно, что Жан-Поль в духе ученой, риторической традиции всегда очень «книжен»—для него «книга» самый естественный и близкий, находящийся под рукой символ мира и жизни и сам мир—беспреданно читаемый, состоящий из множества знаков «текст». Жан-Поль был неутомимым читателем всякой литературы, и, как внимательный наблюдатель жизни, он—тоже читатель. Жан-Поль склонен к ученому оформлению всего реального: созерцаемая, осмысляемая жизнь неустанно перерабатывается им в форму риторической, энциклопедически полной книги, и в теоретическом сочинении, каким была

«Приготовительная школа эстетики», такой процесс лишь продолжается и заходит дальше, чем в сочинениях художественных (а при этом чуть сужается — коль скоро приходится держаться определенных тем и примерной их последовательности). Но из такого «синтетического» произведения словесности очень трудно, особо подчеркнем это, вычлывать что-либо отдельное, какое-либо устойчивое теоретическое положение, какой-либо твердый тезис.

Три отмеченные выше черты «Приготовительной школы эстетики» — непосредственность ее материала, первоочередная разработка в ней проблем «юмористического» в самом широком смысле слова и во всем разнообразии оттенков и, наконец, ее художественность как внутренний закон ее создания (который в целом надлежит еще прояснить), — эти черты предопределяют неклассический, подвижный, неустойчивый синтез жан-полевской «Эстетики». Понять этот синтез значит понять ту систему резких диссонансов эпохи, которые звучат даже в тех частях «Эстетики», где автор вполне спокоен или как бы робок, даже там, где писатель больше шутит о серьезном, чем вскрывает суть явлений, — как в обращенной к «поэтессам» лекции третьего отдела, где Жан-Поль дает волю своему смеху. Итак, проблемы своего времени Жан-Поль не сужает рамками замкнутого теоретического исследования; его «Эстетика» обращена к жизненной проблематике. Этим сказано уже многое о специфике жанра «Эстетики»: ее подлинный материал — это всегда непосредственный материал жизни, материал времени, и *подлинная ее забота — о существе и проблемах жизни и эпохи*, но только сама жизнь и само время — таковы, что попытка осмыслить их теоретически подводит к искусству, эстетике, поэтике; мысль об искусстве — важнейшая форма, в которой эпоха рубежа веков думает о себе¹¹.

Жан-полевская «Эстетика» открыта к жизни и тем более к литературной жизни времени. Как и в жан-полевских романах, действительность времени здесь в постоянном становлении: она строится, разбирается, писатель ее взвешивает; недаром ему приходится задевать и великое и малое, — на страницах «Эстетики» можно встретить имена писателей, в некоторых случаях забытых историей литературы и чуть ли не библиографией. Великое и малое соседствуют не потому, что эстетически уравниваются (отнюдь нет!), но потому, что непосредственность и полнота воспроизведения реальной жизни сквозь литературу в принципе требует коснуться всего наличного. Шеллинг вдохновенно писал о Данте¹², — но подобных целостных характеристик нет у Жан-Поля. Жан-полевские характеристики писателей создают не аналитические и не пластические образы, но словно вспыхивают искрами над их книгами, высвечивая в них то, что должно становиться ясным и автору «Эстети-

¹¹ Ср. хотя бы место искусства в философии Шеллинга: «Искусство — необходимое явление, непосредственно вытекающее из абсолюта», и «философия искусства есть воспроизведение универсума в форме искусства» (Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 48, 67).

¹² См.: «О Данте в философском отношении» (1803). — В кн.: Шеллинг. Философия искусства, с. 445—456

ки» и его читателю,—оба как бы заново совместно прочитывают или вспоминают каждую из книг. Таково скрытое предположение Жан-Поля: он сам, всю жизнь неутомимо читавший и конспектировавший, и его читатель живут поблизости и читают вместе, читают одни и те же книги. Портрет Гердера у Жан-Поля—гениальный человек и талантливый писатель в единстве; как «дух», как «гений» эпохи, ее одушевляющий, Гердер в книге космичен, провозвестник высшего человеческого бытия, иного, высшего рождения¹³. И вновь жизнь и творчество, природное и художественное не разделяются Жан-Полям, а складываются—одно продолжается другим. Гимн Гердеру, завершающий «Приготовительную школу эстетики»,—ее смысловой торжественный финал: *вся жизнь и все искусство преодолевают порог человеческого земного бытия и, исполнив свое нравственное предназначение, мирно и величественно переливаются в новое сверхземное бытие. В любом случае, всегда теоретическое содержание «Эстетики» (и риторико-поэтологическое и философско-эстетическое) переходит в своего рода жизнь—земную или высшую, эмпирическую или идеально-осмысленную.*

Жан-полевская эстетика и эмпирична и теоретична: теория поднимается над бесконечным рядом непосредственных явлений искусства (литературы) эпохи как остро субъективное или, лучше сказать, остро индивидуальное их осмысление—такое, которое явления реальности оформляет как свои драматические силы и стихии. В «Эстетике» Жан-Поля есть единство драматурга и драматического материала; для теории это значит, что материал эпохи передан в его типических чертах, или типических образах. За драмой искусства эпохи встает драма, конфликт и трагедия эпохи. Литературные споры воссоздают реальные конфликты времени.

II

Синтетичность (универсальность) «Приготовительной школы эстетики» и неклассический характер этого синтеза отводят ей вполне определенное место в литературной борьбе эпохи. Сам Жан-Поль стремится определить такое место своей книги, и благодаря этому, в связи с этим выявляются эстетические позиции писателя.

Классическое и романтическое. Типология культуры и история литературы. Шиллер писал 10.XII 1804 г. К. Г. Кёрнеру, когда «Приготовительная школа эстетики» только что вышла в свет: «Рихтеровской «Эстетики» я еще не видел. Я давно отвык от любых теоретических воззрений на искусство и от всякого *raisonnement* (рассуждения), стал

¹³ Жан-Поль продолжал развивать идею XVIII в. (Ш. Бонне, Гердер) о возрождении («палингенезис»). Густава, героя первого романа Жан-Поля, в первые годы жизни воспитывают в подземелье, без света, чтобы затем, со всеми сентиментальными тонами и обертонами, символически проиграть акт его рождения на белый свет; как мечтал Гердер, человек со смертью испытывает новое рождение, и эту мысль подхватила романтическая словесность.

прямо-таки туп в этом отношении; кроме того, пустопорожняя метафизическая болтовня об искусстве разных философов внушила мне отвращение ко всякому теоретизированию. Да и на деле такая духовная операция не согласуется с практикой, потому что тут законы нужно черпать из самого предмета, и никакая всеобщая формула не помогает тебе идти вперед»¹⁴. Несколько усталый взгляд Шиллера в этом письме — так контрастирующий с его увлеченным кантианством начала 90-х годов — достаточно понятен из обстоятельств времени; к тому же письмо написано менее чем за полгода до смерти поэта. Не прочитавший жан-полеводской «Эстетики» Шиллер — всегда скептически и недоброжелательно, сверху вниз смотревший на Жан-Поля¹⁵, необтесавшегося и поглощенного самим собою провинциала, — Шиллер и не подозревал, как далек Жан-Поль от абстрактного теоретизирования и как в этом отношении (только в этом) поздняя, направленная против отвлеченной эстетической теории позиция Шиллера была исконно близка Жан-Полю.

Впрочем, и это куда важнее, нет ничего более далекого, чем мир Шиллера, автора «Валленштейна», «Мариин Стюарт» и «Орлеанской девы», поэта, только что написавшего классически строго, античную трагедию «Мессинская невеста, или Братья-враги», — и словно разъятый на куски, распадающийся на атомы, складывающийся на глазах читателя поэтический мир Жан-Поля. Жан-Поль «Приготовительной школы эстетики», вспахивающий пласты современной словесности, по большей части неприемлемой для Шиллера-классика, — вообще малоподходящее чтение для Шиллера; не пренебрегающий ничем мелким и низким, Жан-Поль все равно что копается в отвратительных внутренностях эпохи.

¹⁴ Jonas VII 190.

¹⁵ Жан-Поль несколько раз упоминается в переписке Шиллера и Гёте в связи с «Геспером», названным у них «трагеллафом» — «полукозлом-полуоленом»; см. письмо Шиллера от 28.VI 1796 (Jonas IV 469, № 1053 — Goethe — Schiller I 173) и от 12.VI 1795 (Jonas IV 183, № 860 — Goethe — Schiller I 75, № 73). В письме от 17.VIII 1797 Шиллер дает одну общую характеристику трем поэтам — забытому Зигфриду Шмидту, Жан-Полю и гениальному Гёльдерлину! Шиллер пишет: «Хотелось бы мне знать, при всех ли обстоятельствах и абсолютно все ли Шмидты, Рихтеры, Гёльдерлины остались бы такими же субъективистами, такими сумасбродами, такими односторонними, или же только недостаток эстетической пищи и воздействия, а также противодействия эмпирического мира, в котором они живут, их идеальным наклонностям произвели подобный результат» (Jonas V 241, № 1240 — Goethe — Schiller I 382, № 355). В те же годы Гёте судит о Жан-Поле несколько иначе, хотя в целом он соглашается с Шиллером; он с интересом присматривается к Жан-Полю: «Мне приятно, что вы все же прочитали Рихтера: его правдолюбие, его желание что-то усвоить вызывают во мне симпатию к нему. <...> если хорошо подумать, то можно очень усомниться, что в смысле практическом он когда-либо сблизится с нами, но в теории он, кажется, весьма склоняется к нам» (Goethe — Schiller I 174, № 178, письмо от 29.VI 1796). Впрочем, ставшие известными Гёте неосторожные слова в письме Жан-Поля Кнебелю (3.VIII 1796, П II 227.11): «Сейчас Тиртей нужнее Проперция», намекавшие на «Римские элегии» Гёте, дали Гёте повод написать небольшое стихотворение «Китаец в Риме» (BA I 365), связанное с «Ксениями» Шиллера — Гёте и помещенное в том же, что и «Ксенин», «Альманахе Муз на 1797 год» (ср. также «Ксенин» № 41 и № 276, BA II 435, 461, и — из неопубликованного при жизни — эпиграмму, BA II 500: «Чем стал бы Рихтер в Лондоне! А Рихтер в Хофе, полубообразованный, — его талант вас забавляет!»). В позднейшие годы Гёте пришел к своеобразному глубокому пониманию Жан-Поля (см. примечания к «Западно-восточному дивану» и отзыв о «Леване», педагогическом сочинении Жан-Поля, BA III 228 — 230).

Жан-полевские художественные синтезы — антиклассичны. Всякое произведение его отмечено непрекращающимся, еще как бы не закончившимся становлением. Оно соприкасается с той смысловой и композиционной аморфностью, из которой вырывается, — как вырываются из нее, проходя сквозь завихрения словесных стихий, противоборствующие настроения и смыслы, жан-полевские возвышенные, эфирно невесомые символы гармонии. В этом Жан-Поль «эмпиричен»: гармония для него — не категория поэтики и эстетики, которой конкретное произведение искусства, созданное под его эгидой, должно только удовлетворить, а это такая «категория», за которую борется сама жизнь, сами становящиеся героями романа герои жизни, причем борьба за гармонию в глубине своей тщетна и победы в ней — мимолетны.

Гёте писал К. Ф. Цельтеру: «Бывает такая кроткая эмпирия, которая проникновеннейшим образом осуществляет тождество свое с предметом и благодаря этому становится настоящей теорией»¹⁶. У Жан-Поля — совсем иное: не совпадение исследователя с предметом в движении навстречу ему, а бесцеремонное обращение со своим материалом, — исследователь не боится встряхивать свой объект, не боится перебирать его, извлекая нужное для себя, в надежде тоже установить в конце концов некую драматически преходящую конгруэнтность между своей личностью и предметом, поймать момент совпадения в бурном движении обеих сторон. У Жан-Поля не найти классического покоя и уравновешенности гетевского естественнонаучного метода. Жан-Поль не может не подвергать критике устремления к классическому стилю, к эстетической замкнутости художественного произведения, не может не рассматривать такие тенденции как своего рода «эстетство»¹⁷.

Стилистические сдвиги и веяния глубоко затрагивали Жан-Поля, но, как писатель, он решительно все в своем творчестве основывает на литературном феномене накопления. Характерно, например, разное отношение классиков, романтиков и Жан-Поля к массовой, низкой, тривиальной литературе эпохи: для классиков она не существует, романтики полны презрения к ней, для Жан-Поля она — благодатная почва образов и пародий. Как писатель, Жан-Поль достигает своей особой ясности и стройности на неклассической основе. Но Жан-Поль в той же мере и антиромантичен. Барочную и просветительскую традицию не могли принять романтики в свою самую раннюю, «атенеевскую» пору; не принимали ведь они и Шиллера, и Виланда с его аттически-французским изяществом и игровой, в духе рококо, эротикой. Жан-Поль и получает от ранних романтиков «по заслугам», — писатель, якобы не усвоивший самых начал искусства, хотя Фр. Шлегель и смотрит на него с несколько двойственной заинтересованностью¹⁸. Однако, как только

¹⁶ В письме от 11.IX 1823: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter..., hrsg. von F. W. Riemer. 5. Ть., Berlin, 1834, S. 116; «Максимы и рефлексии» № 565 (М. Хекер).

¹⁷ На рубеже веков Жан-Поль далеко не всегда справедливо и с преувеличениями пишет о «холодном» Гёте.

¹⁸ См. фрагменты 421 в 125 (Я. Минор); помимо того, Ф. Шлегель пишет о Жан-Поле в «Письме о романе» (см. в кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 200).

внутренние противоречия самого романтизма выходят наружу, раскручиваются с силой пружины и первоначальный романтизм начинает обрастать «спутниками» и «популяризаторами», умножая собой путаницу тогдашней литературной жизни и растворяясь в ней, — отношения Жан-Поля и романтизма начинают терять однозначность и распадаться, раскладываясь на отдельные линии. Барочные тенденции проявляются в самом романтизме, например у Клеменса Брентано, у Эйхендорфа. Весь романтизм — в движении, а движение идет по разным направлениям: 1) назад к традиции (без такого возврата, без нового усвоения старой традиции поэтическое творчество ранних, первых романтиков вообще почти невозможно; 2) в сторону — при сближении с социально принятыми, более массовыми литературными жанрами; 3) «вниз», когда позиции романтизма сдаются и писатель отходит от раннеромантического эстетического абсолютизма. Энергия романтического взрыва расходится кругами, но, расплываясь, некая общая суть «романтического» остается надолго.

Эпоха рубежа веков пользовалась понятием «романтический» в очень широком смысле. В духе культурно-типологических обобщений того времени «романтическое» могло означать «романское», «романическое», «средневековое», «современное», «неклассическое», «неантичное». Определенности тут не было, и каждый автор (не был исключением и Жан-Поль) давал свое толкование «романтического». Романтизм понимался совсем не так, как позднее у Г. Геттнера и Р. Гайма¹⁹, не так, как понимает его современный литературовед, когда имеет в виду, говоря о «романтизме», «иенскую школу»²⁰ романтиков и идущие от нее литературные направления²¹. И значения «романтического» в словоупотреблении эпохи невозможно до конца расклассифицировать: они всегда неустойчивы. Можно сказать только одно: смысловая «интенция» романтического, из-за которой билось это время, силясь творчески воплотить ее, в итоге не случайно закрепились на более конкретно очерченном понятии «романтической школы» или «романтического движения» — немецкого романтизма в конкретно-историческом значении; всегда вибри-

¹⁹ Книга Г. Геттнера «Романтическая школа в ее внутренней взаимосвязи с Гёте и Шиллером» (1850) — первый опыт научной истории литературы этой эпохи. Капитальное исследование Р. Гайма «Романтическая школа» первым изданием вышло в 1870 г. (рус. пер.: М., 1891).

²⁰ См.: Ullmann R. und Gotthard H. Geschichte des Begriffes „Romantisch“ in Deutschland. Berlin, 1927. S. 228—235 и. а.; Immerwahr R. Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform. Frankfurt a. M., 1972; Eichner H. (ed.). „Romantic“ and Its Cognates. The European History of a Word. Manchester, 1972 (p. 98—156; Eichner H. Germany: Romantisch, Romantik, Romantiker; p. 17—97; Immerwahr R. „Romantic“ and Its Cognates in England, Germany, and France before 1790).

²¹ Фр. Шлегель и его соратники, говоря о «романтическом» (что обычно означает — «романическое»), пользуются этим словом как сплошным смысловым переходом, где отдельные значения смысла не вычлениаются. Именно через это многозначительное слово они стремятся определить внутреннюю, конечную сущность романтического (Фр. Шлегель в известном фрагменте № 116 о романтической, или романической, поэзии, которая есть «прогрессивная», то есть движущаяся к своему осуществлению «универсальная поэзия»); а вместе с тем и сущность своего направления, или «школы».

ровавшая культурно-типологическая категория укоренилась в литературной реальности эпохи. Не кто иной, как именно Жан-Поль более других способствовал тому, чтобы культурно-типологическое понятие, или представление, «романтического» было замкнуто на определенном течении немецкой литературы рубежа XVIII—XIX веков и чтобы немецкий романтизм с его философской и культурно-типологической категорией «романтического» узнал себя в романтическом, понятом типологически и исторически-конкретно. Жан-Поль был одним из тех, кто ввел в обиход понятие романтического в его современном истолковании.

Сам Жан-Поль *первым* создает слово «романтик», прилагая его к «Тику и другим» (V 377.13), создает его на ходу (по-видимому, по аналогии с «нигилистом» и «материалистом» о которых речь пойдет ниже), и это слово подхватывает эпоха.

Обновленная категория «романтического» рождается непосредственно в сложных условиях литературной жизни эпохи.

Отношения Жан-Поля к романтикам — к романтикам в новом и с тех пор утвердившемся смысле — характеризуются периодами притягивания и отталкивания. Это и понятно, — художественные цели романтиков были совершенно иные, чем у Жан-Поля, но могли появляться и точки близости — уже ввиду расплывающихся контуров романтизма²². Обычно считалось — тоже и современниками Жан-Поля²³, — что в «Приготовительной школе эстетики» Жан-Поль благоприятствует романтической поэзии и более, чем когда-либо; сближается с теоретиками романтической эстетики²⁴. Противоположный взгляд — будто бы Жан-Поль враждебен романтикам²⁵ — следовало бы доказывать с реальными фактами на руках. Однако видно и то, что близость к романтикам относительна и порой выражается у Жан-Поля в дипломатически обтекаемых формах.

В период написания «Приготовительной школы эстетики» отношение Жан-Поля к романтикам и новому немецкому романтизму прямо вытекает из положения его среди «литературных партий» своего времени. В этот заключительный период немецких литературных споров, дискуссий, носивших иногда принципиальный характер, а часто доходивших до смешной журнальной перебранки, Жан-Поля безусловно можно определить как «умеренного». Эта умеренность засвидетельствована уже тем,

²² См. работу, исследующую перипетии взаимоотношений Жан-Поля с Тиком: *Schweikert U. Jean Paul und Ludwig Tieck. — Jb 8, 1973, S. 23—77*

²³ Два примера: 1) Г Кёрнер — Шиллеру 2.XII 1804: «Читал ли ты «Приготовительную школу эстетики» Рихтера?.. Он берет шлегелевскую партию под свою защиту, а особенно Тика, причем он жалеет, что публика недостаточно признает его, что местами звучит очень забавно» (*Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hrsg. von L. Geiger, Bd. IV Stuttgart, o. J., S. 297*); 2) Вильгельм Гримм — Якобу Гримму 10.VIII 1805: «Я читаю сейчас «Приготовительную школу» Жан-Поля, которая доставляет мне настоящее удовольствие. В общем и целом он признает правоту новой школы...» (*Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit. 2. Aufl., bes. von W. Schaaf. Weimar, 1963, S. 72*).

²⁴ Такого мнения, в частности, придерживался Э. Бернд.

²⁵ *Дмитриев А.* Проблемы инсского романтизма. М. 1975, с 68; автор книги утверждает, что в § 23 «Школы» «романтизм характеризуется резко отрицательно, с явным ироническим оттенком»

что ни один важный литературный орган после 1800 года для него не закрыт,— так, позже, в 1812 году, Жан-Поль печатается в «Немецком Музее» Фр. Шлегеля. В 1801 году в Лейпциге начинает издаваться «Газета для эlegantного света», которую редактирует скончавшийся в 1805 году свояк Жан-Поля (муж сестры его жены) Карл Шпадир; позиция этой газеты проста: она ведет войну с крайними эстетическими ретроgrадами типа Коцебу и Гарлиба Меркеля, рассчитывает, как показывает название, на довольно широкие материально обеспеченные слои общества, она не претендует ни на какую эстетическую исключительность, но при случае, разумеется, встанет на сторону романтиков против демагогии или позднепросветительской критики всего нового. На 1803/04 год можно, как кажется, констатировать далеко идущее тождество позиций этой «Газеты» и Жан-Поля; это же относится и к читательскому кругу его произведений. Произведения Жан-Поля, несомненно, рассчитаны на «эlegantный свет», при том что эстетические возможности этого круга они постоянно перенапрягают, потребности переоценивают, а сам этот круг довольно бесцеремонно включают в свою юмористическую игру²⁶. «Газета» посредничает между литературными группировками, за исключением крайне реакционных, с которыми воюет; такой посредник — и Жан-Поль, выставляющий литературные партии своей эпохи на широкую сцену своего универсально юмористического мира. Спор шлегелевской школы с веймарской классикой в эти годы затухал. И морально-эстетические сомнения, которые Жан-Поль, сторонник Гердера, испытывал, наблюдая жизненную позицию Гёте (она казалась ему позицией «над» жизнью), утрачивали былую горькую остроту. Враждебный романтикам и Гёте антипоэтический лагерь в то же время не прекращал своих выпадов против Гёте, и при такой дифференциации литературных сил Жан-Поль, как умеренный, не мог не сблизиться и с романтиками и с Гёте. По этой же причине *над* всеми литературными лагерями поднимается у него великий, возвышенный этически чистый образ Гердера. Гердер, скончавшийся в самом конце 1803 года, для Жан-Поля — символ всего творчески положительного, символ творческого синтеза перед лицом бесплодного распада поэтического мира и литературной жизни.

Умеренности Жан-Поля вполне отвечает и высказанная в предисловии к первому изданию «Приготовительной школы эстетики» убежденность в том, что «правда в общем и целом на стороне более новой

²⁶ Для социологического анализа творчества Жан-Поля существенно, что «Геспер» и «Титан» — это далеко заходящие модификации жанра «княжеского зеркала», что «Левана» написана в расчете на высшие, обеспеченные, образованные («эlegantные») слои общества. Более чем странна социологическая характеристика Жан-Поля в книге В. Хариха: «Трудно было бы возражать против взгляда, что Жан-Поль — это представитель мелкой буржуазии (хотя я с достаточным основанием склоняюсь к тому, чтобы считать его близость классу крепостных крестьян более стихийно сильной)» (*Harich W. Jean Pauls Revolutionsdichtung. Berlin, 1974, S. 555*). Можно с полным правом сомневаться в необходимости таких социологических характеристик, как у В. Хариха. То, что В. Адмони писал еще в 1936 г., куда тоньше, дифференцированное и реалистичнее (см. в кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1936, с. 546—547).

школы, которая именно поэтому и одержит верх в конце концов» (V 28.9—11). Речь идет о борьбе поэзии и прозы, уподобляемой парижским схваткам сторонников Глюка и Пиччини, о критико-эстетической войне, от которой Жан-Поль ждет новой зари и конечной победы подлинной поэзии. Партии в этой «вечно повторяющейся» (V 27.32) войне разделяются так: с одной стороны, лишённые всякого поэтического чувства «стилисты»; с другой — сторонники и защитники поэзии, которые в свою очередь делятся на поэтов и лжепоэтов, последние — «поэтасты».

Интерес вызывает именно деление поэтической партии: если прозаическую партию можно более или менее уверенно отождествлять с позднепросветительской критикой и эстетикой, то поэтическая партия — в ней Жан-Поль «чистых» теоретиков отделяет от поэтов — соединяет в себе различные *новые* поэтические тенденции. Жан-Поль не выделяет среди сторонников поэзии ни поэтов-романтиков, ни поэтов-классиков. Понятие «поэтического» выше классического и романтического, их противостояния. Такова суть *примирительной, умеренной* эстетической позиции Жан-Поля: ему важны конкретные дела ради победы поэзии.

Романтизм и «нигилизм». Удачно введенное в самом начале «Эстетики» (§ 2, 3) различие «поэтических нигилистов» и «поэтических материалистов» пользуется известностью и, подобно «романтизму», словно толкает к вольной своей интерпретации. Но если лишённым поэтического чувства «стилистам» можно без труда сопоставить запоздалых просветительских романистов — «материалистов»-крохоборов²⁷ типа Гермеса (кроме него названы только Крюгер и Геллерт со своими комедиями полувековой давности), то кто же такие «поэтические нигилисты»? Велик соблазн отнести к ним скопом ранних немецких романтиков...²⁸. Но их ли на деле подразумевает Жан-Поль? Чтобы узнать это, вновь необходимо проникнуть во внутренний склад жан-полевской мысли.

Собственно теоретическое содержание жан-полевской «Эстетики» в значительной степени условно. Так, фихтевские Я и Не-Я сейчас же обретают в его сознании внутреннюю образную жизнь²⁹, становятся понятиями многослойными, многомерными и, с точки зрения смысла философии Фихте, совсем уж некорректно понятыми. Они наделяются внутренним свойством иронической аллегоричности — Я вдруг распадает-

²⁷ Такой оттенок смысла необходимо расслышать в жан-полевском слове «материалист».

²⁸ Неубедительные аргументы в пользу такого отнесения приводил в своем комментарии к «Школе» П. Цаунерт (S. 412; см. библиографию); впрочем, он допускал и противоположную возможность — что Жан-Поль имел в виду Шиллера и Гёте. Такие немислимые колебания комментатора едва ли не делают ему честь, — он явно подозревал, что теоретические построения Жан-Поля поэтически опосредованы, осложнены и что их не так-то просто проецировать на литературную реальность эпохи.

²⁹ В том трактате «Ключ к Фихте» („Clavis Fichtiana“, III 1011—1056), который пишет у Жан-Поля трагический юморист из романа «Титан» — Шоппе. См. основную работу к истолкованию «Ключа к Фихте»: Storz L. Studien zu Jean Pauls „Clavis Fichtiana“. Zürich, 1951. Diss. (не прибавляет ничего нового статья: Brose K. Jean Pauls Verhältnis zu Fichte.— DVJ, 49, 1975, 66—93).

ся на множество ипостасей, которые ссорятся между собой и разыгрывают фарс, отмеченный трагизмом эсхатологической окончательности³⁰. И так всякий термин! Он раскрывает свою образность и следует логике построения образа. Термин ничего не фиксирует и не может зафиксировать, потому что понятия такой философии неустойчивы, но притом и лишены средств для конструктивного осмысления своей неустойчивости. В результате Жан-Поль, внимательнейшим образом изучивший Фихте, читает его, заранее стирая грань между философским построением и драмой времени, критикует Фихте, казалось бы, *изнутри* его философии, но на самом деле, как философ культуры, проецирует его отвлеченные построения на идейно-психологические конфликты эпохи, стремится обнажить жизненные корни отвлеченных понятий. Жан-Поль прав и не прав: ему, критику фихтевского Я, фихтевского субъективного идеализма, известен стремительный генезис личностного начала в немецкой духовной жизни второй половины XVIII века, его психологическая почва. Абстрактно-философское Я происходит на его глазах из утверждающегося в самой жизни и обрастающего своей противоречивостью Я реальной личности, получающей уже возможность становиться личностью эгоистической и эгоцентрической.

Жан-Поль наследует проблематику одного из своих философских учителей — Ф. Г. Якоби. По-своему оригинальный философ, в высшей степени ценный Гегелем именно как его антипод, как выразитель точки зрения непосредственности, Якоби был автором не только философских рассуждений и полемических работ, но и, главное, двух написанных вслед за гетевскими «Страданиями юного Вертера» романов³¹. Эти романы создавались и воспринимались как практическое преломление философской этики, как особый философско-художественный жанр, где образность состоит на службе у дидактики и морали и где средством философии является психологический анализ замкнутой на себе, уходящей в себя личности, Я. Философия и художественный строй этих романов Якоби, образуя некую неконструктивную слитность, нерасчлененность, образуют два уровня — аллегорических относительно друг друга. Всякое понятие, попадающее внутрь такой «художественной философии», должно раскрыть свой образный смысл, может выступить только как оболочка непосредственно жизненного или образно-художественного содержания. Подобная философия аллегорична, или метафорична, уже потому, что она не несет в себе никаких внутренних, специфически философских целей и есть лишь философствование о той непосредственности, которую нельзя охватить теорией, понятием, обра-

³⁰ «Я — один-один, нигде не слышно биения пульса, нигде нет жизни, нет ничего вокруг меня и нет ничего помимо меня, кроме ничего.. Лишь высшее мое не-сознание осознаваемо для меня — а во мне слепо — немо — скрыто — трудящийся демоногоргон, и я-то и емь он.. Таким иду я от века, таким вхожу я в вечность... Кто же слышит мой стон, кто знает меня? — Я. — Кто услышит меня, когда пройдет вечность, кто будет знать меня? — Я», — такими словами завершается «Ключ и Фихте» (III 1056. 14—21).

³¹ Эти романы — «Из бумаг Эдуарда Альвилля» (1776; расширенное и переработанное изд. — «Из собрания писем Эдуарда Альвилля», 1792) и «Вольдемар» (1779).

зом. Бог Якоби постижим чувством; как это несравненно ярче проявилось у И. Г. Гаманна, философия внутренне распадается на утверждение позитивной веры и чисто негативную, разрушительную критику рациональных и отвлеченных философских построений. Позитивно-религиозная философия заключает тогда в себе негативность: в крайнем случае, на самом высоком уровне такой философии, эта негативность есть непостижимость и неизреченность бога; такая философия, смыкающаяся с мистической традицией, содержит в себе переживание «ничто» — переживание переходящего в свое *небытие*, уничтожающегося бога.

Идущая через Якоби линия философствования оказалась чрезвычайно важной для Жан-Поля. У Жан-Поля философская слабость Якоби, неуверенно колеблющегося между философской теорией и поэтическим образом, обратилась в силу поэтического, последовательного, снимающего смысл своего времени образа³². Ф.-Г. Якоби создал понятие «нигилизм», и это понятие было, если можно так сказать, его «эпохальным» открытием. Возникшее в полемике с Фихте³³, это понятие с его теперь уже полуторавековой историей постоянно выявляло как бы заложенную в него с самого начала философскую двусмысленность, противоречивость одновременно теоретического понятия и психологического комплекса, — нигилист, как это было у Ницше, утверждает и разоблачает «ничто» безысходности, страшится и любит в нем свой конец (в такой ситуации находятся некоторые ранние герои Томаса Манна). Нигилист и герой Жан-Поля — созданный им бессмертный образ Рокероля, артиста своей жизни и смерти, рядом с которым придуманные Якоби схемы эгонстов нисходят бледной тенью в царство мертвой литературы. «Бог» и «Ничто» — горизонты жан-полевского художественного мира, как Небо и Земля «Приготовительной школы эстетики». Передаваясь друг в друга³⁴, они разверзаются «Уничтожением»³⁵

³² Отметим, что религиозные образы и представления играют у Жан-Поля особую роль: они многочисленны и многозначны, их задача — столкнуть традиционный образ мира с современной действительностью. См.: *Diergarten F.* Die Funktion der religiösen Bilderwelt in den Romanen Jean Pauls. Diss. Köln, 1967; *Naumann U.* „Denn ein Autor ist der Stadtpfarrer des Universums“ Zum Einfluss geistlicher Rede auf das Werk J. P. Fr. Richters.—Jb 7, 1972, 7—39; *Id.* Predigende Poesie. Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls. Nürnberg, 1976.

³³ В открытом письме к Фихте, которое вышло отдельным изданием в 1799 г. К предысториям понятия в связи с морально-философскими и теологическими проблемами см.: *Baum G.* Vernunft und Erkenntnis. Die Philosophie F. H. Jacobis. Bonn, 1969, S. 44—45; см. также: *Гайденко И.* Нигилизм.— «Филос. энциклопедия», т. IV М., 1967, с. 64—67; *Новиков А. И.* Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л., 1972; из немецкой литературы см.: *Hof W.* Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland. Tübingen, 1970; *Heidegger M.* Der europäische Nihilismus. Pfullingen, 1967; *Arendt D.* Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Tübingen, 1972; *Pöggeler O.* „Nihilist“ und „Nihilismus“.— Archiv für Begriffsgeschichte, Bd XIX, Bonn, 1975, S. 197—209.

³⁴ Достаточно сказать, что о небе и земле Жан-Поль говорит почти на каждой странице своей «Эстетики». Романтический критик Адам Мюллер писал о пейзажной живописи (1808): «Воздух и земля словно сливаются, они, доверительно, словно меняются местами: в облаках земля словно переходит на сторону неба, в морях и реках небо — на сторону земли, а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше

посреди безмятежно-необязательных литературских «Отдохновений»³⁶ «Бог» и «Ничто» Жан-Поля в своем взаимопревращении создают ужасающее впечатление пустоты, пустоты космической, почти физически реальное ощущение конца обрывающейся со смертью жизни. В жан-полевском поэтическом универсуме эта картина — ничего более страшно-го нет в немецком искусстве того времени³⁷ — уравновешена возвышенной, гердеровской по духу картиной бесконечного продолжения индивидуальной жизни души. Философский, философско-исторический смысл таких образов Жан-Поля нельзя оторвать от всего его образного строя, от его поэтического мира: они, эти образы, существуют только внутри поэтического мира Жан-Поля, но существуют не как вольные и случайные вариации на философские темы и не как философские ответвления в остальном чуждого философии творчества.

«Нигилизм» у Жан-Поля, в его словоупотреблении, есть, следовательно, не внешний ярлык, не примитивный способ выносить отрицательную оценку. Он известен ему изнутри — как опасность для всего человеческого бытия, для мысли «Нигилизм» в «Приготовительной школе эстетике», быть может, понимается даже уже и проще. Вообще нигилизм означает уступку, которую поэт или мыслитель делает заложенным в самом же мире силам разрушения, отрицания. В «Приготовительной школе» более узкий смысл может, очевидно, предполагать просто то, что поэт изменяет реальному предметному миру и, удаляясь в сферу фантазий, не соразмеряет их с реальностью, забывает о мере реального. В жан-полевском понятии «нигилизма» соединился философски широкий философско-исторический смысл и смысл поэтологический, причем второй немислим без первого, широкого, с которым он соотносен.

Но отвечает ли примирительная позиция предисловия к «Приготовительной школе» — она предполагает, что поэтическое, ценное, полезное делу поэзии будет отыскиваться во всех тенденциях нового, — огульному отнесению всей романтической школы к «нигилистам»? Во всем отведен-

сказать, что относится к небу, что — к земле» (Müller A. Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert. Neuwied und Berlin, 1967, Bd II, S. 188). Жан-полевский мир похож на такой пейзаж, но только короткие замыкания и взаимопроничания земли и неба совершаются у него повсюду и всегда, не только в «дальней дали». Отсюда ясно, что большое значение имеет образная топология, или топография, жан-полевского мира, его пространства космоса, в котором осуществляются самые смелые его поэтические замыслы и в котором живут его понятия, в котором совершаются бесконечные «юмористические» переходы и «уничтожения»

³⁵ «Уничтожение» — так называлось одно из самых дерзких «видений» Жан-Поля, опубликованное в 1796 г. в беллетристическом журнале В. Г. Беккера (специалиста по составлению «альманахов») „Erholungen“ и вошедшее впоследствии в группу приложенных к роману «Позсзда дра Катценбергера» «произведений»

³⁶ Над этим иронизирует 276-й из «Ксений» Шиллера — Гёте: «Отдохновения. Вторая тетрадь. Чтобы вы видели, как точно следуем мы заглавию тома, мы предподносим вам, для отдохновения, еще и уничтожение»

³⁷ Вот почему столь закономерны отражения этой картины в творчестве Ф. М. Достоевского. См.: Rehm W. Jean Paul — Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens. Göttingen, 1962

ном «нигилистам» параграфе Жан-Поль называет одного поэта — это Новалис Жан-Поль имеет в виду его роман «Генрих фон Офтердинген» и именует Новалиса «родственником» (V 32.23) и «соседом» (V 33.29) «нигилистов» этих «поэтических юношей». Но кого же еще из романтиков, хотя бы из тех, кого «мы» называем романтиками, можно считать «живописующими эфир эфиром по эфиру», как сказано у Жан-Поля (V 32.30—31) о «не знающем правил художнике»? Кроме того, разве не видно, что весь § 2 — это увещевание вступающим в жизнь и поэзию юношам. Потому-то и назван Новалис, что его, умершего рано, Жан-Поль воспринимал как поэта незрелого — куда как несправедливо! Именно не имеющих жизненного опыта юношей Жан-Поль уговаривает изучать жизнь и не поддаваться на прелести современного поэтического эгоцентризма (V 31.10), пустого фантазирования (31.12) и «беззаконного произвола времени» (31.3). Последнее выражение, «беззаконный произвол времени», как раз и связывает поэтологический смысл «нигилизма» с самым широким его пониманием: нигилизм, крайность субъективизма, есть саморазрушение истории человеческими руками.

Сам мрачноватый образ современности скоординирован здесь со светлым образом истинной поэзии, и весь строй параграфа подчинен логике проповеди, увещевания. Кто же из романтиков подойдет под образ «пишущего стихи юноши»? Таких, очевидно, нет среди «иенских» романтиков. Прибавим, что в другом месте «Эстетики» Жан-Поль разношерстной писательской компании Бардта, Кранца, Вецеля, Меркеля с их ложными, по его мнению, тенденциями противопоставляет «комические волдыри, родимые и жировые пятна (обычно лишь чрезмерности правильной тенденции)» —...и тут Жан-Поль (во втором издании) приводит список из одиннадцати писателей (§ 32; V 127 19—20). Из них лишь Вайссер и Ст. Шютце стоят дальше от романтического движения. Эти писатели отражают, следовательно, правильную тенденцию — хотя и вносят в нее искажения. После этого не остается даже претендентов на роль «нигилиста» (из § 2)³⁸! Персонифицируя «нигилизм», Жан-Поль задевал тенденцию, а не лиц. Тенденция — широка: она совпадает со всей культурно-философской наклонностью эпохи к субъективизму, индивидуализму, к фихтеанскому Я. Персонификация позволяет избежать отвлеченности терминов: в «нигилисте» Жан-Полю важен живой образ целой тенденции. С куда большей ясностью эта тенденция выявилась, с точки зрения Жан-Поля, спустя два десятилетия после написания «Приготовительной школы эстетики» Бросая взгляд на эту работу в опубликованной в 1825 году «Малой заключительной школе к Эстетической подготовительной школе», Жан-Поль воспользовался словом «нигилист» в заголовке параграфа, устанавливавшего связь с соответствующим параграфом «большой» «Школы» Здесь Жан-Поль еще раз

³⁸ О поэтических «материалистах» и «нигилистах» как свидетельстве извечного, необходимо раскола поэзии и всей «человеческой природы» после «утраченного праздника» ее писал в связи с Жан-Полем позднеромантический философ Игнац Пауль Виталь Трокслер: *Troxler I. P. V. Vorlesungen über Philosophie 2. Ausg., Bern, 1842, S. 261*

подчеркнул, ссылаясь и на Руссо, необходимость для поэта заниматься науками (вопрос ставится настоятельней, чем прежде). Настроенный куда скептически, Жан-Поль писал, что «многие из новых поэтов научились немногому или совсем ничему не учились,— а только сочинять» (V 459.15—16). «Надеюсь,— продолжал Жан-Поль,— у нас найдется не один романист, у которого в голове нет иных сокровищ помимо запасов воды и который, несмотря на это, на всякую Пасхальную и Михайлову ярмарку выдает разнообразнейших форм поэмы и рассказы,— так у ловкого устроителя фонтанов вода поднимается из труб то в виде колокола, то в виде огненного снопа, то в виде кувшина с водой» (V 460.4—10). Эти горькие слова написаны в иную литературную эпоху, когда Жан-Поль был обманут в своих ожиданиях, а ждал он победы поэзии, поэтического духа, когда повергло его в глубокое уныние развитие такого одаренного литератора, как Канне³⁹, и когда глубоко разочаровал его и Э. Т. А. Гофман, от которого Жан-Поль ждал очень много⁴⁰. И в целом поэтические импульсы первоначального философского и художественного романтизма к наступлению эпохи Реставрации, к концу 10-х годов, безусловно угасали, нивелировались,— пора больших разочарований не для одного Жан-Поля.

Итак, жан-полевские «нигилисты» и «материалисты» запечатлены как художественные образы, характерно заострены, как такие крайности, между которыми— и в укор им— появляются истинный поэт и истинная поэзия— та стихия, которую неустанно утверждает и воспекает Жан-Поль. Есть, быть может, неожиданная стилистическая параллель жан-полевской поэтической характерологии— это работа Гете «Коллекционер и его родственники» („Der Sammler und die Seinigen“), напечатанная в 1799 году. В ней, в отличие от своего прежнего разделения искусства на «простое подражание природе», «манеру» и «стиль», Гете рисует шесть классов художников, наделяя их изысканно-странными именами. Тут есть «подражатели» и «имажинанты», или «фантомисты», «характерники» и «ундулисты», «выписыватели» (Kleinkünstler) и «эскизники» (ВА XIX 269). Из попарного соединения противоположных крайностей манеры возникают идеальные требования совершенного произведения искусства. Выступая в период своей неоклассики против любой характерности в пластических искусствах⁴¹, Гете играет шутку со своей теорией— как бы предлагая ее в форме характерного жанра с гротескно поименованными типами художников, персонифицирующими крайности стиля. Этим он несколько остраивает ее глубоко серьезный эстетический смысл. Более того: работа эта, которую всегда публикуют,

³⁹ Канне, востоковед и мифолог, к концу жизни стал мистиком-фантазером и послужил причиной того, что сын Жан-Поля, Макс, впал в глубокую ипохондрию и умер. В последние годы жизни Жан-Поль писал сочинение, названное «Сверххристианство. Анти-Канне»

⁴⁰ Жан-Поль писал предисловие к первой книге Гофмана («Фантастические пьесы Калло», 1814); это предисловие всегда публикуется в изданиях Гофмана.

⁴¹ См., например: *Mason Eudo C. Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts.*— „Geschichte, Deutung, Kritik“ Festschrift W Kohlschmidt, Bern, 1969, S 91—108.

естественно, среди статей Гете по искусству, самым автором определяется как «семейный жанр в письмах» (ВА XIX 827) или как «роман в письмах» (ВА XIX 829). И у Гете взаимопроникновение теоретических задач и художественных средств создает специфический литературный, художественно-философский жанр, давно уже не схватываемый принятой классификацией жанров словесности. Запечатлеваемая в таком жанре искусствоведческая теория отмечена тем, что не ловится на слове: было бы комично — иначе чем в шутовском контексте и в иронических целях — выводить гетевских «подражателей», «фантомистов», «характерников» за пределы работы и постулировать шесть соответствующих творческим типам постоянных, твердо установившихся манер — «ундулизм», «фантомизм» и т. п. Подобная теория в ее словесной конкретности существует сейчас и здесь, и суть ее в том, чтобы приоткрыть вид на истинный смысл искусства косвенными средствами. Жан-полевские «нигилисты» и «материалисты» напоминают этих гетевских характерных типов: можно сказать, что поэтическая в существе своем мысль рядится в одежды нарочитой теоретичности, рождая уродов характерности, которых, как у Гете, припечатывают, в довершение всего, их безжалостными именами.

Жан-Поль писал Якоби из Берлина 2 января 1801 года о своих взаимоотношениях с романтиками: «Я живу тут недурно с Тиком и Бернгарди (шлегелианцами); прежде чем расходиться во мнениях (*divergieren*), мы основательно сходимся (*convergieren*); ведь эта партия обладает настоящим поэтическим духом, тогда как враждебная ей лишена даже соответствующего душевного органа...» Но Жан-Поль тут же добавляет: «Дух для них — повсюду все, а форма его вочеловечения — безразлична» (П IV 45.3—7). «Вочеловечение» — это, как позднее у Зольгера (1815), вхождение идеи в материальную плоть жизни. Пренебрежение жизненным материалом — «нигилистическая» тенденция внутри новой поэтической школы, то есть тоже и внутри романтизма, тенденция, проходящая поперек этой новой школы и не дающая чистый *тип* нигилиста. Вот почему жан-полевский «нигилист» остался без реального *прототипа*. Прежде чем свести «нигилизм» (в «Малой заключительной школе») к просветительской теме писательской *эрудиции*, Жан-Поль сумел показать его в широких философских горизонтах. Являющийся в конце «Школы», перед лектором третьей ее части, пылкий поэтический юноша-шеллингианец, настроенный против гердеровской старческой вялости мысли и стиля, — это, видимо, Альбано жан-полевского «Титана»⁴², герой, исполненный энтузиазма, душевно-богатый, — но вот и в этом своем загадочно являющемся в «Школу» юноше-энтузиасте, в этом антипode нигилизма, Жан-Поль сумел обнаружить нигилистические нотки, — словно в них неотъемлемая черта борющейся с прозой поэтической партии...

⁴² К такому выводу пришел Э. Беренд, работая над рукописными материалами Жан-Поля (Jean Pauls Werke, hrsg. von K. Freye, Berlin..., 1908, Т. VIII, S. 547).

Подражание. Очень не просто и жан-полевское понятие подражания. Оно-то и дало повод к различению «нигилистов» и «материалистов»

Термин «подражание» появляется в первом же параграфе «Эстетики», в начале (V 30.27),—как то уместно для эстетики или поэтики. Жан-Поль ссылается на Аристотеля, и комментаторам «Школы» данное определение («прекрасное, или духовное, подражание природе» кажется аристотелевским⁴³ Между тем это, конечно, не так: Жан-Поль не только берет Аристотеля, очевидно, из вторых рук, но он приводит столь общую формулу подражания, что она, наверное, удовлетворила бы самых разных эстетиков на всем протяжении VIII века, эпохи Просвещения⁴⁴. У Жан-Поля ничего аристотелевского не остается; его «прекрасное» (schön)—это «изящное», «художественное», понятие эстетики XVIII века, «природа»—философская «природа» XVIII века, отнюдь не аристотелевская⁴⁵; «духовное» как будто должно внести какие-то различия в сущность «подражания», но затем оказывается синонимом «прекрасного» (V 30.31: «прекрасное, или духовное»). Для 1804 года это краткое жан-полевское, мною аристотелевское определение—архаично по стилю, по подбору слов.

Но, может быть, самое ценное в жан-полевском «определении» и есть его безликая и небрежная краткость, способная на своем месте, в начале богатой замысловатыми ходами мысли «Приготовительной школы эстетики», передать—без всяких дальнейших нюансов и разграничений—сам эстетический принцип просветительской эпохи, его суть.

Этот просветительский принцип является и принципом Жан-Поля, что, однако, не значит, будто Жан-Поль—эстетик-просветитель. Тут надо понять одну тонкость: ведь нельзя даже просто сказать, что Жан-Поль *разделяет* просветительский тезис о подражании природе. Но нельзя сказать и обратного!

Принцип подражания претерпевает одну и ту же судьбу у Жан-Поля—в теории и на практике, в поэтике и в поэзии.

⁴³ Э. Бернд: «Эта дефиниция... приблизительно соответствует взгляду Аристотеля» (Jean Pauls Werke..., Т. VIII, S. 488); Н. Миллер: «Аристотель цитируется не дословно, более или менее передается мысль его «Поэтики», гл. XII [?]» (в изд. Жан-Поля: V 1201). О *мимезисе* Аристотеля см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 402—417: о *природе*—там же, с. 415 и 377—383. В «Метеорологии» (381 в 6) Аристотель прямо пишет: «Искусство подражает природе» (hē technē mīmēitai tēn physin), что подробнее объясняется в «Физике» (II 2, 194 а 20), причем ни одно из трех слов Аристотеля и отдаленно не соответствует их просветительскому пониманию: см. комментарий Г. Вагнера в кн.: Aristoteles. Physikvorlesung, übersetzt von H. Wagner. 2. Aufl., Berlin, 1972, S. 455—456.

⁴⁴ См., например, Готтшеда (Gottsched J. Chr. Schriften zur Literatur, hrsg. von H. Steinmetz. Stuttgart, 1972, S. 39, 79: «Подражание природе. составляет сущность всей поэзии») и рамлеровскую переработку Баттё: искусство подражает прекрасной природе (Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux... von Karl Wilhelm Ramler, I. Band, 3. Aufl., Leipzig, 1769, S. 34 u. a.); ср.: Wellek R. A History of Modern Criticism, vol. I. 5th print. New Haven and London, 1965, p. 14—15 (об аристотелевском «мимезисе» и классицизме XVIII века) 25—26 (о подражании у Баттё и «натурализме» эстетики XVIII века).

⁴⁵ «Природа у Аристотеля часто мало чем отличается от предельной божественной причины и трактуется в одной плоскости с божественным, космическим Умом» (Лосев А. Ф. История античной эстетики... М., 1975, с. 415).

Жан-полеvesкий поэтический мир — как строится он в его романах и исследуется эстетически — заключает в себе два образующих его широких противодвижения:

1) природа вочеловечивается (V 38.18); ее внешняя форма становится индивидуально, субъективно окрашенным образом; в своем вочеловечении природа становится, наконец, выражением *внутреннего* — души, индивидуальности, личности;

2) природа пресуществляется в божественную плоть идеи (V 43.16).

Жан-Поль согласен называть этот процесс «представлением идей посредством подражания природе» (V 43.14). Это — переход идеи в материальный мир.

Противодвижения едины, и Жан-Поль стремится перекрыть их понятием подражания. Но, поступая так, он должен *или разделить* подражание — на подражание «внешнее» и «внутреннее» (то есть подражание материальной природе и миру души, реальности и идеи), *или разделить* природу — на природу внутреннюю и внешнюю. Жан-Поль в своем § 4 предпочитает сказать так: «Поэзия подражает одновременно двойственной природе — внутренней и внешней» (V 43.11—12). Заметим попутно, что если бы Жан-Поль попытался ввести это свое уточнение в первоначальную «дефиницию», то она звучала бы так: «Поэзия есть прекрасное (духовное) подражание одновременно двойственной природе — внутренней и внешней!»

Жан-полеvesкая *природа* двойственна: это 1) материальная природа; 2) природа внутренняя. Пресуществляясь и вочеловечиваясь, жан-полеvesкая *природа* становится образным, духовным, психологическим космосом. *Космичность* ее уже заложена в *образе* ее описания — в образах вочеловечения и божественного пресуществления. Мир реальной, материальной, *видимой* природы заполняет весь этот космос — это одно движение и одна сторона, а с другой стороны, космос — это царство индивидуального, субъективного духа, души, царство психологического, материя воплощения человеческого Я, которое, однако, никогда не бывает и не может быть произвольно-субъективным романтическим Я, поскольку твердые, осязаемые, зримые контуры реального мира сдержат его. Жан-полеvesкие противодвижения состоят в экспансии природы на мир духа и души и в экспансии душевного на материальный мир природы. Внутреннее, душа, осознает себя как *пространство космоса*. Обе природы, разъединенные, соединяются у Жан-Поля в одно *целое*, но, будучи разными, в одно и то же время распадаются — а потому соединение их бывает непрочным, временным, природы смешиваются, перемешиваются, соприкасаются, смыкаются на краткий миг, выходят друг из друга, — это такой мир беспрестанной образной метаморфозы, который не знает покоя и никогда не может задержаться на одной из своих сторон.

А что же просветительское подражание? Ему принадлежит в творчестве Жан-Поля существеннейшая роль — оно служит в творчестве писателя тем фундаментом, на котором возводится весь поэтический

космос его произведений, и служит тем регулятивным принципом реальности, следуя которому Жан-Поль (в отличие от романтиков) всегда имеет в виду, даже когда отлетает в мир поэтических видений и фантазий, трезво-реальный практически весомый конкретный мир окружающей его действительности. Это — принцип одновременно эстетический и этический⁴⁶. Принцип подражания — основа и финальная цель жан-полевских романов. Иными словами: за просветительским принципом подражания сохраняется в творчестве Жан-Поля то место, которое принадлежит в универсуме его романов самой «будничной», тождественной себе, реальности дня: она лежит на дне космоса. Что это значит? По убеждению Жан-Поля, «карты земли могут быть созданы лишь благодаря картам неба: только если смотреть сверху вниз <...> перед нами возникает целая небесная сфера, и сам земной шар плавает в ней, кружась и блестя, — при всей своей малости» (§ 15, V 66.14—19). Поэт в вещах принципиальных, в делах высшего смысла преодолевает свою субъективность или даже индивидуальность, совмещая свой взгляд с космической перспективой, — свободе поэта предоставлено «земное», а не «духовное», материальное, а не рождающее смысл. Складывается взгляд весьма парадоксальный: поэт («как судьба и государи») властен «лишь над материальной природой, не над духовной» (IV 411.9—11). «Поэт одним касанием своего волшебного жезла меняет формы материального мира, но духовного — лишь тысячью ударов долота» (IV 411.19—22). Именно потому, делает вывод Жан-Поль, «мир материальный, то есть царство случая, дозволен поэту лишь как грунтовок» — весьма выразительное сравнение, почерпнутое из практики живописцев, — «и кроме того как следствие и действие моральных причин...» (IV 411.26—28).

Преображая просветительский роман⁴⁷, Жан-Поль создает художественный космос одинаково и одновременно барочный и романтический. Просветительский принцип подражания, как теоретический тезис, претерпевает в «Приготовительной школе эстетики» нечто подобное — *образный мир* «Школы» отражает его в своих космических просторах. С теоретическим положением в этом образном мире поступают так, как будто это элемент простой непосредственной человеческой будничной реальности, — так, как в романах Жан-Поля с самой этой реальностью.

Что выдвинутый в начале «Приготовительной школы эстетики» тезис о подражании не фиксируется жестко, а с ним, словно с гибким поэтическим образом, совершаются в книге разные превращения, что с ним вообще что-то *происходит*, — это соответствует жанровой природе «Школы». «Подражание» расширяется, универсализуется, раздваивается:

⁴⁶ Так, как об этом превосходно писал Гёте, сравнивая Жан-Поля с восточными поэтами: «Столь одаренный дух способом неподлиннейше восточным осматривается, бодро и смело, в своем мире, создает настраннейшие связи, сочетает несовместимое, но всегда так, что вьется сквозь все тайная этическая нить, благодаря чему целое подводится к известному единству» (ВА III 229).

⁴⁷ Поэтому неправоммерно категорическое утверждение: форма жан-полевского романа есть форма просветительского романа (Schweikert U. Jean Paul. Stuttgart, 1970, S. 92), хотя верно, что от романа, какой практически получался у романтиков, жан-полевская форма далека.

видимо, чрезмерно краткая форма первоначального тезиса о подражании и была весьма удобна для последующих превращений. Просветительский принцип подражания открывается для универсального смысла духовно-поэтического космоса — и не в этой ли своей духовности обнаруживает свою близость аристотелевскому *мимезису*?

Юмор. То, о чем говорит Жан-Поль в своей «Эстетике», и то, как он это говорит, — это у него преднамеренно и глубоко связано. «Эстетика» трактует о юморе, и эта «эстетика», все ее изложение подчинено закону жан-повелевского юмора.

«Эстетика» Жан-Поля — это «*приготовительная школа*», и Жан-Поль готовит своих «учеников» к пониманию эстетических проблем не систематическим их изложением, а с помощью полусерьезного-полупародийного воспроизведения общепринятых схем их изложения. При этом Жан-Поль много пишет об особо волнующих его вопросах, а в третьей части «Эстетики» камня на камне не оставляет от схем обращаясь к писателям от лица поэзии и включая весь аппарат своих сатирических, комических и иронических приемов. Собственно теоретическое *новое* содержание «Эстетики» излагается у него между рудиментами традиционной систематики, излагается по большей части вопреки внешней системе упорядочивания материала, наперекор ей.

В произведении Жан-Поля осуществляется уникальный образно-стилистический синтез поэтических и мыслительных традиций. Так, если Жан-Поль многое наследует от философии Якоби, то *ограниченность* ее философско-художественного языка тонет в поэтически-образном *многоголосии* Жан-Поля. Э. Беренд, десятилетиями работавший с неопубликованными рукописями Жан-Поля, мог наблюдать, как в духе и стиле «Школы» сплавились «драматическая диалектика лессинговских исследований, блестящая риторика статей Шиллера, тонкая ирония диалогов Галиани, платоновский энтузиазм философских диалогов Гемстергейса, дерзкие парадоксы Тика, легкость Гиппеля и афористичность Лихтенберга»⁴⁸ и, конечно, множество иных не столько влияний, сколько стилистически-смысловых линий. Жан-повелевская метафоричность мысли еще усиливается: ряды, или слои, поэтически воспроизводимой действительности, которые Жан-Поль ведет уверенной рукой и сложными путями, как единственный в своем роде мастер стилистической полифонии⁴⁹, ряды высшие и низшие, от червя до бога, указывают друг на друга, объясняют друг друга, являются образами (подобиями, Gleichnisse, аналогиями) друг друга. Метафоричность Жан-Поля — это всеобщая аллегория существующего в природе, в мысли, в искусстве, в поэзии. Все сопоставляется, сравнивается, ставится в ряд. Всякий, даже и самый незначительный, случайный и низкий образ, если к нему приравнивается что-либо существующее, есть уже осуществляемый, исполняемый прооб-

⁴⁸ НКА XI, XVIII.

⁴⁹ См. об этом: Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976, с. 463 и след.

раз и, как таковой, значимое звено в цепи бытия. Все существующее в целом включается в эту универсальную — не шиллеровскую — гигантскую игру смыслов в мире, в бесконечную игру отражений, прообразов и подобий. В жан-полевском колоссально-космическом мире все связано между собой не столько органическими связями роста, сколько бесплотно-духовными, понижающими весь мир линиями значения, когда всякая вещь, существуя отдельно от других, снятая в своем значении, молниеносно соединяется с другими, самыми отдаленными вещами. Таков жан-полевский всепроникающий «юмор», Witz.

Этот Witz сам у Жан-Поля находится в становлении, на переломе, и совмещает в себе все — и прежнюю, гуманистическую и барочную способность изобретения, *ingenium*, рассекающую и комбинирующую вещи, и «острословие» будущего. В Witz — и сугубо философский, принципиальный смысл, и житейская легкость. Witz — поэтически конкретен, как конкретна риторическая фигура, и универсален, потому что весь мир строит как комбинацию из всего отдельного, как энциклопедию частностей, как овеществленный, «взбесившийся», «одичавший» (если воспользоваться словом К. Brentano) каталог. Ирония, юмор, комическое выступают в сопровождении Witz, слагаясь вместе с ним в широкий принцип построения мира. Комическое может отсутствовать в данном конкретном месте произведения, но оно все равно всегда под рукой: Witz никогда не дает естественно-органическую, но всегда — странную связь вещей, а эта связь поражает, потрясает и нередко вызывает смех как реакцию внезапности, изумления своей изощренной изобретательностью. Классическая эстетика эпохи решительно сторонится такого Witz, чуждается его. Однако весь такой механически разобособленный мир одинаково прорастает органическими отношениями: сущность и смысл выходят наружу, как *цветок* растений и *цвет* деревьев (излюбленные метафоры!). Это — в духе эпохи, у Гёльдерлина звезды — цветы небес⁵⁰.

Теоретический, дефиниционный и терминологический слой «Приготовительной школы эстетики» причастен ко всеобщей игре смысловых отражений. Он метафоричен, или аллегоричен; по сравнению с таким всеобщим аллегорическим опосредованием всех вещей (или значений) узок и слаб, ограничен Якоби, как и другие философские учителя Жан-Поля.

Истинное и ложное искусства непрерывно борются на просторах этой книги, между ее небом и землей, без конца отражаются в ином, претерпевают бесчисленные превращения, и жан-полевская истинная поэзия, истинное искусство, которым он учит в этой книге, не подвластны никакой последовательно и по пунктам излагаемой теории, покорны лишь беглой смене образов, из которых каждый торопится уступить место другому. Они покорны лишь поэтической фантазии своего творца, ставшей по воле писателя предметом для самой себя.

⁵⁰ См.: *Bennhardt-Thomsen A. Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins. Bonn, 1967.*

Поток образов здесь всегда равен себе в том смысле, что из него никогда не может вырваться окончательный итог, окончательный и «объективно» обозримый *пластический* отпечаток смысла.

Немецкие догматические эстетики-идеалисты второй половины XIX века никак не могли понять этого жан-полевого эстетического богатства. Ко всякой эстетике подходя с готовыми вопросами («а что такое прекрасное, по вашему мнению?») ⁵¹, они не могли постигнуть, как сама жизнь и сама поэтическое творчество от своих глубинных жизненных потребностей рождает эстетическую рефлексию, как наполненный до краев, не стыдящийся хаотичности поэтический мир художественного произведения переплескивается от своего изобилия в форму эстетического «трактата» и в ней запечатлевает во всей существенности все жизненно и поэтически важное для себя. Жан-Поль не знает теоретической «чистоты». Все у него показано в сплошной непрерывности своих метаморфоз,—какая тут «чистота»! Не случайно логика творчества поместила Жан-Поля среди антикантовцев в пору пришедшегося на самый рубеж веков кратковременного «метакритического нашествия» на Канта ⁵².

Юмору в этом эстетическом мире принадлежит та самая творческая роль, которая отведена ему в содержании трактата. Юмор «Приготовительной школы эстетики» вездесущ. Словно комический роман среди серьезных и сентиментальных в век Просвещения, «Школа» — эстетика юмористическая или даже комическая. Благодаря этому она приобретает способность разлагать построения ученого педантизма и не упускает случая потешиться над ним. Доставшийся по традиции «юмор» Жан-Поля на одном своем уровне — «доброе расположение духа», дающее автору ту внутреннюю свободу, которая позволяет соблюсти равновесие между «теорией» и «здравым смыслом» и разумно-критически отнестись к своим возможностям теоретика. Жан-Полю не отказано в целительном действии шутки. Подобная «юмористичность» — не безусловно позитивное достояние: она не дает автору возможности предаться той безграничной серьезности предмета, которой обладает всякий предмет в себе. Этого требовал Гегель, и такое требование не выполнит Жан-Поль. И сам предмет жан-полевыской «Эстетики» не может не быть совсем иным, чем, скажем, у Гегеля или Шеллинга, у современных жан-полевыской «Эстетики» Круга, Аста, Боутервека. Жан-полевыские объекты отмечены внутренней неустойчивостью, почти патологическим беспокойством, — они уже вследствие этого размельчены в каждом своем проявлении, вспыхивают как искры, показывают отдельные свои грани, — они во власти «юмора», но не как рамки теоретического рассуждения, — они во власти юмора как мировой стихии, захватывающей и автора, и его героев, и его становящиеся образами понятия, и все в целом мироздании. По сравне-

⁵¹ См., например, комментарий Й. Мюллера в его издании «Школы» (см. библиографию).

⁵² Год 1800-й — это год посмертного издания сочинения Гаманна о «метакритическом нашествии», год выхода в свет антикантовской «Каллигоны» Гердера и десятков других направленных против Канта работ.

нию с таким жан-полевым всепроникающим юмором романтическая, шлегелевская, ирония—совсем иная. Она теоретична и неспособна воплотиться в ткань художественного произведения. Она систематична и, по замыслу, восходит от земного и ограниченного к высшему логическими шагами. В ней—зародыш диалектики, однако она субъективна, произвольна, есть выражение свободы личности, Я, *от* мира. Жан-полековский Witz своим моментом свободы—частным для него—соприкасается с романтической иронией. Соприкасается принципом преодоления односторонности, ограниченности, частности. Но жан-полековский Witz—это свобода, осуществляемая *в* мире, *внутри* мира, освобождение от скованности даже и своим Я. Я находит свободу в широком и вольном полете через мир. Оно не презирает земное, частное, предметное, конкретное, а сопоставляет его с вечным и прозревает его истинную цену в освещенности высшим. Далее: жан-полековский Witz идет от литературной традиции, идет изнутри произведения искусства. Романтическая ирония не лишена традиции, но в саму традицию она заносит элемент отрицания и отрицания же ищет в традиции. Романтическая ирония—интеллектуалистична, рациональна, у Ф. Шлегеля—с оттенком его классических и классицистических пристрастий. Жан-полековский Witz не столько уничтожает конкретность вещи, всего земного, сколько приводит все земное в универсальную связь. Вещь, «уничтоженная» таким юмором, восстает в целом космосе, пронизанном смысловыми связями⁵³

Жан-полековский юмор в предельно широком смысле—неповторим, исторически единствен: это синтез давней традиции и уже современного остроумия-острословия.. Такой юмор бесконечно превышает любой комизм, в своей универсальности он нешуточен. Жан-полековский аллегорический мир—царство юмора; юмор—та сила, которая снимает все отдельное и, ничему не давая остановиться, от одного «уровня» действительности перескакивает к другому. В «Приготовительной школе эстетики» есть несколько надстроенных друг над другом смысловых сфер, между которыми совершается такой переход. Вот эти сферы:

сфера непосредственной литературной жизни эпохи;

сфера эстетического осмысления литературы и искусства;

сфера осмысления эпохи и ее конфликтов;

сфера осмысления человеческой жизни в целом и затем всего вневременного.

Между этими сферами летает жан-полековский юмор, и не думая строго разграничивать их для себя или тем более последовательно заниматься сначала одной, потом другой и т. д. Но и уровни не зафиксированы жестко. Они упираются в неподвижность сфер крайне-

⁵³ Адам Мюллер дает такое определение романтической иронии (1806): «открытие свободы художника, или человека» (Müller A. Op. cit., Bd I, S. 324), которое Э. Беллер считает «самым метким» — «гениальным упрощением» (Behler E. Klassische Ironie — romantische Ironie — tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972, S. 11); об аспектах иронического у Фр. Шлегеля и о технике иронического см.: Behler E. Op. cit., S. 71—72. См.: Prang H. Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972, S. 19—22 (о Мюллере), S. 8—15 (о Фр. Шлегеле).

го — в небо, вечность, бога, в ничто, в землю, наконец, в человека, — этот, по словам Жан-Поля, все связующий собой «дефис в книге бытия». Весь управляемый юмором жан-полевыи мир — мир молниеносных разрядов и мгновенных скачков; «электрическая» энергия связей не знает препятствий, соединяя «червя» и «серафима». Мир, в котором вещи сопрягаются скачкообразными — головокружительными, но и незатрудненными — линиями энергий, весьма механистичен; как овеществившийся лексикон, алфавитный порядок которого противоречит естественному порядку вещей в мире, он и нелеп и смешон, — превышающий любую комизм юмор открывает ворота превышающему любую серьезность смеху. Все смешно, потому что все относительно: поражает условность всякого значения. Все неустойчиво, все снимается высшим. Смешно все, что может быть снято, превышено, превзойдено: поэтому можно в этом мире смеяться и над ангелом — только для этого надо быть архангелом (V 124.15). Удивительно, каким смешным получился в конце концов сотворенный мир! Жан-Поль опускает в своей «Эстетике» трагедию, — «чистый» трагизм растворился в юморе, всегда комическом и всегда трагическом. Жан-Поль педагог учит детей сопрягать отдаленные явления⁵⁴, учит их юмору и учится у них наивной гениальности юмористических связей.

Жан-полевыи юмор — отнюдь не разразившийся каким-то чудом среди трезвой реальности Европы нового времени средневековый всеобщий юмор осмеяния. Юмор Жан-Поля возникает в конкретно-исторических условиях и единственным в своем роде образом воплощает конфликты исторической реальности. Жан-Поль эти конфликты поэтически воспроизводит как конфликт стилистических эпох, отложившихся как слои литературного и культурного сознания и теперь пришедших в столкновение (об этом шла речь в начале статьи). Такой внутренне расслоившийся стилистический мир у Жан-Поля шире, объемнее, чем у кого-либо из его современников, — Жан-Поль не суживает и не выравнивает его эстетически предвзято, а, напротив, старается предоставить ему вольный плацдарм для действия. Жан-полевыи юмор — фактор и функция мировой, космической широты литературного, стилистического сознания, вбирающего в себя мир исторической реальности.

Немецкой литературе давно были известны трагические возможности юмора и смеха. Не подавляемая декретами классицистической эстетики, литература XVII века очень часто передает жизненную «смесь» трагизма и комического — так и великий Гриммельсхаузен и его младший современник, австро-саксонский писатель Иоганн Беер: «Бееровский смех становится метафизическим — не смех над вещами и ситуациями, а смех, идущий из обнажаемой человеком глубины вещественного; смеют-

⁵⁴ «Воспитание остроумия» — так озаглавлен один из разделов «Леваны» — сочинения о воспитании. «Четыре рода вещей подражают людям: эхо, тени, обезьяны, зеркала...», — пишет Жан-Поль (V 844. 25—26). «Все великое и важное движется медленно; следовательно, совсем не движутся: восточный властелин, далай-лама, Солнце, морские крабы; мудрые греки, по Винкельману, ходили медленно...» (в кн.: «Идеи эстетического воспитания». М., 1973, т. II, с. 321 — отрывок из романа «Незримая ложа»).

ся вещи, разрываясь от своей внутренней нелепости, и в безудержных приступах смеха уравнивает себя человек с глубинной стихийностью вещей — вообще мира»⁵⁵. В барочном сознании XVII века земной мир распадается и, распавшийся, заново собирается. Единство его — не живая слитность плоти, а сопоставленность значений, в духе времени — универсальная комбинаторика значений (Лейбниц), подхваченная сатириком⁵⁶. Комбинируя, бог создает машину лучшего из возможных миров⁵⁷. Вещи, предназначение которых — про-паст в вечности, выделяют свой смысл, указывая на иное, высшее и необходимое. Складывается аллегорическая отвлеченность замкнутого плоскостного образа, «эмблемы», которая есть образ, *рисунок смысла*⁵⁸.

В научном сознании XVII века ренессансный универсализм сменяется всеобъемлющей энциклопедичностью, универсальностью всего отдельного, знание живого целого — всезнанием полигистора, филологически окрашенной доскональностью (Атанасиус Кирхер, интернациональная знаменитость науки в эпоху барокко, в Германии Даниэль Морхоф с его «Полигистором» для Жан-Поля — незабытое, еще довольно недавно прошлое). Такое строение мира и такая система знаний в целом живы для Жан-Поля, как живы в разных формах для всей его эпохи. Однако ни одного немецкого писателя в романтическую эпоху такое барочно разнимаемое миростроение не привлекало так, как Жан-Поля, который «реставрирует» его как мир эстетический. Он научность такого образа мира переводит на язык эстетики и делает средством поэзии. В романах Жан-Поля космические грани барочного мира становятся горизонтами, внутри которых льются образные смыслы, среди которых выступают конкретно очерченные и укорененные в немецком реальном быту характеры. Жан-Поль вводит в эту картину мира и тенденции XVIII века — как более плоскую механистичность, так и в самой полной мере весь до тонкости развитый психологизм внутренних движений, и, наконец, идею органического развития.

Комическое, юмор, сатира, ирония — как темы поэтики и эстетики —

⁵⁵ «Теория литературных стилей». М., 1976, с. 459.

⁵⁶ См.: Свифт Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера. М., 1947, с. 370—374.

⁵⁷ См.: Нарский И. С. Западноевропейская философия XVII века. М., 1974, с. 334—337. Добавим, что подробный указатель к немецкому изданию «Теодицен», подготовленному И. К. Готтшедом и много раз повторенному, резюмирует (к слову „Welt“): «Бог выбрал лучший из возможных миров»

⁵⁸ Для эмблемы характерно то, что изображаемые вещи выступают не в своих реальных связях, но иллюстрируют «вертикальный» моральный план мира с переходами от низшего к высшему в нем; в конечном счете все земное, временное указывает на вечность, в которой вещественность всего будет уничтожена. Разумеется, в применении к эпохе Жан-Поля можно говорить о пережитках «эмблематического мышления» (Гердер), что находит выражение по меньшей мере в трех моментах: 1) в космичности образов, когда земное постоянно сопоставляется с вечностью, с «небом»; 2) в способе пользоваться образами как изолированными вещами и величинами, значениями; 3) в постоянстве повторяющихся образов, число которых, в противоречие предположенной «каталогической» полноте явлений мира, не слишком велико. Однако у Жан-Поля барочная образность, вводящая в неподвижность четкого графического образа всю подвижность вещей, всю их обреченность вечному, сама оказывается внутри беспрестанно происходящих отражений, неуловимых переходов, мгновенных смыканий и размыканий.

у Жан-Поля взаимосвязаны; в них — наиболее непосредственное, наиболее осязаемое воплощение юмора в самом широком смысле. Посвященные этим темам главы «Приготовительной школы» высоко ценились даже и тогда, когда (в середине XIX века) Жан-Поль читали неохотно. В структуре «Школы», ее двух первых частей, эти главы занимают весьма значительное место, — будучи жан-полевской «поэзией поэзии», направленной на себя, юмором юмора. Юмор является в «Школу» как один из ее поэтических характеристик, — подобно тому как сам Жан-Поль постоянно рисует себя среди персонажей многих своих произведений, от «Незримой любви» и «Геспера» до поздней «Кометы», так творческий юмор жан-полевского мироздания рисует здесь «юмор» как понятие поэтики. Автор романа в качестве его героя — не автопортрет, а переодевание; в княжестве Флаксенфинген и в свите мнимого маркграфа Николауса Маргграфа автор облачен в одежды своего романического мифа. Юмор поэтики — в руках у юмора широкого и «всемирного», который самую субъективность автора выносит на широкие просторы этого мира и подчиняет ее бесконечным и безостановочным своим переходам. Юмор — это предельно широкий механизм мира.

Юмор — это действующая в произведении причина, сближающая «Приготовительную школу эстетики» с собственно художественными созданиями Жан-Поля. С «собственно» художественными — ибо как раз непрекращающийся труд жан-полевских творческих начал в «Приготовительной школе эстетики» свидетельствует о том, что между произведениями разного жанра у Жан-Поля нет окончательного разграничения по содержанию. Эта общность романов и эстетического «трактата» Жан-Поля прежде не замечалась так, как теперь, после более углубленного изучения многих сторон немецкой культурной жизни XVIII—XIX веков⁵⁹.

III

Жан-Поль создает в своих книгах барочно-романтические поэтические энциклопедии. Ни в малейшей степени не отказываясь от интеллектуального и художественного наследия Просвещения, даже ориентируясь на него, Жан-Поль творит эстетический мир, собирающий воедино накопленные поэтической традицией возможности. Результат — куда шире просветительского романа, на который оглядывается Жан-Поль, и куда шире романа романтического, в своих началах, в первых опытах

⁵⁹ В самое последнее время четко выразил взгляд на содержательную общность жан-полевских романов и «Приготовительной школы эстетики» В. Просс (*Pross W. Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen, 1975*); однако В. Просс судит о Жан-Поле на редкость узко, и для него не существует проблемы образно-художественного мышления и языка Жан-Поля, а вся «поэтичность» Жан-Поля проистекает будто бы лишь от того, что жан-полевская «реставрация» энциклопедического ученого «полигисторизма» и основанного на принципах естественного права мировоззрения случилась не ко времени (*Ibid., S. 170*). Характерным образом В. Просу приходится доказывать, что романы Жан-Поля — не что иное, как ученые трактаты, приобретшие свой поэтический вид вследствие жан-полевского культурно-исторического запаздывания.

стремившегося сломать традицию, а позже иногда удачно находившего стилистическую *простоту нового* — «Предчувствие и реальность» Йозефа фон Эйхендорфа (1815). Жан-Поль не враждебен романтизму априорно — он и романтизм и романтическое как стихию и тенденцию погружает в свой космос, но, конечно же, *внутри* этого космоса романтическое становится *иным!*

Конечно, Жан-Поль отличал жанр «Школы» или педагогического пособия («Левана», 1807) от романа. Содержательное сближение происходило уже как бы вторично — оттого, что общие законы, направлявшие творческий процесс Жан-Поля, были сильнее частных преднамерений автора. Другими словами, образно-художественная мысль Жан-Поля брала верх над любыми попытками отвлеченно-понятийных обобщений, как и особой регламентации изложения. Творческий закон Жан-Поля во всех случаях был *одним*: Жан-Поль умел и любил читать философские сочинения, воспринимал их в деловом духе, откликался на них без моралистических вздохов Якоби, но, перерабатывая их в своих работах, подчинял их образно-художественной ткани и структуре своих книг.

А «структура» жанр-полевской *книги* была отмечена тем, что такая книга была в известном смысле книгой *вообще*. Что это значит? Не раз был повторен тезис о том, что «роман — это эпос наших дней». Его сформулировал Фридрих фон Бланкенбург в блестящем «Опыте о романе»⁶⁰. Бланкенбург в «Опыте» писал не столько о жанре романа, сколько о характерах, и в первую очередь о характерах Шекспира. Роман ощущался эпохой не только как определенный литературный жанр, но как «общий» жанр, поднимающийся над особенностями жанров частных и отдельных. Роман понимался как жанр, допускавший множество различных реализаций — и в аспекте жанровых модификаций («драматический роман», «роман в письмах» и т. д.) и в целом как книга, «книга для чтения», — допускавший разнообразное заполнение своих структурных «единиц». По словам Гердера, «ни у одного поэтического жанра нет такой широты, как у романа, и из всех жанров он допускает самую различную обработку: ибо он содержит или может содержать не только, скажем, историю, и географию, и теорию почти всех художеств, но также и поэзию всех жанров и видов — в прозе. Все можно поместить в роман, все, что только как-то затрагивает рассудок и сердце человека, — страсть и характер, образ и пейзаж, искусство и мудрость; все мыслимое и возможное и даже невозможное, — нужно только, чтобы все это занимало наш рассудок или наше сердце»⁶¹.

В XVIII веке внутрь романической структуры (определенной столь широко) втекает огромный поток всевозможных знаний — от географических и исторических до экономических и педагогических. Заслуга Бланкенбурга — в том, что он весь такой материал немецких романов просветительского века подчинил проблеме *характера*, шире —

⁶⁰ *Blankenburg F. von. Versuch über den Roman. Nachwort von E. Lämmert. Stuttgart, 1965.*

⁶¹ *Herder J. G. Briefe zur Beförderung der Humanität, hrsg. von H. Stolpe. Berlin und Weimar, 1972, Bd. 2, S. 112.*

художественного мышления, а заслуга Жан-Поля—в том, что он, формулируя представление о романе как книге вообще, все возможное содержание такой книги подчиняет от начала и до конца образности мысли. Однако отличие «книг» Жан-Поля от гетевских «Годов учения Вильгельма Мейстера» заключается в том, что он, Жан-Поль, не собирается отказываться от того практического правила романа XVIII века, что его внутренние композиционные «клетки» (в рамках книги как максимальной единицы) могут быть заполнены чем угодно, любым материалом.

Гёте органично вводил в ткань повествования («Годы учения Вильгельма Мейстера») рассуждения о шекспировском «Гамлете»,—во всяком случае, и современный читатель не воспринимает их как вставленную в художественный текст теоретическую статью. То же можно сказать и о «Признаниях прекрасной души», занимающих целую книгу романа,—и такая вставка сделана достаточно «современно» и психологически оправданно, и теперешний читатель, вероятно, понимает ее по аналогии с привычными сюжетными «предысториями». Совсем иначе—Жан-Поль! Его «современность»—в том, что он все повествование подчиняет образному мышлению. Но при этом образный строй Жан-Поля (а он управляется, как мы уже знаем, «юмором») возвышается и над любимыми характерами. Характеры словно пребывают на земном дне действительности, тогда как образная мысль писателя носится «по поднебесью», не зная преград,—туда же, к небесам, устремлены и помыслы «характеров», героев романа.

Почти то же, что романтические характеры,—теоретический слой «Приготовительной школы эстетики». «Теоремы», «Школы» стремятся сложиться, персонафицируясь, в человеческий характер, в «материалиста», «нигилиста», «романтика» и т. д. Они в таком своем качестве остаются на земном дне произведения, окружаемые жан-полевской возносящейся к небесам образностью. Мост между бессюжетностью «Приготовительной школы эстетики», а также педагогического трактата «Леваны» и романами Жан-Поля с их разветвленными фабулами (именно поэтому отчасти устранимыми, даже отдаляемыми от читателя могучей вертикалью вздымающихся прочь от земли образов) составляют произведения типа жан-полевских диалогов о бессмертии — «Кампанская долина» (1797) и «Селина» (1827). В них скромные сюжетные начатки находятся в равновесии с напряженным обсуждением животрепещущих судеб человеческой индивидуальности. Близки к этому типу жан-полевские «Палингенезии» (1798), где ранние сатиры возрождены в рамках вымышленного сюжета из жизни автора.⁶² И точно так же как в третьей части «Приготовительной школы эстетики» возникают проблески сюжетного и лекции этой части читаются на конкретно обрисованной сценической площадке, так и в романах Жан-Поля то и дело появляются островки бессюжетного, будь то сатирические «дигресси» (отступления), будь то

⁶² Ср. также «Письма и предстоящее жизнеописание» (1799) и «Биографические увеселения под черепной крышкой великанши» (1796), где герой—сам Жан-Поль.

«Объяснение гравюр на дереве к десяти заповедям катехизиса», составляющее вторую, комическую половину «Кампанской долины», или фиктивная газета «Пестицкий реальный листок» в первом томике приложения к «Титану» Но все у Жан-Поля — и сюжетное и бессюжетное — одинаково пронизано и овеяно струями юмористической образности, вне которых Жан-Поль не мог сделать и шагу вперед. Заметим, кстати, что понятый предельно широко юмор заставляет своего автора расплачиваться за творческую свободу известной узостью, которая нередко воспринимается как стилистическое принуждение, скованность. Но, разумеется, и без всего этого надлежит твердо знать, что творчество Жан-Поля — это крайнее воплощение стилистического маньеризма, без которого как раз и невозможно обходиться, если в творчестве писателя должны сталкиваться разные стили, как и разные, поминутно снимаемые и сменяемые слои действительности. Широта сцены, на которой совершаются эти столкновения, несоизмеримость конкретного, реально переданного бытового «дна» мироздания и всего универсума, о котором думает писатель, находясь в диалектической взаимосвязи с узостью, размельченностью, нарочитой детализацией образов, как и сам широчайший принцип юмора должен выносить на поверхность художественного произведения всякие мелочи и ракушки барочных «куриозов».

В немецком романе XVIII века, коль скоро он осознает себя как «книгу», неизменно наблюдается некоторое превышение «структурности» над содержанием, — содержание не творит для себя органическую, живую форму⁶³, а должно заполнить композиционные «клетки», правда, как и сама «книга», весьма неопределенные по размерам и числу. Начиная с первых произведений, Жан-Поль обыгрывает автономность композиционного членения романа — такой широкой и свободной формы, «внутри которой лежат и болтаются почти все формы» (§ 69; V 248. 30—31). Такая форма романа обнаруживает свою механистическую чрезмерность (все иные «формы» «болтаются» в ней), и такую чрезмерность можно только рсфлексировать, обращать в элемент самого содержания, обыгрывать. Композиция романа-книги, выводимая наружу является предметом особых забот. Книга строится как здание замысловато спроектированное: собственно-«романическое» содержание, фабула, помещается в солидную оправу посвящений, предисловий, стихотворений к автору — как в романе барокко. У Жан-Поля романическое «ядро» обстраивается структурными элементами, которые архитектонике целого придают объемный и, что важно, индивидуальный вид. «Книга» ставится в связь с целой «библиотекой», а «библиотека» — с целой «вселенной». В монументальном «Титане» уникальная архитектура целого дорастает до безбрежности очертаний: не только четыре основных тома книги, весьма своеобразно построенные, сопровождаются двумя томами «Комического приложения» (очень сложного и притом отнюдь не только комического

Ту «внутреннюю форму», постигнуть которую вполне было дано лишь классической эстетике Гёте. Обратный процесс разложения «внутренней формы», выведения ее наружу совершался в позднем творчестве Гёте

состава), но за пределы этих двух томов выведен философско-сатирический «Ключ к Фихте». «Титан» — роман не просто сложнейшей «барочной» композиции, но еще и роман «романтически» открытый; «открытость» его — знак того, что он стремится вместить в себя — и не может вместить — универсальное «Все» жизни.

Подобно жан-полевским романам строение «Приготовительной школы эстетики». Читающий второе издание «Школы» (вышедшее в свет в начале 1813 г.) особенно ясно почувствует художественную ее архитектонику — особо подчеркнутую. Предисловие ко второму изданию предваряет предисловие к первому и всю книгу вставляет еще в новую, дополнительную раму; излагаемое по параграфам предисловие ко второму изданию дает в руки читателя определенный сатирико-комическо-иронический *ключ* к чтению книги, после чего предисловие к первому изданию дает еще и другой *ключ*, несколько иначе настраивающий читателя. Все *первое* издание «Эстетики», как композиция и как содержание, остраняется словно некий художественный объект и как бы все время находится («болтается») *внутри* второго. Жан-Поль подчеркивал (а не смазывал!) *зияние* между первым и вторым изданиями, как встроенными одно в другое зданиями; и нередко Жан-Поль специально обращал внимание на вставки второго издания. Кульминационным эпизодом в этом целенаправленном расслаивании двух совмещенных изданий «Школы» являются те два параграфа «Школы», которые начинаются с одной и той же фразы и из которых один содержит новое, а другой — прежнее продолжение мысли. Это — § 22 и 23.

Естественно, уже и первое издание «Приготовительной школы эстетики» образно осмысляет здание своей композиции.

В первых параграфах «Школы» Жан-Поль, заявивший в предисловии, что «настоящую эстетику однажды напишет тот, кто сумеет соединить в себе поэта и художника» (V 24), — до какой-то степени еще имитирует стилистическую сдержанность ученого трактата. Деление каждого из двух первых томов книги на программы и параграфы кажущимся образом тождественно ее эстетико-теоретическим задачам. «Программа», которую имеет виду Жан-Поль, — это немецкий жанр ученого сочинения, досуществовавший до XX века. «Программой» называлась статья, которая публиковалась к ежегодному, традиционному открытому выпускному экзамену гимназий и помещалась вслед за программой такого торжественного годовичного акта. Слово «программа» в качестве обозначения главы соответствует у Жан-Поля «секторам», «суммулам», «клаузулам», «станциям» и т. д. его романов. Все такие наименования, какие придумывал Жан-Поль, — не простые синонимы обыкновенных «глав», а элементы образного переоформления композиции целого. Таковы и жан-полевские «программы», которые одновременно и намекают на *ученый* характер труда и *этим же самым* ученым названием, употребленным в несобственном смысле, ставят такие композиционные единства «Школы» в связь с композиционными единствами романов. В свою очередь *параграфы* «Школы» находятся «под сенью»

программ, и уже одно это лишает изложение «по параграфам» тождественности со своим предметом. Если кто-нибудь примет такое членение «Школы» за композиционные игры поверх собственно теоретического содержания книги, тот ошибется. Случай подобного двухступенного членения дают еще тома «Титана» — здесь повествование делится на «юбилейные периоды» и «циклы» (придуманные богословом И. Г. Франке-младшим «периоды» состояли из 152 «циклов», «циклы» — из 49 лет), соответствующие универсалистской тенденции «сверхромана». Если это игра, то такой игрой пронизано решительно все в книге. Следует с полной серьезностью отнестись к словам, с которых начинается предисловие ко второму изданию книги: «Чтобы сохранить строгость формы и единообразие целого и в предисловии, я буду писать его по параграфам». Разумеется, нет никакой внутренней причины излагать предисловие по параграфам, параграфы эти — «дутые», и к тому же Жан-Поль хорошо помнит, что предисловие к первому изданию почему-то не нуждалось в параграфах. Начальные слова «Школы» — ироничны, но это не обычная риторическая фигура иронии, предполагающая противоположный смысл, а такая ирония, которая сразу же оказывается во власти бесконечных и безостановочных опосредований жан-полевого юмора, царящего во всех программах и параграфах его «Школы». Наконец, писавший предисловие ко второму изданию «Школы» Жан-Поль не забывал и о дающей волю фантазии и смывающей все композиционные градации первых двух частей *третьей* части «Приготовительной школы эстетики», главы которой, начинающиеся, прерывающиеся, снова начинающиеся, врезаемые в непрерывную ткань повествования (V 338. 4—8), выступают там сразу в трех значениях и ролях.

Безудержный напор поэтического воображения в третьей части «Эстетики» не отвлекает автора от его задач. Скорее, напротив: романтическая фикция переносит писателя в Лейпциг, это средоточие немецкой книготорговли того времени, в город книжных ярмарок, куда сходится и откуда расходится во всей стране трудно обозримая литературная продукция немецких авторов и типографий. Читать лекции по эстетике прямо посреди университетского и книготоргового саксонского города, словно в осином гнезде рецензентов и оппонентов любого автора, — особое удовольствие для эстетика Жан-Поля как творца, или «составителя», своей «книги», удовольствие, которого никак не мог бы позволить себе отвлеченно теоретизирующий эстетик. Смыкаются: теоретическая проблематика «Школы» — один полюс, и непосредственная литературная жизнь — другой полюс; эстетическая теория — и те типические, социальные, экономические, жизненно-бытовые обстоятельства, в каких предстоит существовать и самой книге и в каких существуют и только и могут существовать литературные (книжные) объекты жан-полевого «Эстетики». Тут все, все теоретические и романтические линии сходятся на книге: если в первых двух частях Жан-Поль придавал себе вид теоретика, то в третьей он изображает, как он создает свою книгу — ту самую, которую держит в руках его читатель. Это — смелый

прием *романиста*, который, создавая «поэтические энциклопедии» своей эпохи, освоил как материал романов *любые*, в том числе и самые теоретические и самые отвлеченные, предметы.

«Приготовительная школа эстетики» — одна из «поэтических энциклопедий», написанных Жан-Полем-романистом.

В жан-полевской «Приготовительной школе» должна, скорее, удивлять способность писателя останавливаться на одном предмете — потому что он не очерчивает свои предметы всесторонне и не создает их пластических подобий.

Юмористическое скольжение, подвижность жан-полевских образов, их всеприсутствие — среди них немало повторяющихся, притом поворачивающихся все новыми сторонами, — никак не противоречит особой *логичности* жан-полевской «Эстетики». Скачкообразные процедуры всемирного юмора не исключают логики их смысла.

В книгах Жан-Поля сходились литературная традиция и зарождавшийся в поэтическом универсуме книги-романа реализм середины XIX века. В рамках жан-полевских разросшихся донельзя «княжеских зеркал» выражена с необычайной интенсивностью и, скорее, между строк⁶⁴ ясная идея свободы. У жан-полевской идеи свободы — большие потенции и не высказанное до конца широкое, здоровое, современное многогранное содержание. Жан-Поль, как никто среди его современников, был *свободен* от туповатых наслоений национализма и роковых противоречий идейной запутанности, свободен он и от моральной апатии. Мысль о свободе — политической, национальной и умственной, творческой, интеллектуальной — не оставляет Жан-Поля в «Приготовительной школе эстетики». Немецкие радикалы 30—40-х годов понимали Жан-Поля довольно узко⁶⁵. Людвиг Бёрне, видевший в Жан-Поле «писателя обездоленных»⁶⁶, гордился тем, что открыл в нем «либерала»⁶⁷, но открыл он в нем как раз ровно столько, сколько мог, — буржуазный либерализм; в Гете он, напротив, способен был усмотреть лишь «аристократа»⁶⁸.

Теоретик «Молодой Германии» Лудольф Винбарг в «Эстетических набегах» (1834), как назвал он свои прочитанные в Киле лекции, довольно точно схватил особенность жан-полевской «Приготовительной школы»: «Есть только одно-единственное сочинение об обычной эстетике, гениально эстетическое, — оно принадлежит Жан-Полю, — и есть только одно-единственное, постигающее эстетику в высшем, греческом, платоновском смысле, — это «Эрвин» Зольгера»⁶⁹. Винбарг был всецело

⁶⁴ Из исследователей Жан-Поля прежде всего интересовался политическим смыслом его романов В. Харих; однако Харих обращается с Жан-Полем как со своего рода натуралистом, у которого всякий элемент художественной действительности зеркально соответствует элементу реальности. Поэтому Харих и «вчитал» в романы Жан-Поля самые разнообразные вещи и идеи, о которых не помышлял сам писатель. См.: *Harich W Jean Pauls Revolutionsdichtung*. Berlin, 1974.

⁶⁵ См.: *Dietze W Junges Deutschland und deutsche Klassik*. Berlin, 1957, S. 222 (u. a.).

⁶⁶ См.: *Börne L. Gesammelte Schriften*, hrsg. von A. Klaar. Leipzig, o. J., Bd. I, S. 157.

⁶⁷ *Dietze W. Op. cit.*, S. 288.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 52.

⁶⁹ *Wienberg L. Ästhetische Feldzüge*, hrsg. von W Dietze. Berlin und Weimar, 1964, S. 11

прав, выбрав из моря эстетической литературы две необычные и этим (только этим) близкие друг другу книги.

Одновременно — и это показательно для широты заключавшихся в Жан-Поле сторон — его творчество притягивает к себе венского католического богослова Антона Гюнтера⁷⁰, незаурядного, своеобразного мыслителя, автора философского диалога («идиллии в восьми октавах») «Пир Перегрин» (1830) и «Приготовительной школы спекулятивной теологии» (1828—1829): стиль Гюнтера (сочинения которого в конце концов оказались в пресловутом «Индексе запрещенных книг») гегельянец К. Розенкранц справедливо считал «жан-полевым»⁷¹, и Гюнтер не раз увлеченно высказывался о Жан-Поле⁷².

Однако еще несравненно значительнее литературно-философского усвоения Жан-Поля в XIX столетии было конгениальное Жан-Полю, универсалистское, приподнято восторженное восприятие его двумя великими музыкантами, на мировоззрение которых Жан-Поль наложил отпечаток своего своеобразия. Эти два музыканта — Роберт Шуман и Густав Малер.

В малеровскую эпоху, на рубеже XIX—XX веков, Жан-Поля по-новому прочитывает кружок немецкого поэта Стефана Георге: на вершине эзотерического эстетства, какое могло существовать только в пору немецкого модерна, Жан-Поль предстал как творец возвышенных образов, как великий лирический поэт в прозе⁷³. Таким его никто не видел до Георге. Школа Георге дала решительный импульс к изучению Жан-Поля, — из этой школы вышел талантливый Макс Коммерель, автор выдающейся работы о Жан-Поле⁷⁴.

Индивидуальное творческое единство, созданное Жан-Подем, рассыпалось в самом движении литературы и эстетики. Оно и должно было распасться, сыграв свою непосредственную роль в литературной и культурной истории Германии. Жан-Поль был примерно на поколение старше Бальзака. У этих двух столь разных писателей было одно общее. Это общее — в их стремлении создать широкую единую, цельную картину действительности. Бальзак пишет «Человеческую комедию», и в ней утверждает себя реалистический метод XIX века — писатель творит

⁷⁰ См. многочисленные книги о Гюнтере немецкого историка (ГДР) Эдуарда Винтера.

⁷¹ Mann E. Das „zweite Ich“ Anton Günthers: Johann Heinrich Pabst. Wien, 1970, S. 26.

⁷² Pritz J. Glauben und Wissen bei Anton Günther. Wien, 1963, S. 107. Pritz J. Zur literarischen Form des Schrifttums Anton Günthers. — In: Günther A. Späte Schriften. Wien, München, 1978, S. 198—199.

⁷³ Winkler M. George-Kreis. Stuttgart, 1972, S. 98. В 1900 году Ст. Георге и К. Вольфскель издали небольшой сборник Жан-Поля как первый том серии «Немецкая поэзия» — Как и всем изданиям кружка, ему был придан «сакральный» характер, и книга озаглавлена — «Жан-Поль Часослов для его почитателей» — См. предисловие к нему Георге в изданном Г. П. Ландманном сборнике „Der George-Kreis“. Köln, Berlin, 1965. См. также: Bauer R. Stefan Georges Lobreden. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977, S. 28—38.

⁷⁴ Kommerell M. Jean Paul. Frankfurt a. M., 1933 (5-е изд. — 1977). Можно без преувеличения сказать, что эта книга составила эпоху в изучении творчества Жан-Поля (см. рецензию В. Беньямина, 1934, в кн. Benjamin W. Lesezeichen, hrsg. von G. Seidel. Leipzig, 1970, S. 52—61).

«вторую действительность», при этом действительность, типизированную в характерах или даже в сюжетах. Все отдельное составляет сложный, но не противоречивый цикл—поэтический тип современной действительности, такой тип, который соблюдает все закономерности и пропорции своего прообраза и свою конечную художественную истину полагает в истине реального. У Жан-Поля есть *то же* тяготение к цикличности, к созданию такого поэтического целого которое тоже давало бы в результате общую картину и в которое входили бы отдельные произведения. В Адмони заметил: «Утрируя, можно было бы сказать, что жан-полевские романы больше связаны между собой, чем внутри себя»⁷⁵. Образуется и что-то вроде цельной географии жан-полевских взятых в совокупности романов. Но соединяются между собой отдельные звенья этого целого совсем не так, как у Бальзака. Современная действительность и Париж есть у Бальзака та беспрестанно созерцаемая и беспрестанно обдумываемая мера, тот масштаб, что задает порядок и определяет место в целом всего поэтического—характеров, сюжетов. Все отдельное соразмеряется с временем и местом этой современной реальности, с ее объективными данностями. Можно сказать, что современная действительность служит тем бесконечно богатым фоном, на котором должны прописаться обязательные, необходимые линии и контуры действительности поэтической—именно поэтому *уходящей внутрь* действительности реальности. У Жан-Поля связь всего отдельного осуществляется совсем иначе: ее закон—прорастание и метаморфоза. Так переходят из романа в роман и даже превращаются друг в друга некоторые персонажи Жан-Поля, так переходят из романа в роман придуманные писателем места действия, географические сведения. Отношение всей в целом картины к реальной действительности—«иррациональное» и, точнее, неопределимое. Оно опирается на очень существенную условность, которая никогда не дает—хотя бы временно—совместиться действительности поэтической и действительности реальной, современной, действительности окружающего мира. Можно сказать, несколько преувеличивая, что не действительность поэтическая (всех романов) собирается тут в цикл целого, но что действительность *реальная* разбирается, рассыпается, демонтируется, для того чтобы быть собранной в особую *поэтическую* реальность романического универсума. В таком случае эта последняя будет *мерой* для первой, для самой же реальности!

Но это как раз и неудивительно! Это так и должно быть по логике жан-полевского творчества. Для Жан-Поля реальный мир—это линия и плоскость на *дне* космоса, а космос—это уже неразрывное переплетение безмерного пространства и безмерного смысла, идеи. Поэтому всему земному (а если реальный мир называть в подчеркнутом смысле земным, то это уже означает его трансформацию в иное измерение!) в мире Жан-Поля сейчас же придает *вертикальную* направленность, земные

⁷⁵ Адмони В. Г. Жан-Поль Рихтер.— В кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1936, с. 388.

связи героя протягиваются в *плоскости* земного — к людям и вещам, а в романе Жан-Поля этому герою сразу же отводится место *между* небом и землей — выше или ниже. Так и всему «земному». Реальный мир (то, что романист Бальзак счел бы реальностью) — это линия и двухмерность, а поэтический мир — трехмерность, многомерность и подлинная полнота.

Далее следует парадокс: все это барочное здание вертикали строится у Жан-Поля, несомненно, не для чего иного, как для мира реального, современного, — ради его отражения и образного постижения. Весь космический мир, как грандиозная аллегорическая конструкция идеальной меры, должен, по замыслу писателя, вновь опрокинуться в мир реального — в мир действительности обыденной, житейской, социальной, политической и т. д. В итоге получается, что весь поэтический космос как образ существует ради истинного отражения действительного мира. С точки зрения Бальзака и его реалистической поэтики, поступать так — все равно что идти к своим соседям, огибая весь земной шар. Так у Жан-Поля один человек приходит к другому — проходя через бога и ничто. Сейчас мы не оцениваем разные отношения к реальности и их внутренние возможности, а только сравниваем их. Можно сказать, что характерный для середины XIX века реалистический принцип искусства у Жан-Поля выступает как *цель* и *результат* опосредований, — далеко не как причина и основание. Поэтому любой исследователь Жан-Поля может отмечать многообразие *реалистического* в творчестве писателя, но всегда должен отдавать себе ясный отчет в функции, роли, месте такого реализма.

Очень верно заметил о реализме М. А. Лифшиц: «Истина в искусстве многообразна, и в этом многообразии заключены противоположные тенденции. Они перекрещиваются в своем движении, соприкасаясь и образуя различные сочетания». «В подходе к отдельным историческим ступеням общие понятия требуют диалектической гибкости. <...> Лучше пользоваться термином «реализм» умеренно, без постоянных повторений...»⁷⁶.

К сожалению, в литературоведении и эстетике распространены тенденции «натуралистически» прямолинейного чтения текстов, выпрямляющие и насильственно «актуализирующие» их⁷⁷.

Уникальность возведенного Жан-Полем художественного здания помешала использовать его опыт демократическим писателям последующего периода. Поразительно, но факт: немецкий реализм середины XIX века словно оставался без традиции, выросал как бы на пустом месте, был чаще всего беспомощен и робок. Как ни расценивать немецкий роман середины века — крайне низко (как Эрих Ауэрбах, а из исследователей Жан-Поля — Р. Шольц) или очень высоко (Ф. Зенгле), —

⁷⁶ Лифшиц М. А. К спорам о реализме. — Театр, 1976, № 1, с. 70.

⁷⁷ В. Харих, автор наблюдательный и аналитически тонкий, в своей книге безмерно преувеличивает революционность Жан-Поля, очень часто принимая желаемое за реальность и конструируя выводы, напоминающие вульгарно-социологическую игру понятиями и ярлыками.

нельзя не считаться с этим обрывом традиции после смерти Жан-Поля (1825) и Гете (1832), опытом которого по иным причинам тоже не был в состоянии воспользоваться немецкий реализм середины XIX столетия.

Вся эта крайне сложная ситуация и все эти «странности» исторического развития позволяют лучше понять специфику жан-полеводской «Приготовительной школы эстетики». Никто не станет искать в ней эстетических рецептов и формул, никто не станет ставить ее в ряд отвлеченно-теоретических трактатов по эстетике. Вместо этого естественно будет видеть в ней перворазрядный по своему значению документ центральной и критической эпохи в истории немецкой культуры, такое особенное по своему сложению и содержанию произведение, в котором обычная для широкого жанра романа рефлексия в отношении самого себя, формы, изложения, стиля и т. д. добирается до всеобщего эстетического самосознания и самопостижения целого поэтического мира. «Приготовительная школа эстетики» — это: 1) роман, 2) поэтика романа и 3) эстетика целого «романического» универсума. До сих пор она, так понятая, еще как бы заперта в себе. Но, с другой стороны, та же «Приготовительная школа» есть 1) образное отражение немецкой действительности самого начала XIX века; 2) отражение ее литературной реальности и 3) ее теоретическое осмысление в понятиях поэтики и эстетики — неотделимое от образного строя произведения. Наконец, такое неповторимо-своеобразное творение собралось в целое, призванное историей, — на сочетании и пересечении различных исторических линий и тенденций. По этой же самой логике исторического развития оно, это целое, и рассыпалось и разделялось на отдельные нити и линии на протяжении XIX—XX веков, так что, разумеется, нельзя просто оставлять без внимания любые обращения поэзии, эстетики и философии к жан-полеводской эстетике

«Состояние Германии в конце прошлого века полностью отражается в кантовской «Критике практического разума», — писали Маркс и Энгельс⁷⁸. Философское содержание и обобщенная теоретичность кантовской книги не помешали тому, чтобы в ней многообразно проявилась картина положения и умонастроения немецкого бюргерства. Духовное состояние Германии начала XIX века запечатлено и в несравненно более близкой непосредственным сторонам реального книги Жан-Поля, запечатлено специфически, в соответствии с самим противоречиво-разнообразным и разноликим содержанием и строением ее. Значение «Приготовительной школы эстетики» — в характерном сцеплении различных планов и пластов истории и культуры, в таком их подвижном соединении, при котором они указывают друг на друга, проявляют друг друга и позволяют высказаться друг другу. Богатство духовной ситуации находит в книге Жан-Поля свое неупрощенное и весьма полное выражение.

Ал. В. Михайлов

⁷⁸ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 182.



ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ ШКОЛА ЭСТЕТИКИ
ВКУПЕ С НЕСКОЛЬКИМИ ПРОЧИТАННЫ-
МИ
В ЛЕЙПЦИГЕ ЛЕКЦИЯМИ
О ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАРТИЯХ ЭПОХИ

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Чтобы сохранить строгость формы и единообразие целого и в предисловии, я буду писать его по параграфам.

§ 1

Кто притворно или действительно решается отказывать публике в почтении, должен разуместь под нею всю читающую; но кто ценою наивысших усилий, на какие бывает способен, не выказывает наивеличайшего почтения своей собственной публике, часть которой он ведь сам составляет, тот совершает грех против святого духа искусства и наук по лености или самодовольству или из греховной бесплодной мести победоносным порицателям. Но быть неуступчивым перед лицом *своей* публики значит льстить *худшей*, и так автор переходит из общины братьев по духу в общину братьев сводных. А разве не положено ему уважать и потомство—как публику, оскорбление которой не оправдать уже никакой неприязнью к современникам?

§ 2

Сказанное послужит мне извинением, что в этом новом издании я очень интересовался мнениями четырех или пяти критиков (§ 1) и старался отвечать на их возражения, вычеркивая и добавляя: рецензент иенский, рецензент лейпцигский, Боутервек, Кёппен отыщут места, где я отвечаю им¹.

§ 3

Особенно необходимы были в этой первой части дополнения в параграф о *романтическом* (§ 2)—с исправ-

лениями, равно как в параграфе о *смешном*—с объяснениями. И снискавшие похвалу программы по этой же самой причине (§ 1) были повсеместно расширены.

§ 4

В своей программе о *романтическом* (§ 2, 3) я уделил особое внимание превосходной «Истории искусств и наук и т. д.» Боутервека¹,—принимая ее и оспаривая; труду этому по разносторонней учености и разносторонности вкуса его автора возможно притязать на еще большую похвалу, нежели та, что уже воздана ему,—как его же «Аподиктике»² за философский дух и прекрасный дар изложения. В эту торопливую на осуждение эпоху, в эти времена разобренных островов, когда каждый хочет светиться лавою своего вулкана, вспоминая о многостороннем вкусе, и тебя освежают и утешают воспоминания о временах былых, прекраснейших, когда все были связаны между собой, словно один зеленый материк, когда у Лессинга были уши, чтобы слышать,—а позже у Гердера, Гете, Виланда³ а уши и глаза, чтобы слышать и видеть красоту всяческого рода. Эстетические эклектики настолько же хороши, насколько философские худы.

§ 5

И однако менее, чем кто-либо, соглашусь я недопонять или равнодушно проглядеть новую систему эстетических упрощений (§ 4), которая сокращает и прореживает трубы поэтического органа, то есть поэтов,—как Фоглер трубы органа обычного¹; равнодушие тем более несправедливо, чем дальше заходит упрощение, как, например, у Адама Мюллера, которому его восхищения великими поэтами (начиная с Новалиса и Шекспира) вряд ли достает на одну почтовую упряжку из четырех евангелистов, причем надлежит предполагать, что себя он тоже включает в их число². Трудно даже подсчитать, сколько выигрываешь благодаря такому самоограничению, оставляющему для восхищения лишь немногих героев,—выигрываешь в легковесности суждения обо всем на свете и особенно в известной эстетической неизменности, или окостенении.

¹ Собрание рецензий Виланда из «Немецкого Меркурия»³ принесло бы художнику больше пользы, чем какая-нибудь нанновейшая эстетика,—или вообще хороший подбор лучших эстетических рецензий из литературных известий и прочих ежегодников. В любой доброй рецензии таится—или открывается—добрая эстетика, к тому же прикладная—независимая—кратчайшая, а благодаря примерам—наяснейшая.

Без последнего вынуждены поэтому обходиться даже такие хорошие головы, как Виланд и Гете (из-за неумения вычитатъ эстетически), которым не раз приходилось менять предмет восхищения и по-новому распределять свои восторги.

В подобную ошибку не так просто впасть более новым эстетикам, судящим посредством черепков и подвергающим остракизму; поскольку в суждениях и в писаниях своих они сразу же начинают с высшей точки, они не подвержены изменчивости, сопутствующей подъему на вершины. Хотелось бы сравнить их с каплунами, возвышающимися надо всеми домашними петухами благодаря тому, что, никогда не линяя, они всегда остаются *при своих старых перьях*. Более пристойным будет сравнить их с папским престолом, который *никогда* не брал назад единожды вынесенного суждения и поэтому еще в Римском государственном календаре на год 1782 поместил Фридриха Единственного среди простых маркизов⁶.

§ 6

Весьма несправедливо критиковали «Приготовительную школу» (§ 2; ср. § 11, 12), говоря, что она — не эстетика, а только поэтика; я без труда покажу, что она даже и не поэтика, — иначе здесь много должно было бы говорить о балладах, идиллиях, описательных поэмах и о видах стихосложения, но, как о том свидетельствует уже первое слово книги на титульном листе, — это *proscholium*, приготовительная школа. Остается только пожелать, чтобы всякий скромно начитанный человек лучше знал, что именовалось приготовительной школой в средние века; поэтому в этом втором предисловии я намерен более пространно объяснить то, на что следующая ниже глава первая лишь коротко намекнет. А именно, согласно Дюфреню (III 495) и, кроме того, по Jos. Scal. lect. Auson. I. I, с. 15, — если только допустимо полагаться на *Pancirollus de artib. perd.*¹, из которого я цитирую обе выдержки и привожу обе цитаты, — *просколиум* было место, отделенное от настоящей аудитории занавесью, и здесь *проскол*, то есть учитель приготовительной школы, подготавливал, подкраивал и подгонял своих питомцев для учителя, скрытого занавесью. Но разве я собирался выступить в своей «Приготовительной школе» не приготовительным учителем школьников, который юных ревнителей ис-

⁶ Berlinische Monatsschrift, 5. Bd 1785, S. 455.

кусств натаскивает и школит, готовя их для настоящих наставников вкуса, а кем-то еще? Поэтому я полагал, что исполнил свой долг, если, будучи просколом, расшевелил, привел в божеский вид, причесал, научил стоять питомцев искусства и пр. и пр., так что теперь, после всей каллипедии, глаза и уши их будут открыты, когда занавес поднимется и перед ними возникнут бесчисленные настоящие занавешенные учителя, одновременно учащие с одной-единственной кафедры, и среди них Аст, Вагнер, А. Мюллер, Круг², а помимо того — Пёлиц, Эберхард³, галльские обзреватели⁴ и еще десятка с три. Ибо известно — эстетическая кафедра есть триклиний трех партий (*trium operationum mentis*⁵), именно партий критической, натурфилософской и эклектической.

§ 7

Но увь! — именно этот-то эстетический трехмачтовик и выпалил не одной укоризной и не одним зловонным цветом по несчастному предшкольному учителю. Системы не доставало, можно сказать, всем, особенно кантовским форморезам, — полноты не доставало многим. Круг спросил, куда делись изобретенные им каллеологии, гипсеологии, сингенейологии, криматологии, каллеотехники¹ и прочие греческие словеса, не говоря уж о добропорядочном порядке изложения. Иным² не хватало еще куда более глубокомысленных слов — поэтических индифференций абсолютного и человеческого, объективных явлений божественного в земном, проникновений пространства и времени в бесконечных идеях бесконечного как религии, — чтобы уж и не вспоминать более слабые выражения, вроде негативных и позитивных полярностей. В противовес абсолютистам и критицистам эклектики жаловались не на недостаток, а на преизбыток глубокомысленных слов. Итак, я был трижды укушен Цербером, и самую дурную службу сослужил мне старый мой принцип — лучше льстить трем партиям сразу, нежели мечом упрека грозить одной из них, потому что от этого самого меча всякий раз потом и гибнешь; точно так же, если только спорящим сторонам этот пример не покажется притянутым за волосы, три величайших трагика, причинившие такое множество трагических смертей, все претерпели смерть необычайную: Софокл погиб от виноградного зернышка, Эсхил — от свалившейся на него роговой чаши, Еврипид — от собак³.

§ 8

Ведь верно: такой человек, как наш проскол, мог бы рассчитывать на лучший прием (§ 7) со стороны треножника эстетической троицы-расстроицы,—когда живо представлял себе, с каким усердием старался разрабатывать и строить свою «Приготовительную школу» по тем руководствам, которые предоставляли ему и критицисты и абсолютисты, а также и эклектики, коль скоро он, конечно,—чего сам установить не может,—правильно понял своих учителей, когда отчасти пользовался их руководствами как известными ложными примерами, которые добрые школьные наставники издавна уж предлагают своим ученикам в виде преднамеренных вывихов для упражнений в прямохождении. Пёлиц издал недавно «Материалы для диктантов, расположенные по трем ступеням трудности, для упражнений в немецкой орфографии, грамматике и пунктуации, с *неправильными схемами для употребления питомцам*. Второе исправленное издание»,—так и я с чистосердечным усердием и беспристрастно отыскивал в учениях о вкусе нашего тройственного несогласия все те утверждения, которые мог посчитать за такие ложные схемы упражнений, написанных только для того, чтобы какой-нибудь начинающий эстетик вроде меня долго трудился и бился над ними, пока наконец, переставив, перемешав и пресуществив их, не изыскал бы и не издал правильную эстетику. По крайней мере, надеется наставник предшколия, никто не станет отрицать благого намерения этих поисков в согласии с *regula falsi*¹, если даже успех иногда бывал такого рода, что разница между эстетикой ложной и эстетикой серьезной могла бы быть большей. Но такие вещи не даются легко. Во-первых, эклектические учения о вкусе говорят все, именно все, что было уже известно раньше; конечно, повторение придает ученым такую цену и такой вес, что, повторяя свои и чужие повторения, они уподобляются эхо, которое ценят за многократность повторений; но как применить эти неправильные пёлицовские схемы, если прямо не сказать новое вместо старого? Только трудно это...

Что же касается, во-вторых, критицистов и, в-третьих, абсолютистов, то сначала их так же трудно понять, как потом переложить на другой язык и сгустить с пользой для художника: с такой широтой и безбрежностью они все четко определенное распускают в бескрайнюю неопределенность, в эфирные и воздушные сферы. Например, слово *obstacles* они на своем длинном и абстрактном языке

всегда пишут так: haut beu seu tua queles. Кто бы мог додуматься до этого, если бы не прочитал в «Корреспонденте для Германнии», что, действительно, один граф, Л. Р., имея высокий воинский чин, счастливо превзошел все кошмарные труды и препятствия, но не знал ббльших, нежели правильно написать письмо или хотя бы одно слово, так что на деле и не в переносном смысле так писал это слово obstacles:

haut beu seu tua queles.

§ 9

Короче говоря, настоящая приготовительная школа или приготовительное учение о вкусе призвано было оказать скромные услуги не философам, которым и без того не много скажешь (если исключить уже сказанное и сказанное ими самими), а самим художникам, из которых оно и было почерпнуто — чистыми сосудами, а не бочками Дананд. К числу тех, из которых черпал проскол, принадлежит он сам. Легко, правда, возразить: практика незаметно ведет за собой теорию художника, уводя ее в сторону; но тогда надо прибавить и обратное — теория управляет практикой. так что, к примеру, басни Лессинга и его учение о басне взаимно породили и создали друг друга. И в конце концов и простой философ, словом не действующий, а только проповедующий слово и потому не принужденный хранить втайне эстетические деяния, прибегая к эстетическим законам *о роскоши*, — и простой философ должен сознаться, что находится в сходном положении, ибо ведь его вкус к прекрасному созрел прежде его учения о вкусе, и его эстетические Феодоры вмешивались в труды эстетического Юстиниана. Но и это лучше, чем если глухой будет отбивать такт, зная поэтическую музыку сфер только по безмолвствующим нотам партитур разных эстетиков, на основе которых он станет выводить свой собственный генерал-бас. Поэтому испокон веков власть исполнительная была наилучшей законодательной; Клопшток, Гердер, Гёте, Виланд, Шиллер, Лессинг сначала были поэтами, а уж затем преподавали каждый сам себе правильный вкус; прочитав и взвесив эстетические высказывания, во-первых, обоих Шлегелей, Боутервека, Франца Горна, Клингемана¹ и других, отчасти весьма непохожих друг на друга, а во-вторых, Зульцера, Эберхарда, Круга² и т. д. и т. п., можно без труда догадаться, которая из сторон, первая или вторая, никогда не занималась поэтическим творчеством. Эстетика поэти-

ческого творца — это рог Оберона, созывающий на танец, а эстетика простого ученого — это чаще всего рог Астольфо, подающий сигнал к бегству³ — по крайней мере для множества юных сердец, что с такой радостью жили бы и умирали за красоту

§ 10

После чтения предыдущего параграфа (§ 9) представляется весьма жестоким то, что кроткие рецензенты не способны поверить автору, когда он утверждает, что для него не так важно, кто прав, а важно, что правильно, и, наоборот, думают, что автор (как истопник) лишь для того отапливает свою предшолую, чтобы согреться самому, да заодно растопить и сердца читателей его шуток. Разве не столь же несправедливо было бы заключать о ненависти Пёлица к истинному остроумию на том основании, что его эстетика вообще не касается остроумия, как из наличия длинной программы об остроумии заключать о пристрастии к остроумию ложному?

§ 11

С одной стороны, никто не оспаривает старое доброе право рецензентов, каковым положено счищать чешую с золотых рыбок и тщательно ощипывать изумрудных колибри, чтобы показать публике, есть ли в них какой толк, — никто не оспаривает их право дотошно опровергать мелочи, но зато лишь в общих чертах приводить все важное и весомое, вместо внимательного разбора замечая только, что многое, например глава о юморе, заслуживает настоящего и точного рассмотрения.

§ 12

С другой стороны (§ 11), составители учебников с полным правом настаивают на своей столь же древней привилегии, которая яснее всего формулируется так: «Коль скоро сочинитель учебника имеет сказать что-нибудь новое, он eo ipso пользуется неограниченным правом переписывать старое до тех пор, пока из того и другого не сложится у него подобающий, полный по составу учебник». Автор предполагает воспользоваться этой важнейшей привилегией в третьем издании, для которого он, в дополнение к своим собственным, намерен написать столько чужих мыслей о музыке и живописи, о

стихосложении и домостроении, о скульптуре и верховой езде и танцах, что академический преподаватель получит в свои руки учебник, тем более что одна учебная книга ему милее десяти книг для чтения, поскольку ему приятнее читать о чем-нибудь (лекции), а не что-нибудь — книгу.

§ 13

Второе предисловие задумано только как веселая парафраза первого (§ 14), которое за ним следует и сейчас же распространяет такой дух серьезности, что потом легко перейти к суровой научности целого труда.

§ 14

Меж тем шутку в наши времена одобряют многие, ибо именно шутка зорко хранит то небольшое серьезное, что не развеяли еще по ветру века и не перетерли невзгоды; шутка, гибкая, ковкая,— это золотое кольцо, которое надевают на палец, чтобы не соскользнул с него алмазный перстень.

§ 15

Писано в Байрейте на Петра-Павла¹, когда всего ярче, как известно, мерцала Вечерняя звезда.

1812

Жан Поль Фр. Рихтер

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Многочисленность дней творения не всегда благоприятна для произведений, изображающих и излагающих, но всегда — для трудов исследующих; потому автор нижеследующей книги вручает ее читателям с известной надеждой,— он затратил на нее столько дней, сколько на все свои труды, вместе взятые, а именно больше десяти тысяч, и она была итогом и источником остальных, родственная им и по восходящей и по нисходящей линии.

Ничем так не кишит наша эпоха, как эстетиками. Редко случается, чтобы молодой человек вовремя внес плату за лекции по эстетике и не вытребовал ее через несколько месяцев с публики за нечто печатное в том же роде; некоторые этим последним гонораром оплачивают первый.

Очень легко сопровождать художественное произведе-

ние отрывочными критическими суждениями, собирая с его усыпанного звездами небосклона — любые для образного украшения своей схемы. Но эстетика — не то же, что рецензия, хотя каждое суждение стремится придать себе вид некой скрытой за ним системы.

Впрочем, некоторые пробуют свои силы и в итоге дают то, что они именуют научной конструкцией. Но если у французских и английских эстетиков, например у Хомуа, Битти, Фонтенеля, Вольтера, по крайней мере художник получает нечто, хотя и в ущерб философу, а именно некую техническую каллипедию¹, то у новых трансцендентных эстетиков философ получает в добычу не больше, чем художник, а именно — ничто напололам. Сошлюсь на принятые у них два разных способа ничего не сказать. Первый — это путь параллелизма, на котором Рейнгольд², Шиллер и другие столь же часто создают и системы; а именно, вместо того чтобы конструировать предмет как абсолютный, они сопоставляют его с каким-нибудь другим (в нашем случае поэзию, скажем, с философией или пластикой и графикой) и без конца, вполне произвольно, сравнивают их признаки — с той же пользой, какую можно получить, объясняя принципы искусства танца путем сравнения его с фехтованием и для такой надобности замечая, что в одном случае больше шевелят ногами, а в другом — руками, что первые больше движутся по кривой, а последние — по прямой, что первые — *навстречу* другому человеку, а вторые — *супротив* другого и т. д. В бесконечность уходят эти сравнения, и в конце дело не доходит даже до начала. Как было бы хорошо, если бы богатый, пылкий душою Гёррес³ оставил эту сравнительную анатомию или, вернее, анатомическое сравнение ради более достойного направления своих сил!⁴

Второй путь к эстетическому ничто — это наиновейшая легкость, с которой самые упорные и устойчивые предметы растворяются посредством своего конструирования в терминах бескрайних, как море, — а теперь и таких бескрайних, что даже само бытие только плавает в них; например, поэзию можно полагать как безразличие объективного и субъективного полюсов. Это не только ложно, но и настолько истинно, что я хочу спросить: что же нельзя подвергнуть такой поляризации и индифференции?..

⁴ Он так и поступил, например, в книгах об индийской мифологии и о старонемецких народных книгах; но от избытка разных сил и способностей у этого духа почти повсюду, со всех сторон, выросли крылья, что затрудняет управление ими.

Но тут пятится назад старинный неизлечимый рак философии: простым людям кажется, что они *понимают*,—там, где только *видят*; философия, заблудившись на противоположной стороне, считает, что *созерцает*,—там, где только *думает*. И если каждый раз ускользание смешивается с присутствием, то объясняется это поспешностью взвешивания, что дается упражнениями, противоположными в обоих случаях.

Если здесь уже и философу достается ничто,—что для него есть все же нечто,—то можно представить, что получит художник,—бесконечно меньше. Художник здесь повар, который должен приготовить кислоту и остроту по Демокриту,—Демокрит пытался конструировать их вкус из соединений солей углами⁴ (хотя известно, что лимонная кислота состоит из шарообразных частиц, как и масло).

Более старые немецкие эстетики, желая быть полезными художникам, вместо трансцендентной ошибки, когда улетучивается алмаз и нам демонстрируют углерод, совершали другую, гораздо более простительную,—они объясняли алмаз... как агрегат алмазного порошка. В малозначительной «Теории изящных искусств» Риделя⁵ прочитайте, к примеру статью о смешном, которое всегда составлено из «соединения курьезного, неожиданного, веселого, шуточного»,—или прочитайте в старой «Антропологии» Платнера⁶ определение юмора, заключающееся в простом повторении слова «странный»,—или, наконец, читайте Аделунга⁷ Все эвристические формулы, которые художник получает от непоэтических учителей вкуса, имеют один и тот же вид—тот, что в книге Аделунга о стиле: «Письма, долженствующие возбуждать чувства и страсти в трогательном и патетическом слоге, найдут довольно средств для достижения своей цели». Так говорит он и подразумевает две свои главы об этом предмете. В плену такого логического круга оказывается любое непоэтическое учение о прекрасном.

Классификации еще произвольнее объяснений; не в силах предвосхитить грядущее царство духов, они вынуждены отгораживаться и обороняться от него, ибо каждый нисходящий с неба гений приносит с собой новую для эстетики страницу. Поэтому вековые подразделения творений Муз столь же истинны и пронизательны, сколь и лейпцигское четвероякое подразделение сыновей Муз на сыновей франконской, польской, мейссенской и саксонской наций,—каковой четвероглав (тетрархия) воскресает в Париже в виде здания четырех наций⁸. Каждая класси-

фикация истинна до тех пор, пока не появился новый класс.

Поэтому настоящую эстетику однажды напишет тот, кто сумеет соединить в себе поэта и философа; его труд представит прикладную эстетику для философа и еще более прикладную для художника. Если трансцендентная эстетика—это просто математическое учение о звуке, тоны поэтической лиры сводящее к числовым пропорциям, то более обычная и обыденная—это, по Аристотелю⁹, *гармонистика* (генерал-бас), которая учит сочинению музыки по крайней мере негативно. Но лишь гений мгновения дарует музыке и поэзии *мелодистику*; что может добавить сюда эстетик, это тоже мелодия, именно поэтическое описание, на которое откликается родственная ему мелодия. Все прекрасное и обозначено и пробуждено может быть лишь прекрасным.

О предлагаемой здесь эстетике мне ничего не остается сказать, кроме того, что она по крайней мере больше написана мною, чем другими, и является моей—в той мере, в какой человек в этот век печатной бумаги, когда письменный стол так близко придвинут к книжному шкафу, вообще может сказать «моя» о той или иной мысли. Тем не менее я скажу так о программах, посвященных смешному, юмору, иронии и остроумию; им я пожелаю, чтобы испытующие их судьи читали их внимательно и не спеша, и ради связи и соединения целого пожелаю того же и тем главам, что стоят частью перед теми, частью после тех,—других же вообще нет. Впрочем, каждый читатель может сообразить, что как данный автор предполагает данного читателя, так и данный дающего. Так телеграф-дальнописец¹⁰ предполагает дальнозоркую подзорную трубу. Ни один автор не осмеливается писать для всех, между тем каждый читатель дерзает читать всех авторов.

В дни, когда наступил кризис в течении болезни нашего века, не может не править всем Лихорадка и в истории нашей нынешней Реформации не царить Крестьянская война и, говоря коротко, в нашем ковчеге (откуда, как на гладкие просторы древнего потопа, ворон был выпущен прежде голубя, что вернулся с зеленою ветвью во клюве¹¹)—не вершить надо всем Гнев; и пред очами его нуждается в извинениях всякий, кто чрезмерно увлекается делами милосердия и вместо живой плоти и крови приносит в жертву, словно Нума и Пифагор¹², лишь вино и муку. Не отрицаю того, что сам я оказываюсь в таком положении: мне известно, как мало отрицательных сужде-

ний о знаменитых писателях я выношу и насколько суждения эти лишены той свирепой остроты, какой требуют литературные головорезы и искоренители целых народов. Если же говорить об остроте смеха, то она, напротив, не может быть чрезмерной. А о серьезности я буду утверждать, что ни в Меланхтоновом мягкосердии, ни в Лютеровой суровости нет еще никакой нравственной заслуги, пока тот и другой—не в пример нашим имперским фенрихам и знаменосцам, ретиво бросающимся в атаку,—выносят свой приговор, совершенно не испытывая радости, и, наоборот, раздают похвалы, ничуть не испытывая радости, но только уже не в пример мягкотелому длинному змею, лижущему ноги и прах с этих ног. Не беспристрастности следует ожидать от земного человека, но лишь сознания своей беспристрастности—сознания, сознающего не только свою благую цель, но и свои добрые средства.

Поскольку сочинитель настоящей книги скорее готов с предвзятой благожелательностью отнестись к любому «ты», чем к какому бы то ни было «я», то он повелевает своим читателям не надеяться на то, что в этом философском построении он будет сооружать некое тайное здание эстетического честолюбия, пристроенное вплотную к его биографическим постройкам, и в этом философском сооружении произносить речь зодчего с конька крыши; следует ждать, скорее, обратного. Разве профессор морали кроит нравственное учение по своим порокам? И разве не может случиться так, что он будет одновременно и признавать и преступать законы, преступать по слабости, а не по незнанию? Но точно таково же положение и с эстетической кафедрой.

Сочинитель ставит себе в заслугу истинное беспристрастие: мало кого из авторов критиковал он так, как тех, кто заслуживает наибольшей похвалы; лишь этих последних стоит бросать в огонь Чистилища—они обретут блаженство; место проклятых—в аду. Не следовало бы писать сатиры ни на модные головы, ни на модные шляпы,—индивидуальность в обоих случаях улетучивается быстро, и остается только общая глупость: иначе начнешь писать эфемериды эфемер—дневники бабочек-однодневок.

Если в книге будет слишком мало иллюстрирующих примеров, то это нужно извинить чудачеством сочинителя,—он редко держит дома книги, которыми восхищается, которые знает наизусть. Фемистокл желал изучить искусство забывать нанесенные ему оскорбления,—так и автор

хочет научиться забывать противоположное им,— красóты, и если верно замечает Платнер¹³, что человек больше вспоминает о радостях, чем о печалях, то в случае радостей эстетических это лишь дурно, и не более. Поэтому автор,— чтобы хотя бы какие-нибудь примеры были у него,— часто перечитывал одно бесконечно любезное его душе иностранное сочинение¹⁴ в плохом переводе, или в оригинале, или в воровской перепечатке, или в роскошном издании. И поэтому никогда, насколько это в его силах, не будет декламировать он Гомера, выучив его наизусть за двадцать один день, как Скалигер, и остальных греческих поэтов за четыре месяца впридачу, и не будет — Теренция вместе с Бартием, стоя перед отцом, на девятом году жизни,— из страха слишком часто видеть Граций нагими, Граций, которых забвение облачает в одежды красоты, словно Сократ¹⁵.

Остается сказать немногое, что больше заинтересует литератора, а не читателя этого произведения. «Приготовительная школа», *proscholium*, — в жизни в таких школах, то есть на школьном дворе, школяров наставляли добронравию,— должна была поначалу называться так: «Программы, или Сочинения, приглашающие в Просколий, или Приготовительную школу эстетики» (отсюда деление на программы¹⁶), но поскольку это последнее заглавие было — подобно обычным: «Руководство по...», «Начала...», «Опыт введения в...» — выбрано скорее из скромности, чем по внутреннему убеждению, то, надеюсь, и простое сокращенное заглавие «Приготовительная школа эстетики» будет выражать без излишней нескромности то самое, что должно выражать, — именно «Эстетику».

Прибавлены еще три лейпцигские лекции для так называемых стилистов и поэтастов, то есть для тех, кого я так называю. А именно, мне хотелось бы, чтобы прозаическая партия в новейшей войне между Поэзией и Прозой — войне не новой, а возобновленной, если же смотреть вперед и назад, то вечной,— позволила мне именовать своих сочленов «стилистами», под каковыми я разумею только людей, лишенных всякого поэтического чувства, и не более того. Этим я хочу сказать следующее: если они сочиняют, то получают симметрично распределенные чернила, копируемые потом черной типографской краской; если они живут, так это жизнь мещан и филистеров в наиотдаленнейшем предместье так называемого града божия; если выносят суждения и пишут эстетику, так подстригают лавровые деревья, деревья познания добра и зла и деревья жизни, придавая им

излюбленные ложным галльским садоводством округлые формы вроде, например, шарообразных и остроголовых обезьяньих морд («О боже,—говорят они,—искусство всегда подражает ведь человеку, хотя, конечно, с ограничениями!»).

Этим эстетическим *пиччинистам*¹⁷ противостоят эстетические *глюкисты*, из числа которых я называю *поэтас-тами* тех, что не являются поэтами. Глубочайшее мое убеждение состоит в том, что правда в общем и целом на стороне более новой школы, которая именно потому и одержит верх в конце концов, что время будет изменять противников до тех пор, пока они не примут перемены в других за приметку обращения тех в их собственную веру, и что новая полярная утренняя заря, ежедневно возникающая на горизонте после самой долгой ночи, хотя и совсем без Феба в течение целой весны или только с одной его половинкой, лишь предшествует Солнцу, которое, придет час, взойдет на небе. Равным образом после Кантова солнцеворота и Фомина дня философия прошла через столько зимних знаков зодиака, начиная с диалектического Козерога, и сквозь критических Водолеев и холоднокровных Рыб, что теперь она действительно оставила уже позади себя Овна и Быка из весенних знаков, если угодно назвать этими именами две известные головы¹⁸, выступающие из-за их главы—Канта—и ставшие друг для друга взаимно учителями, подражателями, друзьями, опровергателями, и поднялась к знаку Близнецов—бракосочетания Религии и Философии. Прежде, обогнав других, одиноко стоял здесь Якоби¹⁹; теперь все теснее и плотнее связывает и соединяет немец философию и религию, и Клодиус²⁰, сочинитель «Всеобщего учения о религии»,—не последний; Поэзия торжествует бракосочетание их своей великой поэмой о Всебытии.

Что равным образом можно возразить против поэта-стов,—что же, все это уже сказала им вторая лекция, прочитанная на пасхальной ярмарке. Ибо очевидно, что поскольку всякое переваривание (даже переваривание времени) есть лихорадка, они любую лихорадку считают теперь перевариванием (то есть не просто болезнетворной материи, но некой пищи)...

Сурово, но справедливо утверждает Бейль свой идеал истории, говоря: «La perfection d'une histoire est d'être désagréable à toutes les sectes» — «Совершенство исторического труда в том, чтобы не нравиться ни одной из сторон»,—думаю, этот идеал должен являться и перед историей литературы; по крайней мере я бился над тем,

чтобы одинаково не понравиться всем партиям и сторонам. О, если бы стороны эти,—на которые я только ради этого и нападаю,—если бы стороны эти беспристрастно решили (в этом мне награда), достиг ли я идеала совершенства, какого требует Бейль!

Пусть эта приготовительная школа поведет не в школу борьбы и не в питомник неучей, а в лесной питомник и рассадник, потому что в них все же что-то растет.

Байреит, 12 августа 1804 года.

Жан Поль Фр. Рихтер.

ПРОГРАММА ПЕРВАЯ
О ПОЭЗИИ ВООБЩЕ

§ 1. Определения поэзии

Дать реальное определение можно, собственно говоря, только определению и ничему более, а в таком случае определение ложное даст не худшее представление о предмете, чем истинное. Сущность поэтического изображения, как и вообще жизнь, можно только изобразить посредством другого изображения, и нельзя рисовать свет—красками, ибо только благодаря свету возникают сами краски. И даже простые сравнения часто говорят больше, чем словесные объяснения,—например: «Поэзия—это единственный иной свет в этом земном»—или: «Поэзия относится к прозе, как пение к речи, и самый низкий звук пения все же, по Галлеру, выше самого высокого звука речи, и точно так, как поющий звук—сам по себе уже музыка, еще до всякого такта, мелодии и гармонического усиления, так бывает и поэзия без метра, без драматических или эпических строк, без лирической мощи». В образах родственная жизнь отразится по крайней мере лучше, чем в мертвых понятиях,—но только для каждого по-своему; ибо нигде так не сказывается все своеобразии человека, как в действии, производимом на него поэзией,—а потому определений у нее будет столько, сколько будет читателей и слушателей.

И только дух целой книги может содержать правильное определение—небо да не лишит такового эту книгу. Но если угодно определение словесное короткое, то старое аристотелевское потому наилучшее—в виде отрицания,—что, коль скоро сущность поэзии состоит в прекрасном (духовном) подражании природе¹, оно исключает две крайности, именно поэтический нигилизм и

поэтический материализм. Положительным же оно становится только тогда, когда уточняется, что такое, собственно, прекрасное, или духовное, подражание.

§ 2. Поэтические нигилисты

Из беззаконного произвола нынешнего духа времени,— который в своем эгоцентризме предпочтет уничтожить весь мир и всю вселенную, только чтобы в небытии опорожнить пространство, освободив его для своих игр, и который *повязки* со своих ран срывает словно *луты*,— непременно вытекает презрительное отношение к подражанию природе и ее изучению. Ибо, по мере того как история нашего времени уподобляется историку и забывает о вере и отечестве, произвол ячества¹ тоже в конце концов должен натолкнуться на твердые строгие заповеди действительности, а потому предпочтет удалиться в пустыню фантазирования, где нет надобности следовать законам,— кроме своих собственных, более узких и мелких, вроде законов рифмы и ассонанса. В такое время, когда бог клонится к закату, как солнце, и мир вскоре погрузится во тьму, все, кто презирает бытие вселенной, взирают лишь на себя и в ночи страшатся своих лишь творений. Разве не говорят теперь о природе так, как если бы это творение творца,— в каком живописец не более, чем крупца краски,— едва ли годилось быть гвоздем или рамкой для жалкого малеванного творения рук твари?— как если бы самое величайшее не было действительно и реально — бесконечным? История — не величайшая ли трагическая и комическая игра? Если бы только эти презиратели действительности прежде всего пожелали представить нашей душе звездное небо, закат солнца, стремнины водопадов, выси ледников, характер Христа, Эпаминонда, Катонов, даже со всем тем мелким, что, случаясь, туманит для нас образ действительности,— как смешивает великий Поэт свою действительность дерзкими мазками,— тогда бы они явили нам Поэму Поэм и повторили бы бога. «Все» — самое высокое и смелое Слово языка, самая редкая мысль,— ибо большинство в Универсуме видит лишь рыночную площадь своей узкой жизни, в истории Вечности видит лишь свою собственную городскую хронику.

Кто проследил действительность до самых глубоких ущелий и до всякого червя земли, кто осветил ее ярче, чем поэтическое созвездие Близнецов — Гомер и Шекспир? Как вечно трудится в школе природы искусство

живописи и рисования, так и самые одаренные поэты исконно были самыми верными и прилежными детьми— они, запечатлевая все новые черты подобия, старались передать другим детям портрет матери своей Природы. Если хотят представить в мыслях своих самого великого из поэтов, пусть дозvoлят душе Гения странствовать от народа к народу, через все времена и все условия жизни, пусть на корабле своем повидает он все берега мира— сколь высшие, сколь более смелые рисунки бесконечного образа природы начертает он и принесет с собой! Поэты² древних сначала были людьми дела, воинами, потом уже они становились певцами; особенно же великие эпические поэты всех времен должны были сначала мощной рукой направлять руль среди волн жизни, только потом в руках их оказывалась кисть, запечатлявшая их странствие. Так жили Камюэнс, Данте, Мильтон и другие, и только Клопшток составляет здесь исключение, что скорее подтверждает, а не опровергает правило. Как перелопачивала жизнь Шекспира и еще больше— Сервантеса, как изборозила она их вдоль и поперек, пока не пробилась в них и не выросла пыльца поэтической флоры! Первая поэтическая школа, куда жизнь отправила Гёте, была, по описанию его, составлена из каморок ремесленников, мастерских художников, из коронационных залов, имперских архивов и целого Франкфурга с его ярмаркой. Так и Новалис, этот побочный родственник поэтических нигилистов и родная им душа, по меньшей мере их союзник, являет нам в своем романе одну полновесную фигуру— тогда, когда описывает богемского рудокопа³,— именно потому, что сам был горных дел мастером.

При равных задатках покорный переписчик природы даст нам больше (если даже скопирует лишь самые первые ее буквы), чем художник, не знающий правила и рисующий эфир эфиром по эфиру. Именно тем и отличается гений, что видит природу богаче и полнее,— тем же отличается человек от животного, почти слепого и глухого; каждый новый гений созидает для нас новую природу— снимая еще один покров со старой. Те поэтические изображения, которыми не перестает восхищаться одна эпоха за другой, все отличаются новой чувственной индивидуальностью и новым постижением действительно-

² Поразительно, что эпическим певцам героев так часто приходилось погибать в жизненных бурях, вдали от гавани и пристанища, так мало солнечных лучей освещало жизнь Камюэнса или Тассо, или Мильтона, Данте, Гомера, тогда как многие трагические поэты служили образцом наимасштабнейших смертных, так, первый— Софокл, затем Лопе де Вега, Шекспир, Вольтер и другие.

сти. Всякую астрономию, ботанику, географию, всякое другое знание действительности следует считать полезным для поэта — в поэтических пейзажах Гёте отражаются его живописные. Для чистого прозрачного стекла поэта требуется темная фольга жизни, тогда он начинает отражать мир. С созданием духа происходит то же, что, по мнению древних римлян, с детьми, — их заставляли прикасаться к земле, чтобы они учились говорить.

Юноши — такова уж черта возраста — считают подражание природе неблагодарной задачей. Коль скоро изучение природы еще не стало всесторонним, отдельные ее стороны односторонне овладевают душой. Конечно, юноши тоже подражают природе, но только одной части, а не природе целой, — не свободной душой свободному духу. Новизна восприятий не может не казаться им новизной предметов, и они полагают, что, описывая первые, они представляют вторые. Поэтому они обращаются либо ко всему неведомому и безымянному, к чужим странам и временам безо всякой индивидуальности, к Греции и странам Востока⁶, либо же обращаются по преимуществу к лирическому, ибо здесь для подражания есть только одна природа — та, которую поэт приносит с собой, здесь любое пятно краски уже очерчивает и обрисовывает самое себя. Поэтому и народы и индивиды сначала рисуют, а потом обозначают, *иероглифы* предшествуют *буквам*. Поэтому⁶ поэтические юноши, эти соседи нигилистов, например все тот же Новалис, а также и сочинители романов об искусстве⁷, в качестве изображаемого героя любят выбирать для себя поэта, или живописца, или какого-нибудь другого художника, поскольку в его широкой, обнимающей все образы и картины, художественной душе и в его художественных просторах они по всем правилам искусства могут запечатлеть и свое сердце и всякое свое убеждение и чувство, — поэтому они скорее согласятся явить нам поэта, чем поэму.

А если к этой шаткости самого положения добавляется еще лень самоиллюзии и если этот пустой юноша способен убедить самого себя в том, что прирожденная его лирика — некий высший романтизм, тогда, пропуская мимо себя всякую действительность, за исключением той ограниченной, что скрывается в нем самом, он, истаявая и

⁶ Согласно Канту⁵, легче дедуцировать строение небесных тел, чем гусеницы. То же относится и к эпическому воспеванию, — вполне определенного мещанина из маленького городка труднее изобразить поэтически, чем какого-нибудь туманного героя из стран Востока; точно так же, по Скалигеру (*de Subtil, ad Card. Exerc. 359. Sect. 13*), ангелу легче воплотиться, чем мышши, — ему для этого нужно меньше (вещества).

истлевая, станет ускользать в бесплодие произвола,— подобно атмосфере, на наивысшей высоте, он потеряется в бессильной и бесформенной пустоте.

Ввиду сказанного нет ничего более вредного для молодого поэта, чем поэт всемогущий, которого он часто перечитывает: лучший эпос этого поэта превратится в душе его в брэнчание лиры. Я даже думаю, что в юные годы служба важнее книг, хотя позднее верно будет обратное. Идеал легче всего совмещается с любым идеалом, то есть всеобщее со всеобщим. И тогда цветущий юноша извлекает природу из стихотворения, а не стихотворение из природы. Вот следствие этого и явление — оно смотрит на нас из окон книжных лавок: вместо тел цветные тени; образы, которые даже не вторят своим прообразам членораздельно, а отдаются гулом — чужие, разрезанные на кусочки картины склеиваются в мозаику новых изображений,— и с чужими поэтическими образами обходятся тут, как в средние века с образами священными,— с них соскабливали краски, чтобы выпить их вместе с вином причастия.

§ 3. Поэтические материалисты

Разве одно и то же — воспроизводить природу и подражать природе? Разве повторять значит подражать? Собственно говоря, едва ли есть какой-нибудь смысл у принципа верного копирования природы. Ведь невозможно исчерпать ее индивидуальность каким-нибудь вторичным образом; а поскольку вследствие этого изображение ее вынуждено выбирать между тем, что отбрасывается, и тем, что остается, вопрос о подражании переходит в другой: по какому закону и на какой основе природа возвышается до сферы поэзии.

И самый подлый вор, тайком перепечатавающий саму действительность, и тот тоже признает, что всемирная история — еще не эпос (хотя это и так в высшем смысле), что подлинное любовное письмо еще не гонится в роман и что есть разница между поэтическими пейзажами и измерением площади и высоты, чем занимаются путешественники. Мы при случае всегда готовы вести беседу со своими ближними, и, однако, величайшая редкость — писатель, умеющий написать живой диалог. Почему любой лагерь — еще не шиллеровский «Лагерь Валленштейна», хотя ведь у этого последнего нет по сравнению с реальным прелести полноты?

В романах Гермеса¹ есть, можно сказать, все, что нужно для создания поэтического тела, есть опыт, есть истина, воображение, форма, деликатность, язык, но поскольку нет поэтического духа, то они могут служить наилучшими романами против чтения романов и на случай отравления ими; нужно иметь солидный капитал в банке и дома, чтобы с улыбкой выносить нищету, когда она является в виде печатных продуктов. Но именно это и непозитивно. В отличие от действительности, которая на бесконечных просторах и в бесконечном времени распределяет и свою прозаическую справедливость и свои цветы, поэзия — не что иное — должна осчастливить нас в своих замкнутых пространствах: она — единственная богиня мира на земле и единственный ангел, который, пусть на время, переселяет нас на звезды, выводя из темниц: подобно копью Ахиллеса, она должна залечить рану, которую наносит². Разве было бы на свете что-нибудь опаснее поэта, если бы поэт окружал нашу действительность своей — то есть тюрьмой, заключенной в тюрьму?! И³ даже цель нравственного воспитания, которую ставит перед собой поименованный романический проповедник Гермес, не только не достигается, оттого что он устремляется к ней, увлеченный антипоэтическим духом, но она даже ставится под сомнение и подрывается изнутри (например, в романе «Для дочерей благородных семейств» и в истории пыток омерзительного господина Керкера⁴, тюремщика своей собственной души).

Но и неверная гравюра, снятая с действительности, тоже доставляет какое-то удовольствие, и вот почему: во-первых, потому, что поучает, во-вторых, потому, что человеку очень нравится переносить свое состояние на бумагу и отодвигать его в более отчетливую объективную даль из спутанной субъективной близости. Вполне точно запротоколируем день из жизни какого-нибудь человека, одними чернилами, и не станем украшать его пестрыми ракушками, — пусть он прочитает этот протокол, и он одобрит его, он почувствует, что теплые и тихие волны овевают его своими нежными касаниями. Именно поэтому ему нравится узнавать чужой день в стихотворении. Никакой поэт, даже и комический, не может взять действительного характера из природы, тем самым тотчас

¹ По этой причине не дарует душе поэтического покоя клопштоковская ода «Возмездие» — против Каррье²; это чудовище снова и снова рождается, дикая месть заставляет мучиться зрителя, и описываемые кары вторят преступнику, воспроизводя прозаическую жестокость в формах поэтической

же не преобразив его.—словно Страшный суд.—для ада или небес. И если предположить, что существует какой-то совершенно ни на кого не похожий характер, безо всякого символического подобия с другими людьми, так ни один поэт не сумеет им воспользоваться и не сможет обрисовать его.

Юмористические характеры Шекспира—это тоже всеобщие, символические характеры, только они заключены в улы и утолщения юмора.

Да будет дозволено привести еще несколько примеров таких непоэтических часов с репетицией, откликающихся на великие мировые часы. «Земное удовольствие в боге» Брокеса⁵—это столь верная темница внешней природы, что настоящий поэт может воспользоваться им как путеводителем по альпийским горам и лугам и даже как самой природой, то есть может выбирать среди разбросанных повсюду крупниц краски, растирая их для своей картины. Трижды изданная «Люсиниада» Лакомба, воспевающая повивальное искусство⁶ (о, что за предмет и... противовес поэзии!), и большая часть дидактических поэм,—перебирая по кускам свой разъятый на части предмет, они, хотя каждый осколок и завернут в золотую мишуру, показывают нам, как далеко прозаическому передразниванию природы до поэтического подражания ей.

Но омерзительнее всего бездушие комического. В эпосе и трагедии мелкая душа поэта нередко скрывается за возвышенным сюжетом, ведь великие предметы уже и в самой действительности возбуждают поэтическое чувство наблюдателя,—по этой причине юноши любят начинать с Италии, Греции, с убийств, героев, бессмертия, чудовищных бедствий и тому подобного, а актеры—с тиранов; но в области комического низменность сюжета во всей наготе являет карлика-поэта, если только карлик—поэт⁷. В немецких комедиях—стоит посмотреть их противные образчики из числа лучших, Крюгера, Геллерта и других, в «Собрании примеров» Эшенбурга⁶,—принцип простого передразнивания природы являет всю энергию своей низости. Вопрос, есть ли у немцев хотя бы одна целая комедия, а не одни отдельные действия. Французы, кажется нам, побогаче комедиями, однако впечатление обманчиво,—ведь чужие дураки и чужая

⁶ Некоторое время тому назад была назначена премия за воспевание гибели Содома.

⁷ Только требование поэтического всемогущества, а не знание людей,—вот что объясняет редкость комедии, вот что таким трудным делает комедию для молодого человека. Аристофан превосходно мог бы создать комедию в 15 1/2 лет, и Шекспир в 20.

чернь сами в себе, помимо всякого поэта, уже создают видимость чего-то необычного. Англичане, напротив того, богаче комедиями на деле, хотя и тут оказывает свое воздействие идеальный обман «заграничности», но одна книга могла бы показать нам всю правду. А именно — свифтовские «Благородные беседы» Вагстаффа⁷. Они с полной достоверностью, вдохновенно преображаемой в пародиях подлинно свифтовских по духу, рисуют английскую знать в той самой тупой ее обыденности, в какой такие важные скучные господа выступают и в наши комедиях; но поскольку, однако, они никогда не появляются такими в комедиях английских, то, стало быть, за морем не столько дураки, сколько комедиографы поумней наших. Поле действительности — это разделенная на клетки доска, а на ней автор может играть и в простонародные «польские дамки» и в королевские шахматы, в зависимости от того, что у него есть — одни шашки или же и фигуры и искусство игры.

Насколько далека поэзия от того, чтобы быть книгой копий с книги природы, это лучше всего видно на примере юношей, которые хуже всего говорят на языке чувств именно тогда, когда чувства эти царят и командуют в их душах, у которых слишком сильный напор воды тормозит, а не подгоняет поэтические мельничные колеса, тогда как, согласно ложному обезьяньему принципу передразнивания, достаточно было бы записывать то, что диктуется им в душе. Не может твердо держать и направлять поэтическую лирическую кисть рука, в которой бьется лихорадочный пульс страсти. Негодование, конечно, рождает стихи⁸, но только не самые лучшие, острие сатиры оттачивает не столько гнев, сколько мягкосердечность, — уксус крепчает от сладких веточек изюма и закисает от горького хмеля.

Ни природный материал, ни тем более природная форма не пригодны для поэта в сыром виде. Воспроизведение первого предполагает высший принцип, ибо каждому является иная природа, и важно только, кому — самая прекрасная. Природа для человека находится в процессе вечного вочеловечения, вплоть до своей внешней формы; солнце для человека — лицо анфас, полумесяц — профиль, и звезды — глаза, и все живо для живых; есть только мнимая смерть во вселенной, но нет мнимой жизни. Но вот в том-то и состоит различие прозы и поэзии; вопрос, *какая* душа одушевляет природу — душа надсмотрщика над рабами или душа Гомера.

Что касается формы, которой подражают, то тут

поэтические материалисты находятся в вечном противоречии с самими собой, с искусством и с природой; и только потому, что они и наполовину не знают, что им нужно, они знают только наполовину, что им нужно. Ибо на деле они допускают стихотворный размер в минуту величайшего напряжения страсти (что уже утверждает принцип для принципа подражания)— в буре аффекта допускают величайшее благозвучие и больший или меньший образный блеск языка (насколько больший или меньший, зависит от произвола рецензента),—дале, допускают сокращение времени действия (однако с сохранением известных, то есть как раз неизвестных прав природы, подлежащей воспроизведению)— затем богов и чудеса эпоса и оперы— языческий пантеон среди теперешних *Сумерек богов*⁷, у Гомера позволяют героям проповедовать убийство, прежде чем его совершить, в комическом допускают пародию, хотя и доходящую до бессмыслицы, в «Дон Кихоте» романтическое—немыслимое—безумие, у Стерна дерзкое внедрение реальности в разговоры, которые ведет человек наедине с собою, у Тьюмеля⁸ и других проникновение оды в диалог—всему прочему нет конца и края. Но разве не возмутительно (все равно что закричать, когда люди поют!) вводить крепостное право прозаического подражания в область таких поэтических свобод— не то ли самое, что объявить в масштабах вселенной таможенный запрет на ввоз плодов и овощей? Вот что я имею в виду: не будет ли то противоречием и самим себе и собственноручно данным разрешениям и самой красоте, если в этом опьяненном солнцем царстве волшебства, где движутся, всегда стройные и блаженные, фигуры богов, где не светит тяжелое земное солнце, где пролетают на легких крыльях времена и царят иные языки, где не бывает уже чувства боли, как не бывает ее за пределами жизни,— если на берегах этого просветленного мира, издавая дикие вопли радости и мучений, станут высаживаться грубые варвары страсти, если цветы будут расти здесь так же медленно и так же будут забиваться травой, как на нашей вялой земле, если не цветочные часы неба⁹, распускающиеся и закрывающиеся в вечном благоухании, а тяжелые железные колеса и оси часов истории и века будут измерять здесь время, не ускоряя, а затягивая его?

⁷ Этим прекрасно-страшным выражением именуется северная мифология Страшный суд, когда верховный бог обрекает гибели всех остальных богов.

⁸ Последовательность, с которой раскрывают и закрывают цветы свои бутоны, согласно Линнею, пригодна для определения времени.

Ибо как органическое царство подхватывает механическое и преобразует его, покоряет его и связует в единое целое, мир поэтический являет такую же силу в реальном и царство духов в царстве тел. Поэтому в поэзии нас не поражает чудо, но здесь нет чуда, и лишь низость и обыденность — чудо. Поэтому, если только предположить одинаковое совершенство, поэтическое настроение всегда одинаково по высоте, открывает ли оно перед нами подлинную комедию или подлинную трагедию, последнюю даже со всякими романтическими чудесами; мечты Валленштейна поэтически ни в чем не уступают видениям Орлеанской девы. Поэтому величайшая боль и величайшее блаженство аффекта никогда не смеют выразиться на сцене так, как в театральной ложе, — а именно никогда не могут выразиться так скудно и *односложно*. Вот о чем идет речь: у французских трагических поэтов, а зачастую у немецких, на сцене бушуют страсти, а герой восклицает: о ciel! или: о mon dieu! или: о dieux! или hélas!, или вообще ничего не восклицает, или, что то же самое, падает в обморок. Но это же совершенно непоэтично! Конечно, истине и природе ничто так не соответствует, как именно такой немногословный обморок. Но тогда самым легким делом было бы рисовать именно самое трудное, и тогда вершину и бездну души раскрывать было бы яснее и проще, чем ведущие к ним ступени.

Но коль скоро именно поэзия может приблизиться к одинокой душе, что, словно разбитое сердце, таится в темной крови, коль скоро поэзия может внимать едва слышно произнесенному слову, выговаривающему ее бесконечную боль и ее бесконечное блаженство, — пусть поэзия будет Шекспиром, пусть даст она нам услышать это слово. И звучание голоса, не слышное самому человеку в бурях страсти, да не ускользнет от поэзии, как и безмолвный вздох да не минует высшее божество. Разве нет известий, что лишь на крыльях поэзии могут прилетать к нам? Разве не бывает природы и такой, какой бывает она, когда человека нет, — природы, которую только предчувствует человек? Уже когда, например, умирающий один как перст лежит посреди мрачной пустыни, а живые люди обступают ее по краям горизонта, словно низкие тучки и догорающие свечи, он же один живет и умирает в пустыне, — уже тогда мы ничего не можем узнать о его последних мыслях и видениях, но поэзия, словно белый луч света, проникает вглубь пустыни, и мы видим последний час одинокого человека.

§ 4'. Уточнения о прекрасном подражании природе

В таком взгляде на вещи заключено и дальнейшее уточнение того, что такое *прекрасное* (*духовное*) подражание природе. С сухим реальным объяснением красоты не пойдешь далеко. Кантовское — «то прекрасно, что нравится всеобще помимо понятия»² — уже вкладывает в слово «нравится», отличаемое от приятного, то самое, что надлежало объяснить. Добавление «помимо понятия» верно для всех ощущений, тогда как, с другой стороны, вообще все ощущения и даже все духовные состояния втайне притязают на «всеобщее», слово, которое довольно часто вычеркивается практическим опытом. Кроме того, Кант все без исключения свои примеры заимствует из изобразительных искусств, причем он достаточно своенравен, чтобы только за рисунком признавать красоту, а за цветом только интерес³. Что же такое поэтическая красота, благодаря которой даже красота живописи и скульптуры может засиять новым светом? Обычно принимаемый разрыв между красотой природы и красотой искусства во всей своей широте существует только для поэзии, тогда как все красоты изобразительных искусств могла бы, вообще говоря, создавать и природа, пусть даже и не чаще, чем самих гениальных творцов этих красот. Кстати, уже потому объяснение прекрасного едва ли является первостепенной задачей, что рядом с богиней красоты в поэзии стоят и другие боги — возвышенное, трогательное, комическое и т. д. Один эстетический ревизор⁶ с готовностью принимает и разделяет пустое и тоскливое определение прекрасного, которое дал Дельбрюк⁸ (что для последнего невеликая честь, поскольку он заслуживает уважения как тонкий знаток искусства и зоркий критик, например, Клопштока и Гете) и которое буквально гласит так (если исключить мои слова в скобках): «Прекрасное состоит в целесообразном согласующем многообразии [не то ли же самое предполагают здесь оба эпитета, что только надлежит объяснить, как если бы было сказано: многообразие, которое согласует все, образуя прекрасное?], каковое вызывает фантазия [как неопределенно! откуда вызывает и как?], с тем чтобы к данному понятию [к какому? или к

² Описание прекрасного как того, что всеобще нравится помимо понятия, ближе цвету, чем рисунку; это доказывают дикари и дети, — в их глазах безжизненный черный цвет уступает живому красному и зеленому тогда как красота рисунка нравится каждому народу в соответствии с его особыми понятиями

⁶ *Ergänzungsblatt der Allg. Literatur-Zeitung*, 1806, S 67

⁸ *Delbrück Über das Schöne*

любому?] примыслить много необъяснимого словами [почему же «много»? достаточно просто сказать «необъяснимого»; впрочем, что это такое?], больше, чем можно ясно себе помыслить [ясно? в необъяснимом уже заложена неясность. Но что же это за «больше», которое нельзя ни видеть, ни ясно мыслить? где граница этой сравнительной степени?]; это доставляет удовольствие свободной и, однако, законосообразной игрой фантазии, согласующейся с рассудком [последнее уже заключено было в словах «законосообразная игра»; но как мало характеризуют эта «игра» и это «согласование!】. Ревизор³ добавляет к этому определению свое, более короткое: «Искусство прекрасного как искусство прекрасного возникает из способа представления посредством эстетических идей». Поскольку в «эстетическом» уже заранее заключено все определяемое (красота), нельзя отрицать известную истинность за этим определением,—как за любым тавтологическим суждением.

Рассмотрим еще только одно определение, ибо кто будет тратить все свое время на проверку всего напечатанного,—время ведь нужно, для того чтобы читать и писать? «Красота,—говорит Гемстергейс,—есть то, что доставляет наибольшее число идей в кратчайшее время»⁴, объяснение, граничащее с прежним: «чувственное единство в многообразии» и с позднейшим: «свободная игра фантазии». Оставим в покое вопрос, как измерять идеи временем, коль скоро само время измеряется идеями. Ибо любая идея — молния, и время ее — терция⁵; удерживать идею значит раскладывать ее — раскладывать на части, вычленять границы, следствия, а это уже означает не удерживать ее, а перебирать всю ее родню и соседей. Кроме того, эта относимая по ведомству красоты полнота идей, собранных на кратчайшем отрезке времени, должна была бы сопровождаться особым отличительным знаком, чтобы отмежевать ее, например, от той полноты, которую дает созерцание заученных философских и математических соритов; и, наконец, что будет, если кто-нибудь даст такое определение: «Безобразное есть то, что доставляет наибольшее число идей в кратчайшее время»? Ибо овал умиротворяет и заполняет мой взор, но каракули на бумаге обогащают взор отупляющим многообразием,—идеи прилетают и отлетают, ибо нужно одновременно понять объект, опровергнуть, опровергнуть и отместить. Наверное, определение Гемстергейса можно было бы выразить так: прекрасное есть круг фантазии,—подобно логическому кругу,—поскольку круг — самая богатая, самая про

стоя, самая неисчерпаемая и самая легкопостижимая фигура, но ведь реальный круг сам по себе красив, а потому такое определение превратится в круг логический (как, к сожалению, любое другое).

Вернемся к принципу поэтического подражания. Если здесь отраженный образ содержит больше, чем прообраз и даже дает противоположное ему,— например, страдания в поэзии — удовольствие,— то происходит это оттого, что подражает поэзия одновременно двойственной природе — внутренней и внешней, причем каждая есть зеркало для другой. Вместе с одним пронизательным критиком^Г это можно назвать «представлением идеи посредством подражания природе». Все более конкретные вещи относятся к статье о гении. Внешняя природа становится каждый раз иной, преломляясь во внутренней, и отсюда это пресуществование хлеба в божественную плоть есть духовный поэтический материал, который — если он истинно поэтичен — сам строит свое тело (форму) как *anima Stahlia*⁶, а не получает его в заранее скроенном по мерке виде. Нигилисту недостает материала, а потому и одушевленной формы, материалисту — одушевленного материала, а потому опять же и формы, короче говоря, тот и другой взаимно пересекаются в области непоэтического. У материалиста — глыба земли, но он не может вдохнуть в нее живую душу, потому что это глыба, а не тело; нигилист хочет дохнуть животворным духом, но нет у него даже и глыбы. Заключая высокий союз Искусства и Природы, настоящий поэт станет подражать садовнику, который, разбивая парк, даже природное окружение его умеет привязать к парку как безграничное его продолжение, — но только поэт повторит его на высшей ступени, ибо ограниченную природу он окружит бесконечностью идеи — и первая, как бы возносясь на небо, исчезнет в ней.

§ 5. Использование чудесного

Все истинно чудесное поэтично само по себе. Но есть различные способы, благодаря которым лунный свет чудесного проникает в построенное художником здание искусства, и в этих способах совершенно ясно проявляются и оба ложных начала поэзии и одно истинное. Первый, материальный способ состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо посредством

^Г Рецензент - Ииских литературных известий

«Магин» Виглеба¹, разрешив его в прозу. Тогда, конечно, при втором чтении на месте органического целого обнаруживается целое бумажное, убогая теснота и скудость — на месте поэтической бесконечности; Икар лежит на земле, и высохшие его перья — без воска. Читатель с радостью согласился бы, чтобы Гете не отпирал своего кабинета машин и не раскапывал труб, из которых легкой струей поднимался к небу разноцветный прозрачный фонтан². Фокусник — не поэт, и даже тот еще поэтичен и ценится, пока не убил своих чудеса, раскрыв их механизм, — никто не захочет смотреть на объясненные фокусы.

Другие поэты идут вторым ходом, тоже ошибочным — а именно они не объясняют своих чудес, а только выдумывают их, что, конечно, просто, а потому само по себе и неправильно; ибо поэт не может доверять всему, что легко и не требует вдохновения, он должен отказываться от всего такого — это легкость прозы. Но беспрестанно продолжающееся чудо — именно поэтому вообще не чудо, а только вторая природа, менее весомая, — по причине сплошной неправильности здесь нельзя делать прекрасных исключений из правила. Собственно говоря, такое создание, противореча самому себе, принимает противоположные условия, оно смешивает чудесное материальное с чудесным идеальным; смешение как на старинных чашках — полслова, полкартинки.

Но есть еще и третий ход, именно высокий... выход, когда поэт и не разрушает чуда, словно богослов с его экзегезой, и не оставляет его противостоительно в пределах физического мира, но когда поэт вкладывает его в душу, где чудо только и может обитать — рядом с богом. Пусть чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, — оно летает как вечерняя бабочка. Все чудесное в «Мейстере» заключено не в механизме деревянных колес, — которые могли бы быть поотесаннее и могли бы быть стальными, — а в великолепной духовной бездне Миньон и арфиста, в бездне, к счастью, столь глубокой, что опущенные туда лестницы из целых связанных друг с другом стволов деревьев оказываются впоследствии недостаточно длинными. Поэтому лучше страх перед духами, чем призрак, лучше духовидец, чем сотня историй с привидениями³; не банальное физическое чудо, а вера в него, — вот что рисует ночную сцену мира духов. Я — вот тот неведомый дух, перед которым отступает в ужасе эта

¹ Как бы много чудес в «Титане» ни опускалось до уровня фокусов благодаря «машинисту», «лысаку», сам обманщик остается чудом, и, пока он обманывает других, происходят такие события, которые обманывают и потрясают его самого.

вера, та пропасть, перед которой, как представляется ей, она останавливается; и когда театральная декорация опускает зрителя в подземное царство, то он сам, зритель, опускается, наблюдая за опусканием.

Но если по воле поэта в душе героя пробили полные значения часы полуночи, то тогда ему будет разрешено привести в движение и все механическое устройство шарлатанских чудес, разложимых по полочкам,—ибо через душу тело обретает мимическое свойство, и всякое земное событие становится в нем неземным свершением.

Да, есть прекрасные чудеса внутреннего мира, жизнь которых поэт не смеет разделять ножом анатома, даже если может. У Шлегеля во «Флорентине»³ — романе, недостаточно оцененном,—беременная женщина все время видит перед собой прекрасное, чудесное дитя, оно ночью открывает глаза вместе с нею, молча бежит навстречу ей и навеки исчезает в момент, когда она разрешается от своего бремени.

Разгадка близка, но она опущена по праву — по праву, которое есть у поэта. Вообще у внутренних чудес то преимущество, что они живут дольше своей разгадки. Ибо великое несокрушимое чудо — человеческая вера в чудеса, и величайшее явление призраков — когда страх наш перед призраками призрачно является в колесном механизме, живущем своей деревянной жизнью. Поэтому⁴ солнца неземных характеров, тускнея, обращаются в щепотку земли, когда поэт низводит их с зенита и останавливает перед их младенческой колыбелью. Порою романтический долг поэта состоит в том, чтобы оградить завесой как предысторию чудесного характера, так и историю грядущего; сочинитель «Титана», если только он окажется неплохим эстетиком, вряд ли нарисует когда-нибудь прошлое Шоппе или будущее исчезнувшей Линды. И так мне хотелось бы никогда не узнавать, кто такие были от рождения Миньон и арфист. Так, в Вернеровых «Сыновьях долины»⁵ присутствуешь при посвящении в рыцари ордена храмовников — ритуал блещет ужасами, ночные голоса обещають разрешить небывалые мировые загадки, и сквозь мчащиеся в глубине туманы видны далекие горные вершины, с которых перед человеком открывается широкий вид на иной, или второй, мир — предмет его вождельный — мир, который, собственно, остается нашим первым и нашим последним. И, наконец, поэт приводит нас и все действие на эти самые горные вершины, и мастер ложи возвещает нам, в чем состоят цели ордена, именно... в хорошем поведении, и вот ветхий каменный сфинкс, падая

замертво, лежит перед нами, изваянный древним каменотесом. Чтобы не быть несправедливым к трагическому поэту, лучше принять все это за легкую насмешку над большинством тамплиеров наших дней, которые сильны не столько разгадыванием тайного, сколько запутыванием ясного и не столько перед посвященными и избранными, сколько перед недостойными и изгнанными.

Мы приближаемся к *духу* поэтического искусства, чисто внешнее *питательное вещество* его — природа, которой он подражает, — по-прежнему далеко еще от пищи внутренней.

Если у нигилиста все особенное растворяется в прозрачной водичке всеобщего, а у материалиста всеобщее сгущается в окаменелостях и окостенениях особенного, — то живая поэзия должна разуть и достигать такого соединения их, чтобы каждый индивид обнаруживал себя в ней и, следовательно, поскольку индивиды взаимно исключают друг друга, каждый — лишь свое особенное во всеобщем; короче говоря, нужно, чтобы поэзия уподобилась луне, которая следует за ночным путником по лесу от одной вершины к другой и в то же самое время по морю от одной волны к другой, и так за каждым, — и, описывая лишь свою великую дугу по небу, в конце концов вполне реально движется и вокруг земли и вокруг всех странствующих и путешествующих.

ПРОГРАММА ВТОРАЯ СТУПЕНИ ПОЭТИЧЕСКИХ СИЛ

§ 6. Сила воображения

Сила воображения есть проза образной силы, или фантазии. Она есть не что иное, как усиленное и более светлое воспоминание, что бывает и у животных, поскольку они видят сны и испытывают страх. Образы, присущие этой силе, суть лишь отслоившиеся поверхности вещей реального мира¹, случайно залетевшие сюда; лихорадка, алкоголь, нервное расстройство — все это может придать этим образам такую плотность и объемность, что, выходя из внутреннего мира в мир внешний, они застывают здесь в виде тел.

§ 7. Образная сила, или фантазия

Но фантазия, или образная сила, есть нечто высшее, она есть мировая душа души и стихийный дух остальных сил; хотя поэтому выдающуюся фантазию и можно отводить, посредством рвов и траншей, в направлении отдельных сил, как-то: остроумия, проницательности и т. п., но ни одну из этих сил не расширить до пределов фантазии. Если остроумие—это играющая *анаграмма* природного, то фантазия—это *иероглифический алфавит* природы, и требуется не много образов, чтобы выразить ее. Фантазия всякую часть превращает в целое—тогда как прочие силы и опыт только рвут страницы из книги природы,—она все обращает в целокупность, даже и бесконечное Все, всякую страну света—в целый белый свет; поэтому в царство ее вступают поэтический оптимизм, красота населяющих ее ликов и свобода, благодаря которой существа, словно солнца, блуждают по ее эфиру. Она словно приближает к разуму абсолютное и бесконечное и нагляднее являет их смертному человеку. Поэтому так много требуется ей прошлого и будущего—это две ее вечности, две вечности ее творения, ибо никакое другое время не может стать бесконечным и целым; не из воздуха, заключенного в комнате, но только из целого атмосферного столба, взятого во всю его высь, может быть сотворена эфирная голубизна неба.

Примеры. На сцене трагична не смерть, которую видит зритель, а путь к ней. Удар, наносимый убийцей, воспринимается почти холодно; но что холодность эта идет не от простой обыденности видимой действительности, подтверждает чтение, когда холодность возникает вновь. Убийство за сценой, напротив того, возвращает фантазии ее бесконечность; и именно поэтому мертвое тело по крайней мере трагичнее смерти, поскольку оно возвращается для нас назад в жизнь, следуя путем смерти. Поэтому само слово «судьба» в трагедии есть бесконечная трагедия вселенной и заминированный ход, прокопанный фантазией. Пугает не меч судьбы, а ночь, из мрака которой он наносит свой удар; поэтому подлинно трагично не то, как врывается он в действие («Валленштейн»), а как он грозит («Мессинская невеста»). Голова Горгоны с распущенными волосами предстала пред жизнью, и все живое—мертвый камень, но, закрытая покрывалом, она заставляет медленно оледеневать полные жизни артерии сердца. Поэтому гигантская ядовитая змея мрачного будущего лучше всего показана в «Мессинской невесте»—в радостном танце

слепой жертвы. не подозревающей о занесенном над нею ноже,—но только там это доходит до пародии; для нас предвидеть легче, чем смотреть назад.

Кто хочет показать на сцене восторг,—а это так трудно, потому что в распоряжение страдания отдано больше членов тела и у него больше опыта своего выражения, чем у радости,—пусть одарит им спящего человека: если тот один-единственный раз восторженно улыбнется во сне, он без слов уже расскажет нам о своем счастье,—счастье отлетит прочь от него, стоит ему открыть глаза

Уже в жизни фантазия являет свою косметическую силу; она освещает своим светом далекое прошлое, изливающееся последними каплями дождя, она обрамляет его блестящей радугой мира и покоя, радугой, к которой нам никогда не приблизиться; она—богиня Любви, богиня Юности^а. Нарисованная в натуральную величину голова кажется больше, чем ее прообраз, и местность, гравированная на меди, обретая завершенность, сулит больше, чем может дать оригинал,—но той же самой причине жизнь, воскресающая в воспоминаниях, светится в своей дали словно земля на небесах; а именно, фантазия сближает отдельные части и образует из них замкнутое целое, светлое и радостное. Она точно так же могла бы составить и печальное целое; но испанские воздушные замки с камерами пыток без числа она строит только на будущее и лишь Бельведеры—на прошлое. В отличие от Орфея мы обретаем свою Евридику, когда смотрим назад, и утрачиваем, стоит только бросить взгляд вперед.

§ 8. Степени фантазии

Мы будем сопровождать фантазию на разных ступенях вплоть до той, где она поэтически творит и где ее именуют гениальностью. Самая малая степень—где она только воспринимает. Но поскольку не бывает восприятия без порождения и творения, поскольку каждый получает поэтическую красоту в аптечных дозах и по частям, которые он должен преобразовать в целое, чтобы созерцать прекрасное,—то образная сила фантазии есть у всякого, кто хотя бы однажды сказал: «Это—прекрасно», пусть даже ошибившись в предмете. И как могла бы терпеть или даже превозносить гения в течение хотя бы месяца, не говоря уже о тысячелетиях столь неоднород-

^а См продолжение об этом в «Квинте Фикслейне», 2-е изд. с 343: «О магии воображения».

ная масса народу, если бы у гения не было очевидного фамильного сходства с толпой? Со многими произведениями случается то, что рассказывают о Clavicula Salomonis¹: человек раскрывает их и читает, отнюдь не намереваясь вызвать духов, как вдруг гневный дух является перед ним, словно возникнув из воздуха.

§ 9. Талант

Вторая ступень—некоторые из сил выделяются, например проникаемость, остроумие, рассудок, математическое, историческое воображение и т. п., но фантазия остается на низком уровне. Таковы люди *талантливые*; их внутренний мир—аристократия или монархия, тогда как у гения—теократическая республика. Поскольку, если строго разобраться, инстинктом, то есть односторонним приливом всех сил, обладает не гений, а талант, то он бывает лишен поэтической рассудительности, по той же самой причине, по которой животное лишено человеческой рассудительности. Рассудительность таланта частична, и состоит она не в возвышенном отделении всего своего внутреннего мира от себя,—но в отделении в лучшем случае мира внешнего. В двойном хоре, что требует целого человека со всей его полнозвучной гармонией, именно в хоре поэтическом и философском, мелодраматическая речевая интонация таланта заглушает обепоющие стороны, но нисходит к слушателям как единственно ясно слышимая музыка.

В философии простой талант бывает исключительно догматичен, даже математичен и оттого нетерпим (подлинная терпимость—лишь в человеке, зеркально отражающем человеческое), он пронумеровывает здание своей науки и говорит, что живет в номере 1 или 99 или еще каком-нибудь, тогда как великий философ пребывает в средоточии чуда, в мировом лабиринте из бесчисленных комнат, отчасти над, отчасти под землей. Талантливый философ, если у него есть своя философия, ненавидит всякое философствование, ибо только свободный человек любит свободных людей. Лишь *количественно* отличаясь от толпы, он может доходить к ней и подходить ей, может светить ей и светиться ею, будучи для нее всецело всем, причем *без времени*, но сразу *вдруг, во мгновение ока*: как бы высоко он ни стоял, сколь бы высок ни был, каждому довольно пройтись локтем по нему—по «соизмеримому»,—и вот уже величина его получена; тогда как *пламя* и *звучание* качества не свести к локтям и весам—к

количеству. В поэзии талант воздействует на массу народа своими отдельными силами, образами, огнем, насыщенностью, отдельными прелестями, он властно завораживает своим созданием с его преображенным телом и душою филистера; ибо толпа легко узнает члены, но не дух и легко признает прелесть, но не красоту. Весь Парнас полнится поэзией, в которой — лишь звонкая и переведенная на стихи, словно наклеенная на лейденские банки проза, — поэтические листки, которые, подобно ботаническим листьям, возникают благодаря срастанию листков на стебле. Поскольку нет ни образа, ни оборота, ни мысли гения, которых не достиг бы талант в своем величайшем порыве, — только целого он не достигает, — то талант на время могут принимать за гений, и часто случается даже, что талант, словно зеленый холм, гордо блестит рядом с каменной вершиною Альп, пока не гибнет от своего потомства, — как гибнет словарь при появлении нового, лучшего. Таланты могут взаимно уничтожать и подменять друг друга, будучи степенями одного, — но гении не могут, будучи целыми племенами. Образы, мысли — остроумные, тонкие, глубокие, сила языка и все прелестное — все это сначала служит пищей времени, а затем делается его цветом, — как то бывает у полипов; сначала воруют подражатели, потом крадет целый век, и таким образом талантливое стихотворение, как точно такая же философия, в которой результатов больше, чем формы, погибает оттого, что распространяется вширь. Но целое, или дух, нельзя похитить; дух продолжает жить и в разграбленных творениях (например, в Гомере); как без конца повторяемый Платон, он живет — вечно юн, велик и одинок. В таланте нет ничего превосходного, чему нельзя подражать, — таковы Рамлер, Вольф-философ и т. д. и т. д.

§ 10. Пассивные гении

Третий класс да будет дозволено наименовать мене женственными, воспринимающими, или *пассивными гениями*¹ — это духи, как бы выписанные поэтической прозой.

Когда я описываю их такими — что они богаче фантазией воспринимающей, а не творческой и потому располагают лишь слабыми силами, что в своем творчестве они бывают лишены той гениальной рассудительности, которая пробуждается от согласного звучания всех и всяческих сил, — описывая их такими, я чувствую, что наши определения — это или ящички, где материал естественной истории расклассифицирован по числу тычинок или зубов,

или протоколы химического анализа органических тел. Бывают люди, наделенные по сравнению с сильным талантом высшим смыслом, но более слабой энергией эти люди вбирают в свою священную раскрытую душу великий мировой дух — во внешней жизни или во внутренней, в мысли и поэзии, они остаются верны ему, презирая низкое, как нежная жена, привязанная к крепкому мужу, — и, однако, желая выразить свою любовь, они всякий раз борются со своими органами речи, неподатливыми, непослушными, и все равно говорят не то, что хотели. Если талант — это искусный актер и обезьяна, радостно вторящая гению, то эти страдательные гении меж — тихие, серьезные, прямоходящие лесные — и *ночные* — люди, у которых рок отнял дал речи. Индийцы называют животных немymi земли², они же — *немые* неба. Для каждого из нас да будут они священны, для того, кто выше их, и для того, кто ниже! ибо они в этом мире посредники между пошлой повседневностью и гением, — словом Луны, они отбрасывают свет гениального Солнца в Ночь, примиряя и умиротворяя все.

С философской и поэтической свободой понимают и постигают они мир и красоту, — но когда переходят к созиданию, увy! половина их тела скована незримой цепью, и они создают не то, что задумали, или нечто меньшее. Пока они воспринимают, они распоряжаются всеми силами души благодаря рассудительной фантазии, но творчество их парализует второстепенная и побочная сила, и так они впрягаются в плуг посредственности.

Не одно, так другое весьма несчастливными делает для них дни творения. Или *рассудительность* их, столь яркий свет проливавшая на чужие творения, вдруг сгущается в ночной сумрак над их собственным произведением, — тогда они теряются в самих себе и, сколько бы рычагов ни было у них, им, чтобы сдвинуть с места свой мир, недостает тогда точки опоры — на *другой* планете; или же рассудительность их оказывается не гениальным солнцем, а только лунной (светящей от солнца), — лучи солнца *порождают* жизнь, а лунный свет *холодит*. Им легче придавать форму чужому материалу, чем своему, им легче вращаться в чужой сфере, чем в своей, — точно так людям во сне легче *летать*, чем *ходить*³.

Как бы ни были они несхожи с талантливым человеком, который созерцанию может представить лишь части

³ Именно потому, что на почве сновидения человек пытается напрячь мышцы (как при ходьбе) и не может, а для полета в вольном воздухе ему не нужно особых мускулов.

света и мировые тела, но не мировой дух, и как бы ни были они именно поэтому схожи с гением, первый и последний признак которого — созерцание Универсума, — мирозерцание пассивных гениев есть лишь продолжение и развитие чужого гениального мирозерцания.

Поищу примеров... среди покойников, хотя из-за неисчерпаемости соединений и оттенков природных красок примеры всегда нарушают контуры рисунка. Куда отнести Дидро в философии и Руссо в поэзии? Ну, очевидно, к женственным гениям; однако они больше порождали, чем воспринимали, один — в образах, другой — в мыслях⁶.

В философии Бейль, несомненно, относится к числу пассивных гениев, но куда отнести Лессинга с его мышлением, — Лессинга, который по учености, свободомыслию и проницательности был столь же родствен Бейлю, сколь и превосходил его? По моему смиренному мнению, скорее человек в нем был активным гением, чем философ. Его тонкая мысль в своей всесторонности больше разлагала на элементы, чем успевало утвердить и укрепить его глубокомыслие. И самое одухотворенное изложение вынуждено было у него как бы заживо хоронить себя в словесных формах Вольфовой философии. Но не будучи творцом философского мира, как Платон, Лейбниц, Гемстергейс³ и другие, он был благовествующим сыном творца и был *единосущен* с отцом. Обладая гениальной свободой и рассудительностью, он в негативном смысле был в философии вольным поэтическим созидателем, как Платон — в позитивном смысле; он схож был с Лейбницем в том, что допускал лучи любой другой системы в неподвижный каркас своей собственной, — так алмаз, несмотря на всю свою твердость и плотность, дает пройти сквозь себя свету и даже удерживает внутри себя солнечные лучи. Обычный философ подобен пробковому дереву; гибкий, легкий, пористый, он не способен все же пропускать свет и хранить его в себе.

Из поэтов первым среди женственных гениев будет Мориц³. Реальную жизнь он воспринимал с поэтическим чувством, — но не мог создать поэтическую жизнь. Только в его «Антоне Рейзере» и в «Харткнопфе» над покрытой мраком землей алеет если не светлая Аврора, то полночное зарево — от покрытого мраком Солнца; но никогда не восходит светлый Феб, озаряя всю роскошь Неба и Земли. Но зато как часто леденит Штурц блеском превосходной

⁶ Поскольку и в области морали можно обнаружить те же два класса — *нравственного чувства* и *нравственной силы*, — Руссо равным образом окажется в классе пассивного чувства.

прозы, которая, однако, призвана не открыть перед нами новый дух, но только осветить темные уголки жизни в мире и при дворах! Когда нечего сказать, тогда наилучший стиль—это стиль протоколов рейхстага и имперских ведомостей, его можно по крайней мере переосмыслить в арлекина, потешающегося над самим собой, а худший—это гордо выступающий, венценосный, разбрасывающийся золотом стиль, который велит выкликать перед своим появлением: «Он грядет!» Новалис⁴ и многие из его образцов и панегиристов относятся к числу этих гениальных андрогинов.—они лишь воспринимают, думая, что дают начало новой жизни.

И однако такие пограничные гении, складываясь и образуясь в течение долгих лет, могут достичь известной высоты и свободы,—как нестройный аккорд на струнах лиры, они, затихая, будут становиться все нежнее, чище и духовнее: но нельзя будет не заметить здесь вторичного воспроизведения духа целого—подобно вторичному воспроизведению отдельных частей таланта.

Но никто да не разделяет слишком смелою рукою. Всякий дух—коринфская медь, однородный неизведанный сплав известных металлов и древних руин. Если народы могут вознестись к небесам, опираясь на свое настоящее, почему дух не может,—опираясь на свое прошлое? Размечать дух значит превращать безмерное пространство в умеренные пространства и измерять воздушный столб—колонну, где капитель неразлично сливается на своих высотах с голубишной эфиром.

Но нет ли среди духов ...метисов, смешавших, во-первых, *времена*, а во-вторых, *страны*? А поскольку две эпохи или две страны могут быть соединены своими полюсами двояко, нет ли помесей худших и лучших? Я пройду мимо худших. Слишком велика эта кричащая толпа германогаллов, юдогерманцев, папистов и грекоманов, короче, всех этих гибридных духов бездуховности! Поспешим к гениям—к гениям полным и половинным. Что касается *стран*, приведу в пример Лихтенберга, который видит в прозе дух, связующий Англию и Германию; Поуп—это улочка между Лондоном и Парижем, а Вольтер на более высоком уровне соединяет, наоборот, Париж с Лондоном,—Шиллер если и не аккорд, то вводный тон, модулирующий из британской поэзии в немецкую, в целом—усиленный и просветленный Юнг с перевесом в сторону философии и драматургии...

Что касается *эпох* (которые тотчас же вновь становятся странами), то здесь Тик—прекрасный, причудливый

побег старонемецкого и новонемецкого времени, родствен-
ный, правда, скорее воспринимающим, чем дарующим
гениям. Виланд—цитрус с французскими цветами и не-
мецкими плодами; высокое дерево—Гёте—свои корни
пускает в немецкую почву, а цветущие ветви его свисают
над греческими широтами; Гердер—это изобильный и
цветоносный перешеек, соединяющий Грецию и Восток...

Итак, следуя природе с ее постепенностью, когда при
переходах и переправах не различишь потока и берегов,
мы прибываем в страну активных гениев.

ПРОГРАММА ТРЕТЬЯ О ГЕНИИ

§ 11. Многообразии его с

Только потому могла появиться и укрепиться вера в
господство у гения одной-единственной инстинктивно дей-
ствующей силы, что философский и поэтический инстинк
спутали с художественным инстинктом виртуоза. Конечно,
необходимо, чтобы у живописца, у музыканта и даже
у механика от рождения был такой орган, который
превращал бы действительность в предмет и в орудие их
изображения; такой орган и такая сила, господствуя надо
всем прочим, как то было у Моцарта, действует тогда со
слепой безошибочностью инстинкта.

Если кто думает, подобно Аделунгу, что гений,—то
лучшее, что есть на земле, гений, будящий сонные
столетия,—заключается в «приметной силе низших ду-
шевных сил», кто, подобно все тому же Аделунгу в книге
о стиле, может мыслить себе гений без рассудка, тот
мыслит без рассудка. Наша эпоха освобождает меня от
обязанности бороться с этим грехом против святого духа.
Разве Шекспир, Шиллер и другие распределяют разные
силы между отдельными персонажами, и разве не прихо-
дится им самим быть с *одной* стороны пронизательными,
остроумными, рассудительными, учеными, не приходится
изощряться и пламенеть и быть всем на свете, и все
только для того, чтобы силы эти сверкали как изумруды,
а не мерцали как свечные огарки в хижинах нищеты!
Односторонний талант дает *один* тон, как струна клавира,
когда ее ударяет молоточек,—но гений подобен Эоловой
арфе: одна и та же струна разыгрывается многообразием

звучаний от многообразия дуновений ветра. У гения^а все силы цветут одновременно; фантазия — не цветок, а богиня Флора: сила сил, она смешивает пыльцу цветочных бутонов, готовя новые соединения. Два великих феномена гениальности требуют и гарантируют существование такой Гармонии и такой богини

§ 12. Рассудительность

Первый феномен — *рассудительность*. Она на каждой ступени предполагает равновесие и спор между действием и терпением, между субъектом и объектом. На самом низшем уровне, отличающем человека от животного и человека бодрствующего от спящего, она требует соблюдать тонкое равновесие между миром внешним и миром внутренним. — у животного внутренний мир пожирается внешним, у человека, с его взволнованной душой, нередко внешний — внутренним. Но есть высшая рассудительность, — она раздваивает и ссорит сам внутренний мир, — ссоря, делит надвое, на Я и его царство, на творца и мир творца. Божественная рассудительность отличается от обыденной, как разум от рассудка (оба вида рассудительности рождаются от разума и рассудка). Обыденная суетная рассудительность всегда обращена наружу, она в высшем смысле всегда пребывает вне себя, никогда не при себе; у тех, кто так рассудителен, всегда сознание сильнее самосознания, ибо последнее предполагает, что человек узрит сам себя, — он одновременно будет виден себе целиком, в двух зеркалах, повернувшийся к ним, отвернувшийся от них. И настолько рассудительность гения отрешается от рассудительности иного рода, что нередко кажется прямой ее противоположностью, и вечно горящий в глубине души светоч гаснет, как гаснут лампы склепов, когда *внешний* мир и воздух проникают к ним^а. Но что же доставляет гению эту рассудительность?

^а Это относится и к философскому гению, которого, вопреки Канту, я не могу специфически отличить от поэтического: см. аргументы, никем не опровергнутые, в «Кампанской долине», с. 51 и сл.¹ Философы, когда они творили, всегда были поэтическими творцами, то есть были подлинно систематическими философами. Нечто другое — философы критически просматривающие — они не создают органической системы, они в лучшем случае такую систему делят, воспитывают, обрезают. Но насколько различно применяется родственная гениальность, требует особого, трудного исследования

^а Безрассудность в поступках, то есть забвение жизненных обстоятельств, столь замечательно сочетается с рассудительностью творчества и мысли, что пора рефлексии и поэзии часто наступает во сне и в безумии, когда мощнее всего правит то самое забвение. Гений не в одном только смысле — лунатик; в своем ясном сне он способен на большее, чем бодрствующий ум, и в темноте взбирается на любую высоту действительности, но отнимите у него мир сновидения, и он споткнется в мире реальном

Равенство в большей степени предполагает свободу, чем свобода — равенство. Внутренняя свобода, присущая рассудительности, доставляется и предоставляется Я чредою, сменой и волнением великих сил, из которых ни одна, возобладав, не может сделаться другим, ложным Я, но каждая может приводить в движение и успокаивать все остальные, так что никогда создатель не затеряется в своем создании.

Поэтому поэт, как и философ,—око: все колонны в его душе в зеркалах, его полет—вольный полет пламени, а не взрыв страсти и не взрыв мины, разбрасывающей осколки. Поэтому самый неистовый поэт может быть кротким человеком—вспомните в небесный лик Шекспира или, лучше, в его великий драматический эпос...—и даже больше: человек, которого каждую минуту могут продать на невольничьем рынке мгновения, все же кротко и свободно возносится к небесам в своей поэзии,—так Гвидо¹ среди бурь, захвативших человека в нем, округлял нежные головки ангелов и детей и взбивал им кудри, словно бездонное море с его волнующимися потоками, которые все равно являют небесам ясный покой и кроткое дуновение вечерней и утренней зари. Только непонятливый юноша может думать, что огонь гения горит страстным пламенем—так за бюст трезво-поэтического Платона выдают бюст Вакха. Альфиери², вечно взволнованный, с кружащеюся от восторга головой, обретал благодаря своим творениям покой—не столько в себе, сколько в самой жизни, вне себя, а подлинный гений умиротворяет себя, начиная с души; не бушующие, вздымающиеся к небу тяжелые волны—гладь глубины отражает мир.

Рассудительность поэта, которую обычно предполагают в философе, подтверждает родство между ними. Но не много поэтов и философов, в душе которых она светилась так ярко, как в душе Платона, он и был и поэтом и философом—от ясных и четких характеров, им созданных, и до гимнов и идей, этих созвездий подземного неба. И если поразмыслить над рассудительно играющей критикой, с которой Сократ анализирует в «Федре» гимн любви,—этот «Федр» выносит смертный приговор всем трактатам по риторике,—то становится понятно, почему могли отыскаться после смерти Платона двадцать разных начал его «Государства». Гениальный покой³ равен «непокою»—балансиру, который трудится в часах для того, чтобы умерять, а тем самым поддерживать движение. Чего недоставало нашему великому Гердеру—при остроте, глубине, широте и многообразии его мысли,—чтобы

стать большим поэтом? Недоставало конечного сходства с Платоном,— чтобы направляющие крылья (*pennae rectrices*) соответствовали мощным маховым крыльям (*remiges*).

Ссылка на рассудительность как на аргумент против поэтического энтузиазма — недоразумение и предрассудок; ибо даже в самом малом создании поэт должен одновременно изрыгать пламя и измерять температуру пламени, и в то время, как все силы души ведут свою канонаду, он должен тонко взвешивать отдельные слоги и должен (если взять другую метафору) направлять поток своих ощущений к устью рифмы. Лишь целое порождается вдохновением, но части покорствуют покою. Кстати, оскорбляет ли философ внутреннего бога в своей душе, когда по мере своих возможностей восходит от одной точки зрения к другой, более высокой, чтобы увидеть его свет,— разве философствование о совести расходится с совестью? И если бы рассудительность как таковая могла быть чрезмерной,— ведь тогда рассудительный человек оказывался бы позади нерассуждающего зверя и безрассудного младенца, а Бесконечный,— пусть он непостижим для нас, но ведь он не может быть ничем из того, что неведомо ему,— Бесконечный оставался бы позади конечного!

И однако названному недоразумению и предрассудку должны предшествовать и в основе их должны лежать некое разумение и некий рассудок. Ибо, согласно Якоби, человек ценит лишь то, что не поддается механическому воспроизведению⁴; но ведь представляется, что рассудительность именно беспрестанно воспроизводит, кажется, что она играет, лицемерно и произвольно, и божественным наитием и чувством божественного, а этим их уничтожает. В пример цинического присутствия духа нам не нужно брать мысли, желания и поступки опустошенных себялюбцев нашего времени,— потому что уже старый ученый мир предоставляет нам, словно скелеты, вырытые из могил, предостаточно образцов рассудительных марионеток, особенно из мира риторики и гуманизма, с их дерзновенно-бессердечными наставлениями на предмет того, как должно изображать наираспрекраснейшие чувства.

С тем же самодовольным и честолюбивым хладнокровием школьный учитель подбирает необходимые мускулы и затем приводит в движение как их, так и слезные железы (в согласии с Пейцером и Морхофом), чтобы с лицом, выражающим страдание, и с глазами, полными слез, на виду у всех глядеть из окна школы на могилу своего предшественника все время, пока поют

траурные песнопения, — с наслаждением подсчитывая каждую каплю пловниграфом — дождемером.

Чем божественная рассудительность отличается от греховной? Инстинктом бессознательного и любовью к нему.

§ 13 Инстинкт у человека

То самое могучее в поэте, что вдыхает в творения его добрую и злую душу, есть бессознательное. Поэтому¹ поэт великий — Шекспир — откроет и раздаритклады, которых сам не увидит, как не увидит свое бьющееся в груди сердце, ибо божественная мудрость всегда *запечатляет* свое всебытие в дремлющем цветке и в животном инстинкте и *высказывает* его в волнуемой душе. Вообще рассудительность не видит видения, но видит только отраженный, или разъятый, глаз, — зеркальное отражение не отражает самого себя. Если бы мы целиком сознавали себя, мы были бы своими творцами и для нас не существовало бы преград. Неистребимое чувство ставит превыше всех наших творений нечто неясное, темное в нашей душе, — это не наше творение, а наш творец. И так, как повелел бог на горе Синай², мы предстаем пред ним, закрыв покрывалом глаза.

Даже будучи столь смелым, чтобы рассуждать о неосознанном и непостижимом, можно стремиться лишь установить их существование, но не определить глубину. К счастью, я могу пахать свою землю на Пегасах Платона и Якоби, хотя и собираюсь сеять свои семена.

Инстинкт, или влечение, есть чувство грядущего; инстинкт слеп, но только слепотою уха к свету и глаза к звуку. Он означает и содержит в себе свой предмет, как причина — следствие; будь открыта нам тайна, каким образом действие, неизбежно данное полностью и одновременно с причиной, лишь спустя какое-то время следует за ней, мы понимали бы и то, каким образом инстинкт одновременно требует свой предмет, определяет, знает его, а между тем его лишен. Чувство, что мы чего-то лишены, предполагает наше родство с тем, что у нас отнято, а следовательно, уже и частичное обладание им; но нужно по-настоящему чувствовать, чтобы возникло влечение; не будь дальней цели, не было бы стремления к ней. Бывают круги телесно-органические, а бывают духовно-органические: так, свобода и необходимость или воле и мышление взаимно предполагают друг друга.

Далее, в чистом Я точно так же наличествует чувство

грядущего, как в неочищенном Я и в животном, его предмет одинаково удален и достоверен; иначе природе с ее всеобычной правдивостью пришлось бы впервые солгать именно в сердце человека. Благодаря такому инстинкту духа,—который вечно предчувствует свои предметы и требует их безотносительно ко времени, ибо они существуют за пределами любого времени,—благодаря такому инстинкту духа только и возможно, чтобы человек выговаривал и понимал слова «земное», «мирское», «временное», ибо только этот инстинкт придает им смысл—через противоположность. Если уж самый заурядный человек на жизнь и на все земное смотрит как на одну *часть*, как на *неполноту*, то лишь созерцание предполагаемого целого вкладывает в него меру раздробленности. Даже для самого низменного реалиста, идеи которого и дни волочатся вперед на ножках и на кольцах гусеницы, даже для него нечто безымянное суживает широту жизни; он не может не признать эту жизнь за смутно-животную, или мучительно-живую, или за пустую игру и *времяпрепровождение*, или, как более старые богословы, за жизненно-веселый пролог к будущей небесной серьезности, за ребяческую школу будущего его престола,—одним словом, за обратное грядущему. Итак, уже в земных и даже в земляных сердцах живет нечто чуждое им,—словно коралловый остров на Гарце, отложенный, быть может, самими первыми водами творения.

Все равно, как называть этого неземного ангела внутренней жизни, этого ангела смерти всего мирского в человеке, какие признаки его перечислять: довольно, если его будут узнавать в разных его видах и одеяниях. Иногда он показывается людям, глубоко погрязшим в грехе и плоти, как существо, *присутствие* которого—не *действия*—нас *ужасает*³; такое чувство мы именуем—страх перед призраками, и народ говорит просто: «Опять бродит»,—и часто, чтобы выразить бесконечное, говорят: «то», «оно». Иногда дух являет себя как Бесконечный, и тогда человек молится. Не будь его, мы удовольствовались бы садами земными, но он показывает нам истинный рай в глубинах небесной.

Он совлекает пурпур вечерней зари с романтического царства, и мы всматриваемся в мерцающие лунные просторы, мы видим лунные царства и их волшебные игры, ночные цветы, бабочек, соловьев и фей.

Он даровал сначала религию—потом страх перед

³ См. «Незримую ложу», т. I с. 278³

смертью — греческую Судьбу — суеверие — и прорицания⁶ — и жажду любви — и веру в дьявола — и романтический мир, воплощенное царство духов, равно как греческую мифологию, этот обожествленный мир тел.

Что же будет творить божественный инстинкт в гениальной душе и чем он станет в низменной?

§ 14. Инстинкт гения, или материал гениального творчества

Коль скоро все остальные силы гения стоят на более высокой ступени, то и сила божественная должна подниматься надо всеми, словно прозрачный чистый айсберг, вознесшийся над темными земными Альпами. И более того, ведь именно этот яснейший блеск неземного влечения и бросает тот свет, который называют рассудительностью и который проникает всю душу; в мгновенной победе над всем земным, над его предметами и нашим влечением к нему и состоит как раз черта божественного, война до полного уничтожения без перемирий и передышек, — ведь уже моральный дух внутри нас, будучи бесконечным, не согласен признавать великим что-либо помимо себя. Коль скоро все уравниено и сравнено с землей, рассудительности легко не замечать землю.

Теперь легче разрешить спор, требуется ли для поэзии материал или она правит одной лишь формой. Конечно, есть и *внешний*, *механический* материал, которым действительность (внешняя и психологическая) окружает нас, а нередко окружает со всех сторон и подавляет, — этот материал безразличен и вообще ничто, пока он не облагорожен поэтической формой; так что все равно, воспевают ли пустая душа Христа или его предателя Иуду.

Но помимо того, что повторяет суетный день, есть ведь и более высокое. Есть *внутренний* материал — поэзия как бы прирожденная, произвольная: форма не облегает его как оболочка, но окружает как оправа. Если так называемый категорический императив (образ формы, как внешний поступок — образ внешнего материала) способен лишь показать Психее, где распутье, но не может запрячь в колесницу ее белого коня⁷, чтобы тот шел

⁶ Прорицание или, взятое в целом, — всеведение, нашему чувству представляются в чем-то более высоким, чем просто полное познание причины, вместе с чем был бы ведь сразу же дан и вывод, или, лучше сказать, созерцание последствий; ибо тогда прорицание уже не было бы предвосхищением — или уничтожением времени, а было бы простым созерцанием, то есть переживанием.

⁷ Как известно, Платон представляет в образе белого коня моральный гений, а в образе черного — радикальное зло Канта¹.

своим путем, перетягивая черного, и если Психея способна править белым и ухаживать за ним, но не может сотворить его,—точно так же и с Пегасом, который в конце концов и есть тот самый белый конь, только с крыльями. Вот материал, составляющий изначальность гениального,—то, что раздражитель ищет только в форме и манере,—равно как порождающий равенство всего гениального; ибо божественное едино, но человеческое многообразно. Якоби считает *концентрическим* философское глубокомыслие всех времен,—но не проникаемость философской мысли⁶; точно так же и поэтические гении,—как звезды в момент восхода, они кажутся удаленными друг от друга, но на высоте, в зените времени, они сближаются, как звезды. Сто свечей в одной комнате дают один, сливающийся свет, хотя и дают сто теней (подраздателей). Вот³ что заставляет охладевать к раздражителю, даже ожесточает против него,—не то, что он крадет, заимствуя остроумные, образные, возвышенные мысли своего образца,—ибо нередко он рождает их и сам,—нет, ожесточает воспроизведение всего самого священного в прообразе, воспроизведение, порой невольно родственное пародии, ожесточает искусственное выделение природного, прирожденного. Если даже прижать к сердцу то сокровище, которое для другого—святая святых, родительского тепла не возместить: поэтому раздражитель направляет тепло своего сердца на вещи второстепенные, более близкие, родственные ему, он старается получить их украсить—тем пестрей, чем сам он бесчувственней. Так хладный Гелиос Сибири весь день окружен побочными солнцами (перигелиями) и кольцами.

Есть одна безошибочная примета гениального сердца—все прочие блестящие и вспомогательные силы лишь служат ему—это новое созерцание жизни и мира. Талант изображает части, гений—жизнь в целом, изображает даже в отдельных сентенциях,—в них Шекспир говорит о *времени и мире*, Гомер и другие греки—о судьбе *смертных*, Шиллер—о *жизни*. Такое высшее мирозерцание не ведает перемен, будучи прочным и вечным достоянием сочинителя и человека,—все прочие силы души могут меняться и гибнуть, утомляясь жизнью и временем; даже ребенком гений не может не воспринимать новый для него мир с совершенно иным чувством, чем другие, он не может не ткать по-новому кружева будущих цветов,—не будь отличия раннего и ребяческого, не было

⁶ Якоби о Спинозе Новое издание. с 17².

бы и отличия позднего и взрослого. Одна мелодия проходит через все строфы жизненной песни. Лишь внешнюю форму поэт создает мгновенным напряжением всего своего существа, но дух и материал он носит в себе полжизни, и в нем или всякая мысль поэзия, или вообще ни одна.

Этот мировой дух гения, как любой дух, одушевляет все члены творения, но не обитает ни в одном отдельно взятом. Даже прелесть формы может становиться ненужной благодаря высшему духу — дух Гёте будет услышан нами и в самом неряшливом стихотворении и в казенной канцелярской прозе. Как только солнце показалось на горизонте, оно отсчитывает свое время — одинаково, отбрасывает ли тень пирамида или палочка солнечных часов. Таков дух, и он ничего не доказывает⁶, но являет себя и свое созерцание, а в остальном полагается на родственные себе души и спокойно смотрит на враждебные себе.

Судьба нередко навязывает божественной душе неуклюжий облик — бесформенную форму, — Сократу тело сатира: не внутренним материалом, но лишь формой управляет время. Так поэтическое зеркало, в котором отражались у Якоба Бёме небо и земля, висело в темной каморке⁴, в некоторых местах недоставало амальгамы. Таков великий Гаманн — бездонное небо, усеянное звездами, какие увидишь только в телескоп, и многие туманности не различимы ни для какого глаза⁵.

Поэтому немало насыщенных содержанием произведений такими бедными показались стилисту, — он рылся в них в поисках тел, а не душ, и такими же бедными представляются величественные горы Швейцарии рудокопу — по сравнению с глубокими шахтами в недрах земли. Стилист обычно говорит, что из произведений такого рода он мало что может извлечь и выписать — или не может ничего; все равно что сказать — благодаря дружбе и с ее помощью я ничего не *выигрываю* (кроме самой дружбы!) Так⁶, могут существовать философские труды, которые способны вдохнуть в нас философскую жизнь и, однако, не распределяют материал по особым философским параграфам, — таковы некоторые произведения Гемстергейса и Лессинга. Тот же Лессинг в прежние годы больше думал о поэтических предметах, чем пел о них, и, собственно, только в «Натане» и в «Фальке»⁷ сошел на него святой дух поэтического Духова дня, всего в нескольких созданиях,

⁶ Можно только созерцать жизнь или бытие в целом; основанные на созерцании

которые критики обычно лишь прощают ему, предпочитая им «Эмилию Галотти». Конечно, поэтическую душу можно показать только в целом теле,—так и нашу,—а не в фалангах пальцев, хотя они и одушевлены ею,—какой-нибудь коллекционер примеров с радостью вырвал бы их и показывал бы нам, говоря: «Смотрите, как дергается эта паучья нога!»

§ 15. Идеал гения

Если обычный человек добр к себе и своим чувствам, то он, как прежде всякий христианин, прямо цепляет,—ибо верует,—прямо цепляет свою жирную плотскую жизнь к той иной, эфирной и загробной, которая к первой подходит именно как душа к телу, но настолько не соединена с нею *предустановленной гармонией, влиянием и случаем*¹, что сначала в одиночестве является и царит одно тело, а потом—один дух. Чем дальше существо от центра, тем шире расходятся для него исходящие из центра радиусы; темный и полый полип, если бы мог говорить, нашел бы больше противоречий в творении, нежели все мореплаватели, вместе взятые.

И, соответственно, оказывается, что для толпы внутренних и внешний мир, время и вечность—антитеза, нравственная или христианская, для философа—постоянная противоположность, но такая, что один мир попеременно уничтожается другим, и наоборот, для лучших людей—затмение, когда Луна и Земля попеременно закрывают друг друга; у человека-Януса, вглядывающегося в противоположные миры, закрыта то одна, то другая пара глаз.

Но если есть люди, в душе которых явственнее раздается голос божественного инстинкта, если этот инстинкт учит их созерцать земное (вместо того чтобы земное учило их созерцать, как бывает у других),—если инстинкт дарует человеку целостный вид бытия и над ним царит,—тогда гармония и красота, отражаясь лучами сразу от обоих миров, превратят их в *единое* целое, ибо перед богом есть только Одно и нет противоречия частей. Таков гений, а примирение миров—так называемый *идеал*. *Карты земли* могут быть созданы лишь благодаря *картам неба*; только если смотреть сверху вниз (ибо взгляд снизу непременно отделит небо от широко раскинувшейся земли), перед нашим взором возникнет единая небесная сфера и сам земной шар, каким бы малым он ни был, поплывет в ней, кружась и сверкая. Поэтому талант, который вечно принижает мир богов, назначая ему роль

то планеты-спутника, то в лучшем случае кольца Сатурна в своем земном и землистом мире, никогда не добьется идеальной завершенности, закругленности, и никогда не возместит частью целого — и не сотворит через часть Все. Когда ветхие прозаики, окаменев и наполнившись землей^а наподобие стариков, рисуют нам нищету, борьбу индивида с мещанским бытием и победы, одерживаемые в этой борьбе, как же тоскливо и тревожно становится у нас на душе от подобных зрелищ, — словно мы сами вынуждены испытывать все такие беды и несчастья; и ведь по-настоящему переживаешь все эти картины и чувствуешь их воздействие на себя, и так всегда — боли, изображаемой у них, всегда недостает неба, которое распахивалось бы над нею, и недостает неба даже и их радостям! Они² безжалостно топчут, выгаптывают все возвышенное, что есть в жизни, например, — как показывают надгробные проповеди, — могилу, то есть умирание, когда человек находится между двумя мирами, любовь, дружбу и т. д. По крайней мере в дни, когда лихорадит раны, нанесенные жизнью, нельзя попадаться им на глаза, ибо кистью своей прозы они внесут новую заразу в старую рану, — их поэтические творения вызывают потребность в подлинных ранах, только чтобы забыть о мнимых и ложных.

Когда же гений ведет нас по полям сражения жизни, то мы смотрим вперед независимо и свободно, как если бы Слава или Любовь к отечеству шли впереди с развешивающимися знаменами; и рядом с гением скудость жизни обретает черты Аркадии, словно перед влюбленной парой. Жизнь — свободна, смерть — прекрасна, когда касается их гений; стремящиеся вперед паруса показываются на его мировой сфере прежде самого тяжеловесного судна. И так он, словно Любовь и Юность, примеряет — и даже соединяет брачными узами — беспомощную Жизнь и устремленное в эфир Чувство; так на берегу тихой реки два дерева, реальное и отраженное, словно вырастают из одних корней и поднимаются к двум разным небесам.

ПРОГРАММА ЧЕТВЕРТАЯ О ГРЕЧЕСКОЙ, ИЛИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ, ПОЭЗИИ

§ 16. Греки

Никому так не нравится классифицировать, как человеку, особенно немцу. Я подчиняюсь общепринятым подраз-

^а Известно, что к старости сосуды становятся сухожилиями, сухожилия — костями, и тело заполняется землей до тех пор пока земля не заполняется телом

делениям. Самое общее среди них разграничивает поэзию греческую, или пластическую, — и новую, или романтическую, которую называют также музыкальной. Драма, Эпос и Лирика, раскрывая бутоны, в той и в другой приобретают различный облик. За формальным разграничением следует реальное, по материалу: идеал или царит в объекте — это так называемая серьезная поэзия, или в субъекте — поэзия комическая, которая, следуя капризу, в свою очередь становится лирической (по крайней мере так для меня), а следуя проники и пародии, — эпической, в драме — той и другой сразу.

О предметах, о которых написаны бесчисленные книги, не стоит писать даже ровно столько же строк, а следует лишь намного меньше. Десять чужестранных царей испросили себе права гражданства в Афинах и получили их; за все века упадка Афин нельзя назвать и десяти царственных поэтов, которые получили бы тут права гражданства. Такая разница предполагает различие не между отдельными людьми — ибо даже исключения природа-созидательница повторяет, следуя правилам, — но различие между народами: тот народ сам был исключением (вроде таитян¹), если только на протяжении нашего столь короткого, всего лишь тысячелетнего знакомства с народами не каждый непременно представляется нам индивидуальностью. Отсюда вытекает: описывая этот народ, описываешь тем самым и его поэзию, и любой северный народ настолько уступает грекам, что всякий северный поэт, который догонит грека, очевидно, уже превзошел его своим природным дарованием.

Греки были не только вечными детьми (как выбранный их египетский жрец²), они были вечными юношами. Позднейшие поэты — создания своего времени, поэты немецкие — даже создания всех времен, но греческие созданы Восходом и Востоком. Поэтическая действительность не тени, но лишь свет отбрасывала в их поэтический ответ. Я размышляю об этой стране вдохновляющей, но не пьянящей, что лежит в самой середине между скудной степью и давящим изобилием, и между стужей и жаром, и между вечными тучами и безоблачным небом, в середине, без какой не мог бы жить ни один Диоген Синопский, — о стране, которую горы, словно стены, отделяют от чужих племен и, словно стены, защищают, поддерживая силу и свободу, — о стране, полной чарующих долин — этих нежных колыбелей поэтов, откуда легкое колебание и колыхание приводит в сладкую Ионию, в плодоносный Эдем поэтического Адама — Гомера... Климат придал фантазии

грека срединность — он занимает место между норманном и арабом, как спокойный жар Солнца — между лунным светом и пожирающим земным огнем... Свобода, где раб, конечно, осужден усердно трудиться, состоять в ремесленном цеху и учиться ради куска хлеба (тогда как у нас мудрецы и поэты — рабы, а в Риме рабы были первыми поэтами и мудрецами), благодаря чему гражданин, отпущенный на волю, мог жить, занимаясь только гимнастикой и музыкой, то есть жить ради воспитания тела и души...³. Сразу же и одновременно провозглашались олимпийские победы тела и духа, и Пиндар был не более знаменит, чем предмет его поэзии... Философией занимались не ради хлеба, а ради жизни, и ученик возрастал и старился в садах учителей. Юное⁴ поэтическое чувство, — что позднее, в иных странах, разъехалось, и расплзлось, и лишилось души, подвластное философской пронизательности, — сохранялось тогда в целокупности и не теряло жара перед целым воинством режущих по живому философ-аналитиков, что за считанные олимпиады объездили весь трансцендентный мир⁵... Прекрасное, как и война в защиту отечества, было общим для всех ступеней и направлений образованности, оно соединяло всех, как Дельфийский храм мусического бога — все греческие племена... И человек⁶ был теснее сплетен с поэтом, а поэт с человеком, и Эсхил — Эсхил! — в своей эпитафии вспоминал лишь о военных победах, а Софокл получил место полководца на Самосе⁶ за победы поэтические («Антигона»), и, чтобы торжественно похоронить его, афиняне просили осадившего их Лисандра о перемирии. Поэзия не была связана по рукам и ногам и не была заживо погребена в стенах одной столицы, но, крылатая, парила над всею Грецией и, говоря на всех греческих наречиях, скрепляла уши всех, слагая их в одно общее сердце...⁷ Внешние и междоусобные освободительные войны испытывали и укрепляли все деятельные силы, береговое положение придавало многообразную искусность, но не развивало умение в ущерб силам созерцательным, как у римлян, ибо войны греков служили им щитом, не мечом...

³ Еще не изучено по-настоящему отношение между греческими поэтами и философами, которые в кратчайшее время побывали почти на всех новооткрытых островах новейшей философии и завоевали их.

⁶ Куда священнее было такое назначение в те давние времена, чем в теперешние, — когда какая-нибудь Помпадура вручает длинный тяжелый меч полководца остроумнейшим пиитам, пишущим переливчатым павлиньим пером.

⁷ Пока царил свобода, каждая область писала на своем наречии, — так было впоследствии в Италии: лишь когда римляне опутали Грецию цепями, прибавилась к ним и цепочка полегче — стали писать на одном аттическом диалекте. См. Прибавления к словарю Зульцера⁶, т. 1/2.

И наконец, подумать о том чувстве прекрасного, что даже юношей в Элее (по Феофрасту) заставляло соревноваться в мужественной красоте,—тогда в честь живописцев ставили статуй, а на Родосе даже воздвигали храмы; вот греческое чувство прекрасного—после смерти юноше поклонялись в храме только потому, что был он прекрасен, а при жизни посвящали его в жрецы этого храма⁷; для чувства прекрасного театр был важнее военных походов, забота о судьях, которые будут решать судьбу оды, была столь же настоятельной, что и о судьях, решающих судьбу человека, триумфальная колесница поэта и художника катила их мимо каждого в их народе. Страна, где все было украшено—от платья до Фурий,—точно так, как в жарких странах всякое существо, даже хищный зверь, летает и бегаёт, сверкая пламенными щегольскими красками на пышном теле, тогда как ледяной океан Севера носит в своем чреве бесформенных, неповоротливых, бесчисленных, но однообразных, серых, мрачных, вторящих суше существ. Страна, где на всех перекрестках и в храмах сами собою звучали лирные струны искусства, словно развешанные повсюду Золотые арфы⁸... И этот опьяненный красотой народ с его радостной еще религией во взгляде и в сердце, народ, который не покаянием, но весельем умиротворял своих богов, который (как если бы храм уже стал Олимпом) предписывал совершение одного-единственного ритуала—обряда хорождений, игр, искусства прекрасного, народ, словно хмельной лозой винограда обнимавший и пьянивший своими празднествами три четверти года. И этот народ, прекраснее и теснее любого другого сдружившийся со своими богами, начиная с героической предыстории, в которой, словно стоя на высоком предгорье, теряются между божествами его могучие исполины-предки, и вплоть до его настоящего⁹, когда среди природы, населенной одними божествами, ими удвоенной, в каждой роще обитал бог или стоял его храм, когда ради любых человеческих чаяний и молитв, как ради всякого цветка, вочеловечивался свой бог, когда вокруг себя и над собою, повсюду, земное встречало неземное и сверхземное, кроткое, словно голубые просторы неба...—был ли уже при жизни своей когда-либо возвеличен народ так, как этот народ,

⁷ Самый красивый из юношей становился жрецом юного Юпитера в Элее, Аполлона в Исмене («История искусства» Винкельмана).

⁸ Боги позволяли, чтобы судил их архопег (Демосфен in Aristocrat. et Lactant. Inst. de fals. relig. I 10); сюда же относится и жизнь Юпитера на земле как человека.—он сам построил свои храмы (Id. I 11—12).

уже в полдневных лучах солнца окруженный потоками волшебного фимиама, что другим народам приходится добывать лишь в поэзии: но какие утренние сны поэзии заиграют среди этих юношей, бодрствующих среди роз и в лучах Авроры, когда уснут они под этими кустами роз и этими зорями,—как сказать нам иначе?—какие цветы Ночи смешаются тут с цветами Дня, какой повторится весенняя жизнь Земли на поэтических звездах и как даже страдания совьются с радостями поясом Венеры!..

В порывистости, с которой мы, люди Севера, набрасываем для себя и потом рассматриваем такую картину, сказывается удивление, подобающее бедности. Не привыкшие, в отличие от обитателей теплых, прекрасных стран, к вечному равноденствию—равенству дня и ночи, то есть жизни и поэзии, мы, вполне естественно, тем сильнее бываем захвачены самым длинным днем, наступающим сразу после самой длинной ночи; и нам трудно не вознаградить себя роскошной пышностью сновидения за скудную сухость жизни—даже в книге, излагающей материал по параграфам.

§ 17. Пластическое, или объективное, в поэзии

Четыре основные краски греческих поэтов будут найдены и объяснены, если обратиться к греческому народу.

Первая краска есть пластичность, или объективность. Известно, что все образы греческих поэм являются на этой земле словно шагающие статуи Дедала,—они полнятся движением и телесностью, тогда как более новые формы, создаваемые поэтами, скорее, протекают по небу, как облака, широкие, колышущиеся очертания которых по-своему складываются в фантазии всякого второго (после автора) человека. Первые, пластические творения поэтов (вероятно, матери и дочери действительных статуй и картин, какие повсюду видел поэт) идут из *того же* источника, что и всемогущество художника в изображении обнаженного тела. А именно, не простое удобство изучения нагого тела так высоко поднимало художника-грека над художником более новым,—ибо в противном случае почему не достигает этот последний первого в изображении вечно оголенных лиц и рук, тем более что в его распоряжении—насколько он счастливее здесь грека!—есть уже идеальные формы, которые приходилось рождать греку для себя и для него?—но та чувственная восприимчивость, с которым дитя, дикарь, поселянин более живым взглядом вбирает в себя всякое тело,

нежели расплзшийся на ниточки человек культуры, который позади своих чувственных очей стоит с невидимой подозрной трубою в руках.

Точно так же грек, этот юноша для мира, свежим и притом пламенным взором постигал в своем поэтическом творчестве настоящее и прошедшее, природу и богов,— словно родители и возлюбленные, захватывали его юное сердце боги, в существование которых он верил, захватывала героическая пора предков, наполнявшая его чувством гордости, и всякая перемена, пронсходящая в человечестве, и он предавал свое Я—предмету¹

Мощь впечатления становится любовью и участием; но подлинная любовь всегда предана предмету, она смешивает себя с ним. В народных песнях, на всех тех утренних ступенях, когда человек проявляет еще подлинный интерес к сути дела, например в рассказах детей, дикарей и народных певцов и еще того более—в рассказах исполненных веры четырех евангелистов, повсюду художник стремится лишь передать свой предмет, а не себя и не свой мольберт и муштабель. Как трогательна эта греческая самозабвенность, даже когда сочинитель вспоминает о себе (но лишь как об объекте объекта!)—ни один современный художник не изобразил бы себя столь просто и без всякого особого значения, как Фидий на щите Минервы, то есть в виде старика, бросающего камень. Поэтому, читая новых поэтов, можно многое узнавать о характере сочинителя; но попробуйте-ка угадать индивидуальность Софокла по его произведениям!

Эта прекрасная объективность, она присуща безрассудности или любви. Со временем приходит неукротимая субъективность любви—опьянений и наслаждений, пожирающих свой предмет и являющих одних лишь себя. Потом—немногим лучшая объективность бессердечной рассудительности, втайне думающей о самой себе, постоянно пишущей лишь портрет живописца; она подозрную трубу держит объективом к глазу, окуляром к объекту и потому отодвигает его в бесконечность. Однако остается еще один вид рассудительности—более высокий, самый высший, когда рассудительность вновь становится объективной, когда движет ею святой дух любви, но уже любви божественной, всеобъемлющей.

Греки верили в то, что воспевали, в богов и героев. Они произвольно сплетали судьбы героев и богов в эпосе и драме, но не зависела от произвола вера в реальность их; да ведь и более новые поэты ссылаются на действительность в доказательство существования своих поэтиче-

ских заря, Катона, Валленштейна и других, а отнюдь не на поэзию в доказательство существования всех их в самой действительности. Вера объясняет душевное участие в их судьбах, а участие—силу Я и готовность жертвовать ради них этим своим Я. Если мы замечаем, что воздействие мифологии, а также и всех теогоний, индийской, скандинавской, христианской с девой Марией и всеми святыми, на новейшую поэзию весьма бледно, мы можем судить о том, сколь же велико воздействие на нее неверия. Конечно, теперь стремятся (да и как иначе!) подменить энтузиазмом философским, неопределенным—личный, определенный, поэтический энтузиазм, прибегают к полному и исчерпывающему философскому описанию того подлинно божественного, что заключено в груди каждого, а потому лежит в основании мифов всякой религии; и все же новое поэтическое время, сваливающее в одну кучу верования всех народов—богов, героев, святых всех религий,—не перестает походить,—коль скоро одного-единственного бога как раз и нет,—на широкогордого Сатурна, которому, чтобы светить, приданы семь спутников и два кольца и который тем не менее светит бледным и холодным светом с свинцовым отливом, и все только потому, что чуточку далековат от жаркого Солнца, я предпочел бы быть маленьким, раскаленным и светлым Меркурием, у которого нет Лун, но нет и пятен и который то и дело исчезает в лучах совсем близкого к нему Солнца.

Потому, как бы ни орали и ни шумели с высот Мусийского и всяких прочих тронов, требуя объективности во что бы то ни стало, от воплей мало пользы, и крики ничуть не помогают нам справиться с делом, и вот почему: объективность вообще немислима без объектов, а эти последние в новейшие времена либо отсутствуют, либо гибнут, рушатся, а то и совершенно тают, благодаря резко выраженному идеализму бесследно исчезая в Я. Боже! Насколько же иначе приступает к своим предметам доверчивая и серьезная вера в природу,—в них для нее родные братья и сестры жизни,—и насколько иначе то тепловатое и равнодушное неверие, которое с великим трудом и на самое короткое время предписывает себе веру угольщика, веру, что с грехом пополам придает видимость некоего объекта своему Не-Я (есть ли название менее поэтичное и более простоватое?), чтобы с грехом пополам провезти его в поэзию как контрабандный товар! Потому-то идеализм и оказывает романтической поэзии все те услуги, в каких отказывает пластической и какие оказаны

ему были в прошлом романами, если правда, что Беркли пришел к идеализму благодаря чтению романов², как утверждает его биограф.

Грек сам видел жизнь и сам участвовал в ней; он сам наблюдал войны, страны, времена года, а не читал о них; вот почему действительность приобретала у него четкость очертаний, так что из «Одиссеи» можно извлечь топографию местности и карту побережий. Новые же, напротив, получают поэзию из книжных лавок, а вместе с нею те немногие объекты, которые содержатся в ней в увеличенном виде; этими объектами они пользуются, чтобы наслаждаться объектами природы; точно так вместе с уже собранными из отдельных частей микроскопами продаются и некоторые объекты, как-то: блоха, мушиная лапка и т. д.,—чтобы проверить с их помощью степень увеличения, какую дают стекла. Новый поэт во время своих прогулок собирает по частям природу, чтобы положить их на предметное стекло микроскопа своей объективной поэзии.

Юный взор грека сам по себе прежде всего направлен на мир тел,—но здесь очертания четче, чем в мире духов, и это придает грекам особую легкость в обращении с пластическим материалом. Но мало и этого! Вместе с мифологией им была уже дана обожествленная природа, поэтический град божий,—им оставалось лишь населять его и жить в нем, но не приходилось его строить. Они могли воплощать там, где мы только воображаем или даже абстрагируем, могли обожествлять там, где мы едва способны наделять душой, они могли полнить божествами горы, рощи и потоки, в которые нам с величайшим трудом удастся вдохнуть душу олицетворения. Они обрели великое преимущество,—тела становились у них живыми и облагороженными, духи—воплощенными. Лирику миф приближал к неотступно следующим вперед эпосу и драме.

§ 18. Красота, или идеал

Вторая основная краска греков, *идеальное*, или прекрасное, смешана из мифов о богах и героях и из их прародительницы, гармонической Средины всех сил и положений. В мифологии, а мифология проходит сквозь Солнце, сквозь Феба, все существа стряхивают с себя обыденность и преизбыток индивидуального; для всякого наслаждения нашелся на Олимпе преображающий его Фавор. Благодаря диким, варварским силам Предыстории,

благодаря удалению прибавившие в росте, красиво распинные ранней поэзией предки и божества сплелись в блестящую ткань и цепь, и так золотая нить дошла до самой современности и линия обожествления ни разу не прерывалась. Если Парнас был так близок к Олимпу, могли ли боги не ниспосылать сюда сияющие образы и не заливать его своим небесным светом? Внутреннему вознесению поэтов на небеса благоприятствовало то, что песнопения их раздавались не только в честь богов, но и для богов, так что не могли не украшаться и не возвышаться для будущего своего трона—в храме или на богослужении греческих игр. И если враждебная чрезмерности и пустоте красота, словно гений, цветет лишь в весеннюю пору жизни—и года, цветет при равномерном развитии всех сил, лишь в умеренной зоне (не климата, но и вообще всего на свете) могли пышнее всего распусться бутоны роз; греков миновали судорожные гримасы рабства, скованных по рукам и ногам устремлений, варварского великоления, религиозной лихорадки и всего тому подобного. Если¹ прекрасное немислимо без простоты, то простота почти сама собой досталась им в удел, поскольку им не приходилось писать по написанному и украшать красоту так, как нам, подражателям былых столетий. Лишь полностью смысла определяется и достигается простота внешнего облика, точно так же, как царь и Крез не постесняются показаться в не расшигом златом камзоле. Простоте как таковой всякий стал бы охотно и легко подражать; но что пользы от того, что внутренняя скудость облечется в формы внешней и нищий музыкант—в нищенский наряд? Пластика духовного точно так же могла пренебречь прелестью красочного, как пластика телесного—любой, поскольку статуи облачены были в один-единственный цвет—в цвет, присущий их материалу.

Но есть еще один, чистый и свежий источник греческого идеала. Все, что именуется благородным, более высокий стиль, все это распространяется на всеобщее, чисто человеческое и исключает все случайное, приданное индивидуальности, даже любую красоту индивидуального. Поэтому греки, согласно Винкельману, не награждали прелестной ямочкой женские лица, ибо такая черта была для них слишком индивидуальной. Поэзия повсюду требует самого всеобщего, что свойственно человеческому существу (исключение—поэзия комическая, причины ниже); так, благороден плуг, но не бритвенный прибор,—благороднее вечные стороны природы и менее благородны случайные и присущие житейскому быту,—так, пятна на

шкуре тигра благородны, но не пятна жира; и если часть разделена на части, то это менее благородно ^а, например, коленная чашечка вместо колена; так, не столь благородны иностранные, более ограниченные по значению слова в сравнении с домашними, потому что родное слово как таковое уже обнимает собою все чужие человеческие слова и дает их вместе с собою,—например, в эпосе можно сказать «веления» совести, но сказать «декреты» и «указы» ^б нельзя; эта всеобщность точно так же проникает во все характеры и царит в них, они возвышаются по мере того, как совлекают с себя, словно преобразенные души, всякое индивидуальное начало.

Если все поднимается перед нашим взором со ступени на ступень, становясь все прекраснее и яснее по мере того, как мы отбрасываем случайное, так что самое всеобщее неожиданно оказывается одновременно и наивысшим, то есть конечным существованием, затем бесконечным бытием—богом, если все это так, то вот вам молчаливое доказательство или молчаливое следствие скрытой и прирожденной теодицеи.

Но юноша следует своей доброте, силе и неведению и всегда стремится к наивысшему и потому прежде ищет всеобщее, а потом особенное; поэтому ему легко дается лирика и с трудом—комедия с ее индивидуализацией. Но греки были ранними, были юношами ^в мира; и прекрасная весна жизни благоприятствовала цветению всех идеальных существ.

§ 19. Покой и светлая радость поэзии

Светлый покой есть третья краска греков. Всегда светлым изображался (согласно Винкельману) лик высшего бога греков, хотя десница его метала грома. Здесь опять органически перекрещиваются причины и следствия. В реальном мире соразмерность, ясность, красота, покой бывают попеременно то средствами, то результатами; в мире поэтическом радостный покой является составной частью или условием красоты. Среди внешних причин

^а Поэтому французы предпочитают в своих благовоспитанных салонах общее слово, например, *la glace* вместо *miroir* и *spectacle* вместо *théâtre*

^б В латинском или русском языке верно было бы, и по той же причине, противоположное. Когда в талантливой и талантливо-беспорядочной трагедии «Кадутти» ² неожиданно падаешь из высшей сферы всеобщего в юридическую сферу на словах «И что можно смягчить, должно смягчить в апелляционной инстанции» то целая сцена уничтожена этим, ибо не перестает смеяться, пока не начинается следующая

^в Юность народа—не метафора а истина народ повторяет историю индивида, только в умноженных пропорциях времени и среды.

греческой радости помимо жизненных условий, более безоблачных и светлых, помимо открытости, с которой поэзия непременно выставлялась напоказ,—ибо кто станет являть мрачные миры теней на всенародные торжества и пред целой толпой,—помимо всего этого есть и еще одна—предназначение греческой поэзии для храма. Греческий, более тонкий смысл полагал пристойной перед богом не тоскливую жалобу, место которой не на небесах, а в темной стране иллюзии,—но радость,—Бесконечный может ведь делить ее с конечным существом.

Поэзия должна здесь быть, как именовали ее в Испании,—поэзия должна здесь быть *веселой наукой*: подобно Смерти, она должна преобразовать смертных, превращая их в блаженных и богов. Кровь богов должна течь из поэтических ран, и всякую острую и грубую песчинку, залетевшую в жизнь, поэзия, словно жемчужная раковина, должна окутывать жемчугом. И мир ее как раз должен быть наилучшим из миров, где всякая боль оканчивается еще большей радостью и где мы сами схожи с обитателями гор; вокруг них резвится мелкая водяная пыль, а на нас в нашей настоящей жизни она падает тяжелыми дождевыми каплями. Поэтому непоэтично стихотворение и неправильна музыка, завершающиеся диссонансами.

Как же выражает грек радость в своей поэзии? Как в изображениях своих богов,—посредством покоя. Как покоятся эти высокие лики перед миром, созерцая мир, так должны стоять перед миром поэты и слушающие их, блаженно-неизменными среди изменчивости. Войдите¹ в музей слепков, где стоят статуи греческих богов. Высокие образы стряхнули с себя могильный прах и небесные тучи, в своей и в нашей груди приоткрывают они блаженно-покойный мир. Обыкновенно красота пробуждает в человеке желание и робость, приводит их в движение, пусть даже едва заметно; а их красота покоится просто и недвижимо, словно голубой эфир на мире и времени; и лишь покой совершенства, а не утомления укрощает их взор и замыкает уста. Должно быть высшее блаженство, нежели боль наслаждения, нежели теплые грозы восхищения, льющего слезы. Если Бесконечный вечно радуется и вечно покоится и если, в конце концов, сколько бы вращающихся Солнц ни вращалось вокруг вращаемых, не может не быть одного наивеличайшего, которое одно повисло в полном покое, так и наивысшее блаженство, то, к чему мы стремимся, не есть в свою очередь стремление,—лишь в Тартаре вечно волочат и ворочают камень и

колесо,—но есть противоположное стремлению, покой наслаждения, *far niente*² вечности,—и греки относили Острова блаженных к Западному океану, где сходят на покой Солнце и Жизнь. Старым богословам лучше было ведомо сердце, ибо радость блаженных, подобно божественной, состояла у них в вечной неизменчивости и в созерцании бога,—сверх одиннадцати земных вращающихся небес они даровали нам еще одно последнее, неподвижное³. Насколько чище чувствовали они вечность, хотя и непостижимую, по сравнению с новыми, которые выдают грядущее за некий бесцельный бег через вселенную и с удовольствием принимают в дар от звездочетов все новые и новые миры—как торговые судна, куда они набирают команды из душ, в свою очередь прибывающих сюда... на кораблях и теперь, с новыми парусами, все дальше спешащих в глубь творения, так что, словно в концерте, *Adagio* их старости или смерти оказывается у них между теперешним *Allegro* и грядущим *Presto*. Не значит ли это провозглашать вечную войну вместо вечно-го мира—ибо стремление есть борьба с настоящим—и вооружать самих богов, как поступали спартанцы?

Непокой, муку стремления, древние запечатляли в образах сатиров и в портретах. Нет печального покоя, нет семи дней страдания, но бывает лишь покой, исполненный радости, ибо и самая ничтожная боль не перестает быть подвижной и воинственной. Как раз счастливые индийцы полагали наивысшее счастье в покое, неустовые итальянцы говорят о *dolce far niente*. Паскаль считает человеческое уютенне к покою чертой, оставшейся от утраченного человеком божественного подобия⁶. Убаюкивая душу, поющий грек увлекает нас на сияющие просторы своего великого океана, но океан этот—тихий.

§ 20. Нравственная грация греческой поэзии

Четвертая основная краска в вечной картинной галерее греков—нравственная грация. Уже сама по себе поэзия прерывает грубую войну страстей тем, что напоследок играет в них,—она войну переводит в вольную игру; так олимпийские игры прерывали и отменяли суровые войны греков и объединяли врагов, более кротко разыгрывая их

² Согласно древним астрономам, одиннадцать небесных сфер кружились одна над другой, двенадцатая—кристаллическая—стояла на месте

⁶ Фр Шлегель в том же смысле превозносит «божественную леность и счастье жизни растения и цветка»³ но он слишком доволен своим словесным озорством и его противоположного свойства воздействием

битвы. Поскольку всякий моральный поступок сам по себе и как гражданин в империи разума — волен, абсолютен, независим, то подлинная нравственность — непосредственно поэтична, а поэзия в свою очередь — опосредованно нравственна. Святой — это поэтический образ для духа, подобно возвышенному — в мире физическом. Конечно, поэзия являет свое нравственное начало не тогда, когда рассыпается звонкими сентенциями (как и жители Готы в правление Эрнста I едва ли сделали заметно лучше оттого, что на трехгрошовых монетах были отчеканены библейские изречения), но тогда, когда дает живое изображение, в котором нравственный смысл (как мировой дух и свобода, скрывающиеся за колесным механизмом мировой машины) все равно что бог незримый в нашем грешном свободном и все же созданном им мире.

Безнравственное не бывает поэтично само по себе, но становится таким благодаря примеси, например, силы или рассудка; поэтому, как покажу я после, только характер безнравственный в чистом виде непоэтичен, например характер жестокой и трусливой бесчестности, — но нельзя этого сказать о его противоположности, о нравственном характере в чистом виде, о высшей любви, чести и силе. Чем¹ значительнее поэтический гений, тем возвышеннее ангельские картины, которые ниспослет он на нашу землю со своего неба; но поскольку он не может составить и сочинить их по своему произволу, как не может сложить новый объект созерцания, и должен найти их в себе, то этим вновь скрепляется союз нравственности и поэзии. Не следует возражать так: чем значительнее Мильтон, тем значительнее его дьяволы. Ибо для того, чтобы описать превосходную степень дьяволов — богов наоборот, не требуется позитивное внутреннее созерцание, но необходимо отрицание всего доброго; следовательно, кто более других умеет утверждать, тот более других способен будет отрицать.

Мы не станем говорить подробнее о нравственном такте греков, что проявляли они в самой жизни, — другие народы назывались у них варварами не столько в эстетическом, сколько в нравственном значении слова; греки не желали, чтобы им читали личные письма Филиппа, и не хотели слушать, когда им советовали совершить несправедливость, чтобы одержать победу, они с презрением относились к обвинителям Сократа и к похвале богатства у Еврипида, — мы обратимся к их нравственной поэзии. Пусть Солнце и Луна Гомера, «Илиада» и «Одиссея», пусть семь звезд небесного Софокла бросают свой неж-

ный и ясный свет на любое святотатство, на всякий ядовитый отросток,—но и на священную робость и благонравие! С какой чистотой рисуется у Геродота нравственный облик человека! Сколь девственна речь Ксенофонта—этой медоносной, но не жалящей пчелы Аттики! Аристофан, этот патриотический Демосфен на низком сокке, нравственный характер которого, как и всех великих комедиографов, долгое время не могли уразуметь, ниспосылает, словно Моисей, дождь своих «Лягушек» на Еврипиду в наказание за его вялую и все более слабеющую нравственность—его не так, как Сократа, подкупали нравственные сентенции, потому что безнравственность господствовала в целом,—и он бережет от самого малейшего порыва ветра отнюдь не своего венчанного лаврами любимца Эсхила, но религиозного Софокла, который сам слишком большое уважение оказывал Еврипиду,—как Шекспир поэту Бен Джонсону. Если бы такой Еврипид, нравственно осужденный Аристофаном, воскрес в нынешних государствах, как повели бы себя эти государства? Они повели бы себя так, что построили в честь его триумфальные арки и возвели храмы, говоря: «Сколь благотворно приветствовать на наших измаранных подмостках поэта, утверждающего чистую нравственность!»

Кроме этого, греки еще отличались от нас двойным обращением. Мы переносим нравственное блаженство на землю, а нравственный идеал—на небеса. Греки даруют богам счастье, людям—добродетель. Краска радости, расцветающей в их творениях, скорее пристала ланитам бессмертных, нежели смертных, разве не скорбят смертные о своем непостоянном жребии, о жизненных трудах, о смерти, догоняющей всех своей тенью, о вечном загробном умирании в Орке! И лишь на щедрый пир богов-олимпийцев взирает поэт, чтобы наполнить свою поэму небесной ясностью и просветлением. Но облик нравственный и бессмертный, словно бог—Адама, человек должен создать сам, своими силами из праха земного, тогда как всякий узел и нарост на этом теле, всякое упорство в требовании счастья, всякое упрямое притязание силы, всякое дерзание против нравов и божества неукоснительно и жестоко прижигают адским камнем мгновенно раздражающегося ада те же самые небесные боги,—словно они боги земли,—которые позволяют себе любое злоупотребление всемогуществом, ибо не боятся богов и Немезиды, если не считать наимрачнейшего бога, когда преступают клятвы поклявшиеся Стиксом.

Немногого сказанного здесь о греках, пусть всего этого и недостаточно,—да не окажется слишком много! Не подобна ли сама названная здесь тетралогия греческой поэзии ее поэтическому богу, не владеет ли она тем же что и он,—лучом света — лирой — целебным растением — стрелою против дракона?

ПРОГРАММА ПЯТАЯ
О РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

§ 21 Отношение между греками и новыми

Ни одно время не довольно своим временем; это означает, что юноши считают идеальнее настоящего грядущее, старики — прошедшее. О литературе мы думаем как юноши и старики сразу. Поскольку человек ищет для своей любви того же безраздельного единства, какого жаждет для своего разума он до тех пор пристрастен к народам, пока не научается примирять различия в рамках более высокого единства. Поэтому в Англии и тем более во Франции древних и новых сравнивали небеспристрастно и отдавали предпочтение древним или новым. Немец, особенно в XIX веке, способен отнестись беспристрастно ко всем нациям, исключая свою собственную — заведомо не оценокую по заслугам.

Дополним поэтому образ греков прибавив следующее. Во-первых, гора Муз цвела именно с *утренней* стороны эти счастливицы предвосхитили самые прекрасные и самые простые человеческие отношения, коллизии доблести, любви, самопожертвования, счастья и несчастья, предоставив поэтам позднейших времен воспроизводить прежние и неловко изображать более искусственные отношения

Во-вторых, как высшие усопшие существа, просветленные, они священны для нас. Они, должно быть, воздействуют на нас сильнее, чем воздействовали на самих себя, ибо помимо поэмы восторгает нас поэт, ибо прекрасная внутренне полная простота ребенка чарует не другого ребенка же, а человека, утратившего ее^а, ибо увядание множества распустившихся лепестков в палящем климате культуры позволяет нам лучше видеть сжатую сочность греческих бутонов, чем могли видеть ее они сами. И эти чары распространяются и на все отдельное и мелкое,—и

^а «Незримая ложа» т. I, с. 194

Олимп, Геликон, Темпея, греческие храмы и помимо всякой поэзии поэтически сияют для нас, ибо не стоят перед нашими окнами в самой неприкрашенной действительности; подобно этому мед и млеко и другие слова из языка Аркадии привлекательней как поэтические образы, чем как реальные прообразы. Уже материал греческой поэзии, начиная с истории богов и людей и кончая одеждами и самой мелкой монетой,—для глаз наших словно поэтический алмаз, если даже поэтическая форма еще не придала ему стройный лик и Солнце.

В-третьих, как кажется, смешивают греческий максимум пластического² с максимумом поэтического. У телесного облика, у телесной красоты есть границы совершенства—их не раздвинет время: поэтому есть границы у глаза и у фантазии, слагающей внешний облик. Но века все накаплиют и накаплиют богатства внешнего и внутреннего материала поэзии, и духовная сила крепнет со временем, принуждая материал вступать в свои формы. Поэтому возможно, что сказать: «Этот Аполлон—наипрекраснейшая статуя» будет более правильно, чем сказать: «Это стихотворение—самое прекрасное». Живопись³, как и поэзия, гораздо более родственна романтической нескончаемости,—уже пейзажи нередко расплываются в такой нескончаемости⁴.

Наконец, давняя ошибка людей,—пока продолжается вечный спектакль времени, они требуют повторения красивых мест (ансога!), как если бы в природе с ее безграничным изобилием могло повторяться что бы то ни было, даже и все самое наихудшее. Народ-двойник—чудо большее, нежели два облака, фантастические очертания которых были бы одинаковы; даже в самой Греции прежде не могло возродиться. Есть нечто пустое в том, что один народ требует от другого отчета в духовных богатствах и французы спрашивают нас: где же ваши Вольтеры, Руссо, Дидро, Бюффоны? Мы отвечаем: их нет, а где ваши Лессинги, Винкельманы, Гердеры и Гете? Понистине даже у самых жалких авторов не бывает за границей вторящих им маргышек. В целой Англии и в целой Франции, среди всех писателей, сочиняющих романы, нет ни единственного близнеца известного XX (из XX)⁵, и, конечно же, это счастье для названных стран.

Мы превозносили мощь греческих мифов о богах и героях! Но не считайте одну какую-нибудь часть сложной и многочисленной жизни народов его душой и не принимайте питающие их плоды и яйца за... снесенные и высиженные! Разве сонм богов, выйдя из печальных

лабиринтов Египта, не направил свой путь через светлые горы Греции на семь холмов Рима? Но не раскинули ли боги свой поэтический шатер лишь на Геликоне, на Парнасе и близ источников этих гор? То же верно и для героической поры, ответ которой падал на египтян, перуанцев и почти на все народы, но только у одного народа, у греков, оставил след своего поэтического отблеска.

Даже родственные грекам по времени и религии римляне не сумели научиться, подражая грекам, их поэтическому творчеству,—театральные поэты и актеры на этой земле, они были поэтами скорее как целый народ, не как индивиды, скорее в своих деяниях, не на словах, а потому скорее в лице историков, чем поэтов; так разве не естественно для нас чувствовать, сколь далеки мы от греков; подражание—вот наш горький удел. Греческие боги—для нас не живые существа, а силуэты, пустые облачения наших чувств и ощущений. И если в стародавние времена едва ли были на земле ложные боги, так что один народ мог гостить в храме другого, то теперь нам известны почти одни только ложные: ледяное время как бы весь небесный свод миров бросает между человеком и его богом. Жизнь Севера не отличается особой веселостью, как и северное небо; в самые светлые зимние полдни ложатся у нас длинные вечерние тени,—так и в мире моральном и в мире физическом; а что Солнце, будучи богом Фебом, не освобождает нашу землю от расходов и налогов на свечи, дрова, крыши, шубы и пропитание, так это сыны Феба первыми чувствуют на своей шкуре. В прекрасных странах корабли с пением летят вдоль берегов, и одна гавань соседствует с другой.. Что же касается нашей героической поры, то она (столь непохоже на греческую, отмеченную и украшенную знаками богов) либо является нам в медвежьей шкуре, либо загнана религией в дубовые рощи, так что нам представляется, будто Адам и Ной роднее для нас Германа, а Юпитер более заслуживает поклонения, нежели бог Тор.

Однако, начиная с Клопштока⁶, мы скорее привыкли унижать друг друга за то, что не возвышаем сами себя с большей энергией; со все возрастающей самоуверенностью мы настаиваем на том, что самоуверенность наша должна все расти и расти. И наконец,—назовем злого гения искусства,—прежде поэзия была предметом для народа, а народ—предметом поэзии; теперь пение из одного ученого кабинета доносится в другой, а касается оно всего самого интересного, что происходит в этих двух

кабинетах. Чтобы проявить пристрастие, следовало бы не продолжать дальше. Но сколь много недостает еще истине до закругленности! Собственно говоря, теперь уже бесполезно пригвозждать все народы — и их эпохи, а в довершение всего вечные переливы красок их гениев, то есть великую, многообразно расчлененную, вечно цветущую, вечно новую жизнь, — к малочисленным широким всеобщим понятиям (вроде пластической и романтической поэзии или поэзии объективной и субъективной), словно к двум крестообразно сложенным доскам; ибо, несомненно, такое разделение истинно, и не менее истинно, чем подобное же разделение всей природы на прямые и кривые линии (линия кривая, бесконечная — это романтическая поэзия) или на количество и качество; оно столь же правильно, как другое деление, которое делит музыку на такую, где преобладает гармония, и такую, где — мелодия, или, короче, на музыку с преобладанием одновременно звучащего и последовательно звучащего, столь же правильно, как пустые классификации эстетиков-шиллингянцев с их поляризациями; но что же способно обрести динамическую жизнь в этом атомистическом сухостое? К примеру, шиллеровское деление на поэзию наивную⁶ (яснее было бы сказать — объективную) и на сентиментальную (этим названо лишь одно свойство «современной» субъективности) не отмечает и не отличает друг от друга ни совсем непохожий романтизм Шекспира, Петрарки, Ариосто или Сервантеса, ни — словом «нан-

⁶ См. его статьи, т II, с. 60⁷. В греческих условиях, когда было величайшее согласие между мышлением и ощущением, невозможно полное подражание действительному создавало наивного поэта, сентиментальный должен сначала поднять действительность на ступень идеала, поэтому он сначала рассуждает о впечатлении которое предметы производят на него, и при этом действительность служит ему границей идея — бесконечным (с. 69) Между тем у всякой поэзии (с. 137) необходимо должно быть бесконечное содержание; бесконечное или по форме, когда поэзия представляет предмет со всеми его границами (?), то есть абсолютное изображение наивного поэта, или по материи, когда она удаляет все границы, — изображение абсолютного, или сентиментального. Но уже на с. 153 — не действительная, а истинная природа — субъект наивной поэзии, существующей редко. И тем самым снимается все различие. Ибо истинная природа отделена от действительной идеей и идеалом, она предпосылается; поэтому ни та, ни другая природа как таковая никогда не бывает прообразом поэтического отражения, прообраз идея, следовательно, и самое полное подражание действительному и всякое абсолютное представление действительности само по себе ничего не решает Или же посредством «истинной» природы предпосылается и хитростью добывается разрешение всего вопроса, или же вообще никакой внешний объект и материал не относится к различию обоих поэтических родов. И последнее верно. Если истинная природа существует «редко», то это мало объясняет греческую поэзию, а поскольку всякая природа становится поэтической лишь благодаря поэту (иначе создавался бы поэт, а не поэма и всякого можно было бы сделать поэтом) и пластическим художникам все равно приходилось возводить к идеалу «истинную» природу греков, то различие наивной и сентиментальной поэзии отнюдь не может содержать в себе различие объектов (как если бы новое время утерло все достойные поэзии предметы).

вный» — совсем несхожую объективность Гомера, Софокла, Иова или Цезаря.

Каждый отдельный народ в свое время — сообразный с климатом органический инструмент поэзии⁸, и весьма трудно распутать и систематизировать все хитросплетенные богатства органического существа так, чтобы система не теряла ровно столько жизненно необходимых частей, сколько она включила в себя.

Между тем это далеко не отменяет великого обособления греческой и романтической поэзии, — как лестница живых существ не отменяет упорядочения их по классам.

§ 22¹. Сущность романтической поэзии. Различия южной и северной

«Истоки и характер всей новой поэзии так легко выводятся из христианства, что романтическую поэзию с тем же правом можно было бы назвать христианской». С такого утверждения автор начал этот параграф много лет тому назад; но не один достойный критик опровергал и поучал его с тех пор, так что это заставляет произвести перемены и, как то бывает, сравнять с землей предместье, чтобы оборонять целое, то есть всю крепость. Первый вопрос: чем отличается романтический² стиль от греческого? Греческие образы, красоты, мотивы, чувства, характеры, даже технические ограничения легко пересадить в романтическую поэму, которая не лишится оттого своего универсального духа; но если думать об обратном, о пересаживании романтических приятностей, то для них не найдется удобного места в греческом произведении искусства, в лучшем случае найдется место для возвышенного, да и то потому, что возвышенное связует античное и романтическое, как бог-хранитель пределов³. Даже так называемые современные неправильности, например в итальянской опере, в испанской комедии, можно было бы — ибо сама по себе поэтическая техника неспособна разрезать духовный мир поэзии пополам, на старый свет и на новый американский, — наполнить и одушевить античным духом; и это превосходно подтверждается замечанием Боутервека³ о том, что итальянская поэзия, как ни недостает ей полноты идей, более, чем какая-либо иная, следует и попевает за греческим образцом — благодаря

⁸ Шиллер называет этот стиль *современным*, как будто все написанное после греков современно и ново, несмотря на свой возраст в сто или тысячу лет, — и называет, далее, *сентиментальным*, — такой эпитет, который романтики Ариосто и Сервантес не приняли бы всерьез.

ясности, простоте и изяществу. И тем не менее итальянские формы больше немецких и английских выходят за пределы форм греческих. Этим истинным взглядом Бютервек опровергает другое свое мнение⁴—будто романтизм состоит в весьма нехарактерном для Греции уравнивании в правах серьезного и даже трагического—и комического. Ибо это уравнивание—отнюдь не неперемнная черта романтического, коль скоро она часто отсутствует, а противоположное—отнюдь не неперемнная черта античного, где она нередко наличествует, как, например, у Аристофана, у которого, без перехода и резко, возвышенный тон хоров сопутствует унижению даже самих богов, словно напряжение души—ее комической расслабленности.

Лучше спросим чувство, отчего называет оно романтической даже местность. Статуя своими ясными, четкими очертаниями исключает всякий романтизм; живопись, объединяя людей в группы, уже приближается к романтическому, но достигает романтического даже и тогда, когда их не изображает,—например в пейзажах Клода⁵. Голландский парк кажется решительным опровержением всякого романтизма, но парк английский, простирающийся в неопределенность ландшафта, может окружить нас вольной игрой романтической местности, на фоне которой отпущенная на волю фантазия получает полную свободу играть и резвиться в сфере прекрасного. Что же придает романтический отпечаток следующим примерам из поэтического искусства? В трагедии Сервантеса «Нумансия» все горожане клянутся умереть, но не покориться голоду и римлянам. Клятва исполнена, и в опустевшем городе остаются лишь трупы и костры; тогда на городскую стену восходит Фама, возвещая врагам гибель умирающего от руки своей города и будущую славу Испании. Другой пример—место романтическое у самого Гомера—Юпитер одновременно видит с Олимпа и сражающуюся, беспокойную равнину Трои и далекие луга и долину Аркадии, где разгуливают мирные люди,—им светит одно и то же Солнце⁶. Или еще одно место, пусть не столь блестящее, из шиллеровского «Телля», где взгляд поэта с величественных горных хребтов постепенно спускается в нескончаемые солнечные хлебородные долины Германии⁷. Отличительная черта всех этих примеров—не *возвышенное*,—оно, как упомянуто, легко расплывается в романтическом,—но *даль* и *широта*. Романтическое—это прекрасное без границ, или *прекрасное* бесконечное, как бывает бесконечное *возвышенное*. Так, Гомер в приведенном

примере романтичен, но когда затмение покрывает мраком поле битвы и Аякс молит богов о свете, только о свете⁸ тогда Гомер лишь возвышен. Не простое сравнение, а куда большее сходство,—если назвать романтическое постепенно затихающим и затухающим колебанием струны или колокола, когда колышущиеся волны звучаний словно расплываются во все более широкой дали и наконец теряются в нас самих и тогда, умолкнув снаружи, еще продолжают звучать внутри нас. Точно так же и лунный свет — одновременно романтический образ и пример. Грекам, которые всему придавали четкость очертаний, неверный свет романтического был весьма чужд и далек, так что даже Платон, столь поэтичный, столь родственный христианскому воспарению, даже Платон, пытаясь выразить подлинно романтически-бесконечную материю,—как скудный наш конечный мир относится к парадной зале и звездному небу бесконечности,—прибегает к помощи скупой и угловатой аллегории пещеры, в которой, привязанные цепями, мы видим череду тянущихся мимо нас теней тех истинных существ, что проходят за нашими спинами⁹.

Если поэзия — прорицание, то поэзия романтическая — предчувствие грядущего, более великого, такого, что не найдется ему места на этой земле; вокруг нас плавают лепестки цветов романтизма — так все соединяющий Мировой океан приносил невиданные семена к норвежским берегам, когда Новый свет еще не был открыт.

Кто же породил романтизм? Не во всякой стране и не во всякий век рождала его христианская религия, но только любая другая родительница романтизма состоит в родстве в этой богومатерью искусства. Два романтических рода, не ведающих христианства, чуждых друг другу по климату и воспитанию,—род индийский и род Эдды. Нордическая древность граничит с возвышенным; в сумрачном царстве своих широт, в наводящей ужас природе, в своих ночах и горах обрела она безграничный мир духов — призрачный Орк, в котором распался и исчез мир вещественный; сюда относится Оссиан⁶ с его вечерними пейзажами и ночными сценами, где небесные туманности минувшего мерцают в высоте над густым ночным туманом современного; лишь в прошлом обретает он грядущее и вечность.

В его поэме все — музыка, но звучащая в отдалении, потому умноженная и расплывающаяся в бесконечном,

⁶ Перепод Альвардта, может быть, и берет верх, поскольку был использован выверенный текст, но мне кажется, что перевод Юнга, отличающийся легкостью, точностью, благозвучием, не удостоился вполне справедливой оценки¹⁰.

словно эхо, восхищающее душу не неподвижно-точным повторением звучаний, но повторением ослабленным и смягченным.

Романтизм Индии заключен в круг религии, которая одушевляет все,—она сломала ограничения чувственного мира, одухотворив его, и этот мир стал огромен, как мир духов, но только не шумливых и драчливых, а лстивых духов, и земля и небо, словно скользнув по глади морской, пали в объятия друг друга. Для индийца в цветке больше жизни, чем для нордического человека — в чело-вече. Прибавьте сюда климат Индии, эту роскошную брачную ночь природы, прибавьте сюда, что индийца, словно пчелу в медоносной колыбели тюльпана, колышат теплые ветры Запада и он покоится, убаюканный сладким покачиванием. Но именно поэтому весь индийский романтизм погружен в чувственные чары: если лунный свет и замирающий звук—это черты и эмблемы одних видов романтизма, то иной, индийский романтизм будет характеризоваться темным, пряным благоуханием, что наполняет своей игрой и жизнь и поэтические создания индийцев.

Поэзия Востока¹¹ родственна не столько греческой, сколько романтической поэзии, она предпочитает возвышенное и лирическое, неспособна создавать драму и характер, но более всего родственна она романтической поэзии своей восточной манерой мыслить и чувствовать. А именно чувство ничтожества всего этого земного блуждания теней среди ночи, теней, какие отбрасывают предметы не в лучах Солнца, но при свете Луны и звезд, теней, от которых мало отличается сам этот скудный свет, чувство, будто все дни нашей жизни проходят при таком солнечном затмении, полном страхов и ночных птиц, подобном тому, когда Луна пожирает Солнце и, окруженная кольцом света, отгораживает его от Земли,—такая манера мыслить и чувствовать—Гердер, величайший живописатель Востока, изобразил ее столь близкой Северу¹²—должна была сблизиться с романтической поэзией и развиваться именно так, что родственное ей христианство догнало и затем усовершенствовало ее.

Мы подходим к христианскому романтизму; но, говоря о нем, нужно сначала показать, почему на Юге (прежде всего в Италии и в Испании) он принял и создал формы иные по сравнению с Севером, где сама почва послужила языческим преддверием к святой святых христианского романтизма. Юг уже по самой своей природе и затем во всех многообразных исторических переплетениях проявляет себя совсем иначе, так что необходимо основательно

взвесить и, может быть, уточнить те соображения, что выводят романтизм не из христианских источников.

Южный, самый ранний романтизм, согласно Боутервеку, порожден, во-первых, высшим почитанием женщины, перенятым у древних германцев, во-вторых, более духовным стилем любви¹³.

Но не в старонемецких лесах, а в христианских храмах жила романтическая любовь, и немислим Петрарканехристианин. Мария придает романтическое благородство всем женщинам; Венера — только прекрасна, а Мадонна — образ романтический. Однако эта высшая любовь и есть самый цвет христианства, — кипучее рвение религии растопило, борясь со всем земным, прекрасное тело в прекрасной душе, чтобы возлюбить тело в душе — прекрасное в бесконечном. Наименование «платонической любви» позаимствовано, как известно, у любви совсем иной — у той чистой и беспорочной дружбы между юношами, которая сама по себе была столь невинной, что греческие законодатели даже вменяли ее в обязанность, и столь ирреальной, что за проступки возлюбленного наказывался любящий, и это тоже высшая любовь, и это такое же обожествление, по природе предельно далекое от всего нечистого, что и у древних германцев, но только не та любовь, что все освящает, как любовь христианская, и все облекает в мерцающие одежды романтизма.

Рыцарский дух — на его знаменах испокон века были вышиты слова «Любовь» и «Вера», Dame и Notre-Dame, — и, во-вторых, крестовые походы — их уже успели произвести в отцы романтического умонастроения, — все это на деле отпрыски христианского романтизма... Земля обетованная была возвышена и превращена в сумеречное царство священного предчувствия, в Истмийский перешеек Фантазии, соединяющий оба света — этот и тот, двумя религиями сразу, а также и величайшим человеком, какого знал мир людей, — отправиться в эту страну значительно преобразиться романтически, покорить измененную земную действительность дважды — силой прозаической и поэтической, доблестью и религией Геронической эпохи, походы аргонавтов — разве могли они произвести на свет нечто подобное?

Рабами и немymi слугами романтизма считаются и последующие столетия роста: сближая народы, связывая их узами братства, сглаживая углы, они, как и само христианство все более и более разлагают прочность телесного мира изнутри — разгорающимся солнечным светом абстракции. Это придает мне отваги — дерзну предска-

зять, что грядущее будет все более и более романтическим в своей поэзии, что неправильностей или, что то же, правил будет все больше, а отстояние от Греции будет все увеличиваться и увеличиваться, у крылатого коня отрастет так много новых крыльев, что из-за этого ему все труднее будет соблюдать прямую линию полета, если только, по примеру шестикрылого существа из Иезекииля¹⁴, он не станет пользоваться некоторыми из них только для того, чтобы прикрывать лицо и тело. Ну да что эстетикам и их приготовительным школам до времени и вечности? Хотя разве одной идущей пешком философии стремиться вперед, а летучей поэзии — ржаветь и охрометь? Неужели через три и через четыре тысячи лет и спустя несколько миллионов Ор не явится новое разделение поэтического искусства, чтобы сменить блеклое шиллеровское из «Ор»¹⁵ с поэзией сентиментальной и наивной? Можно было бы утверждать, что каждый век романтичен по-своему и что на каждой планете поэтическое искусство может сложиться по-своему из все тех же шутовщины и серьезности. Искусство поэзии, как и все божественное в человеке, прикреплено цепями к своему времени и месту, оно не может не быть сыном плотника и жидом; но в иные времена уже состояние унижения начнется на горе Фавор, а преображение свершится и ослепит своим светом на одном из Солнц.

В остальном само собой разумеется, что христианство, хотя и общий родитель всех романтических детей, одних порождает на Юге и совершенно других — на Севере. Южный романтизм Италии, страны, близкой по климату Греции, веселее повеет у Ариосто, не так далеко отбегая и отлетая от античной формы, как у Шекспира, и тот же самый южный романтизм совершенно иначе, повосточному смело, сложится в знойной Испании. Нордическая поэзия, романтизм Севера — это Эолова арфа, по струнам которой проносится буря действительности, разыгрывая на ней свои мелодии, превращая вой ветра в перезвон струн, но печаль дрожит на этих струнах, а иногда пробегает по ним принесенная порывом ветра горечь и боль.

Имея в виду этот северный романтизм, мы можем следующий, двадцать третий параграф начать с тех же слов, что и предыдущий, двадцать второй.

§ 23. Источник романтической поэзии

Истоки и характер всей новой поэзии так легко выводятся из христианства, что романтическую поэзию с

тем же правом можно было бы назвать христианской Христианство, словно Страшный суд, искоренило весь чувственный мир со всеми его прелестями, сдавило весь его в один могильный холм, в одну ступень, ведущую к небу, и на освободившееся место поставило новый мир духа. Демонология стала настоящей мифологией^а физического мира, дьяволы-соблазнительницы вселились в людей и в статуи богов; существование на земле испарилось, превратившись в грядущее на небесах. Что же осталось для поэтического духа, после того как обрушился внешний мир? Осталось то, *во что* рухнул внешний мир,— мир *внутренний*. Дух сошел внутрь себя, в глубь своей ночи, и сделался духовидцем. Но поскольку все конечное привязано к телам, а у духов все бесконечно или неоконченно, то в поэзии, на пепелище конечного, расцвела империя бесконечности. У ангелов, дьяволов, святых, блаженных, у Бесконечного не было телесных форм и божественных тел^б; вместо этого небывалое и неизмеримое разверзло свою глубь; вместо светлой греческой радости явились бесконечное стремление или несказанное блаженство— проклятие, не ведающее времени и границы,— страх перед духами, отшатывающийся перед самим собой,— мечтательная созерцательная любовь— безграничное монашеское самоотречение— платоновская и неоплатоническая философия.

На широких просторах Ночи бесконечного человек чаще страшился, чем надеялся. Уже сам по себе страх сильнее и богаче надежды (и на небе белое облако поднимает черную тучу ввысь, не наоборот), потому что фантазия находит больше образов страха, чем надежды; и это в свою очередь потому, что, будучи чувством и инструментом боли, телесное ощущение в каждой точке кожи может становиться для нас истоком новой адской реки, тогда как радости чувства дарят бедную и узкую полоску земли. Преисподнюю писали пламенем, небо в лучшем случае слегка намечали музыкой^в, а ведь музыка

^а Известно, что у манихеев весь физический мир принадлежал ангелам зла; так же ортодоксы распространяли первородный грех на все живые существа и т. п.

^б Или же неземное сочеталось с искусственным воплощением, с мощами, крестами, распятиями, реликвиями, облатками, монахами, колоколами, иконами,— это, скорее, язык знаков и букв, чем тел и вещей. Даже в действиях пытались обходиться без телесного, то есть без существования в настоящем: крестовые походы пытались соединить священное прошлое со священным будущим. Таковы легенды о чудесах Таково ожидание Страшного суда.

^в Не способствовал ли именно лишенный определенности характер музыки тому, что как раз в туманной Голландии значительные композиторы появились гораздо раньше, чем в светлой и ясной Италии, предпочитавшей живопись с ее отчетливостью, точно так же как по этой самой причине нидерландские художники выражали идеал прежде всего в пейзажной живописи,

сама говорит лишь о некотором неопределенном стремлении. И астрология была полна таинственных опасных сил. И суеверие чаще грозило, нежели обещало лучшее будущее. За оттенки темного цвета можно принять и присовокупить сюда переселение перемешивающихся народов, войны, чуму, насильственное крещение, мрачную полярную мифологию в союзе с восточным жаром языка.

§ 24. Поэзия суеверия

Стоит особо выделить так называемое суеверие — потому что в нем плод и пища романтического духа. Когда читаешь, как объясняли авгуры во времена Цицерона увиденных Ромулом двенадцать коршунов, — как знак, что царство его простоит двенадцать веков, — и когда сопоставляешь с этим прорицанием падение Западной империи на двенадцатом веку своего существования, первая мысль, которая придет в голову, будет выше^a последующих, когда начинаешь уже подсчитывать возможные комбинации случая. Каждый пусть вспомнит из детских лет, — если только детство было поэтичным, — с какой таинственностью говорили тогда о двенадцати святых ночах, особенно о ночи перед Рождеством, когда небо и земля, словно дети и взрослые, раскрывают двери, чтобы вместе праздновать рождение величайшего человека, а злые духи толкуются поодаль и несмело грозят. Или можно вспомнить о том, с каким испугом выслушивался рассказ о комете, — се обнаженный горючий меч каждую ночь поднимался и опускался на небе над нашим нижним робким миром, чтобы, словно вытянутый в руке ангела смерти, указать и нацелиться на утро кровавого будущего. Вспомним о смертном одре человека: за черным длинным занавесом, отделяющим мир духов, можно было видеть суетящиеся и спешащие фигуры со свечами в руках; если умирал грешник, то ясно узнавались протянутые лапы и жадные глаза призраков, беспокойное брожение, а если умирал человек благочестивый, непременно обнаруживали вдруг знак, подаваемый ему цветком, — лилию или розу на его церковной скамье, — или слышали странную музыку, виде-

лишенной определенности, а итальянцы — в человеческой фигуре, вполне определенной по своим очертаниям?

^a Даже Лейбниц считает достойным упоминания, что Христос родился под знаком Девы (Otium Halover, p. 187). Поэтому да простят мне беглое упоминание о том, что в императорской галерее во Франкфурте годами пустовало место, оставшееся для одного-единственного портрета, и что судьба заполнила его портретом последнего императора и на том закончила весь ряд.

ли его двойника и т. д. Даже знамения счастья не переставали пугать — блаженная белая тень, проплывавшая мимо, или рассказ о том, что ангелы играют с ребенком, когда он улыбается во сне. Как все это мило! Автор рад за себя, что ему уже несколько десятков лет от роду, что в детстве он рос в деревне и потому воспитан был в известных суевериях, воспоминаниями о которых он пытается нынче обойтись в жизни, — тогда как теперь вместо резвящихся ангелов ему подсовывают желудочную кислоту⁶. Если бы его очень усердно воспитывали и утонченно развивали в Галлии, в тамошних заведениях и в этом самом веке, так ему пришлось бы сначала поучиться у поэта тому, как чувствовать те самые романтические чувства, с которыми он теперь сам подходит к нему. Во Франции с незапамятных времен было меньше всего суеверий и поэзии, у испанца было больше того и другого, веселый итальянец схож был с римлянами и греками, в суеверности которых не было ничего общего с нашим царством духов, поскольку их суеверия касались земной фортуны и ее обычно возвещали известные существа, ибо на немецких гробах, к примеру, никто бы не нарисовал тех веселых, жестоких и дерзких сцен, что на древних урнах и саркофагах греков или даже мрачных этрусков.

Суеверие¹ Севера и в драке воронов и в военных играх детей умело распознавать кровавый перст, указывающий на гибельное неистовство народов; суеверие было тем более романтично и возвышенно, чем мельче и незначительнее сами прорицающие образы. Так, ведьмы в шекспировском «Макбете» тем страшнее, чем больше скрывают свое ведовство в облике сморщенных уродливых старух, тогда как в шиллеровском «Макбете» котурны, привязанные к их ногам, дабы их возвысить, служат туфлями отца Фульгенция — укрощавшими колдовскую силу волшебниц. Несоответственность внешнего облика и безмерного могущества открывает перед фантазией неизмеримое поле страхов; отсюда наша непропорциональная боязнь мелких животных, так что необычайно смел должен быть генерал, который так же спокойно и неподвижно останется сидеть перед злобно рокочущей осой, нищущей свою жертву, как перед грохочущей пушкой. Во сне больше боишься мистических карликов и меньше — великана, фигура которого поднимается прямо к небу.

Что же истинная вера — в ложной и суетной? Не

⁶ Как известно, улыбка спящих детей возникает благодаря действию желудочной кислоты но что-то не видно, чтобы у взрослых она заявляла о себе улыбками и шалостями ангелов

отдельный предмет и не его толкование,— потому что то и другое меняется в зависимости от времени и народа,— но сам принцип, чувство, которое прежде должно было стать учителем, воспитывать, и лишь затем—воспитанником, чувство, которое пробуждает романтический поэт, его просветляя, возвышая, а именно колоссальное и небывалое чувство, и даже чувство беспомощности, когда кроткий дух вдруг, оглушенный и одинокий, переносится на страшную великанскую мельницу вселенной. Он видит², как кружат, толкая друг друга, бессчетные непобедимые колеса всемирного механизма на этой странной и невиданной мельнице—он слышит шум вечно несущегося потока—вокруг него гремят громаы, и почва дрожит под ногами,— тот тут, то там среди бури раздаются короткое позвякивание—здесь мелют одно, там другое гонят вперед и собирают в кучу—и так стоит он один, всеми покинутый, в самом центре этой всемогущей слепой, одинокой машины, которая шумит вокруг, издавая ровный механический скрежет, и, однако, никогда не коенется его слуха звучанием духовного; но дух его оборачивается в испуге в поисках великанов, что построили эту удивительную машину и предназначили ее для своих целей, гигантов и духов такого составленного и состроенного тела, которых он не может не считать еще гораздо большими и огромнейшими, нежели произведение их рук. Итак, страх не столько творец, сколько творение богов; но поскольку, собственно говоря, с нашего Я и начинается то, что отлично от мировой машины, что всемогуще кружит вокруг нее и над нею, так внутренняя Ночь—это, конечно, мать богов, но и сама—богиня. Всякий физический мир и царство миров становятся конечными, и узкими, и тесными и ничем, коль скоро полагается царство духов,— носитель его и океан. Но что *есть* такая Воля,— следовательно, нечто бесконечное или не-определенное,— Воля, что проникает сквозь всю механическую определенность, об этом помимо нашей воли говорят нам две надписи на тех вратах, что ведут в жизнь, и на тех, что ведут из жизни; ибо *до* земной жизни и *после* земной жизни нет жизни земной, но есть жизнь. Кроме того, об этом говорит нам сон,— сон, о котором, когда видит его человек другой, мы никогда не узнаем без некоего содрогания в душе своей³,— это особенное, более свобод-

² Мы не можем выслушивать чужие рассказы о снах не испытывая какого-то романтического чувства, но свои сны видим и не испытываем его. Такое различие между Я и Ты проходит через все моральные отношения человека и заслуживает размышления, какого и удостоивается в ином месте.

нос, произвольное соединение мира духовности с миром косности, это состояние, когда целую ночь распахнуты врата по всему горизонту действительности, хотя никто не знает, что за неведомые существа пролетают сквозь них.

И даже можно сказать: стоит только принять существование одного человеческого духа вместе с человеческим телом, как этим сразу же полагается все царство духов, целый задний план природы со всеми ее затрагивающими нас силами; тогда слышится дуновение неведомого эфира, отчего вздрагивают и колеблются в унисон кишечные струны земли. Если допущена гармония тела и души, земли и духов, тогда, вопреки ли физическим законам или посредством их, духовный законодатель непременно откроется во вселенной, как тело одновременно выражает душу и себя самого; и суеверное заблуждение состоит лишь в том, что мы ошибочно полагаем, во-первых, будто во всем разбираем эту духовную мимику всемирного бытия,—как дитя выражение лица родителей,—и, во-вторых, относим ее только к самим себе. Собственно говоря, всякое событие есть проричание и явление духов, но не для нас одних совершается оно, а для всего бытия; и потому мы не можем истолковать их...[†]

§ 25. Примеры романтического

Отдельные лучи романтического пронизывают уже греческую поэзию; сюда относится исчезновение Эдины у Софокла¹, устрашающий Демогоргон, судьба и т. п. Однако подлинным волшебником и чародеем в царстве духов остается Шекспир (несмотря на то, что он же царь многих греческих островов); и этот прекрасный человек, который придумал бы веру в духов, если бы ее не было, этот человек, как и весь романтизм,—копия бакинских долин: ночь тепла, голубой огонь не жжет и не обжигает, заливая светом всю долину, цветы пламенеют, но мрачны горы на фоне неба.

Теперь пора назвать Шиллера. Если романтизм—лунный свет, как философия—солнечный, то этот поэт бросает свое поэтическое сияние на начало и конец, на жизнь и смерть, на две вечности, на мир за нами и мир перед нами, короче говоря, на два *неподвижных* полюса движущегося мира, тогда как над серединою мира он светит

[†] В высшей степени вероятно, что именно поэтому Мориз, скорее духовидец, чем творец духов, включил в свое опытное учение о душе такое множество слов, видений, предчувствий и т. п., гораздо реже, однако, объясняя их, и так, прикрываясь ролью собирателя и экзегета, отчасти защитил свое духовидение от берлинского и ученого бреда наяву¹

полуденным светом поэтической рефлексии,— как Солнце, которое попеременно не заходит на одном из двух полюсов и целый день мерцает там, как Луна. Отсюда лунный блеск его астрологии, «Орлеанской девы»^а, «Песни о колоколе». В последней романтичен уже выбор романтического суеверия,— считается, что враждебные духи обыкновенно мешают отливать колокол, самый священный инструмент, зовущий нас из этого мира в мир иной и в этом нынешнем всегда обращающийся к нам на распутьях Геркулеса.

Великолепные «Легенды»² Гердера, будучи христианским романтизмом, не снискали еще красноречивого взгляда. Мавританка Зорайда в «Дон Кихоте», словно звезда из числа тех, что поближе, смотрит на нас с романтически-звездного небосвода этого произведения. Тик,— хотя он слишком растаял в былом, романтическом и немецком, чтобы признать и передать современность,— поместил в своего «Штернбальда»³ почти шекспировскую по духу юмористическую «Фантазию» о фантазии^б.

Гоци⁴ распахивает перед нами теплую ночь итальянских волшебств, а рядом Гольдони покрывает Рим холодным, чистым снегом; «Алеманнские стихотворения» Гебеля — романтическое лакомство. Особенное чувство пронизывает целого романтического «Мейстера» Гёте, как в каком-то неслыханном сне; будто некий опасный дух властвует здесь над всем происходящим, будто вот-вот выступит он из своего грозового облака, будто с высоких гор смотришь на радость и веселье народа за мгновение до небывалого стихийного бедствия. Из⁵ всех сказок потомкам будет светить его «Сказка» из «Ор»⁷, из всех драм — «Фауст», эти романтические небесные Близнецы.

Приводя следующие примеры романтического, замечу наперед, что только их, а не целиком авторов их считаю романтическими и поэтическими. И это послужит мне извинением, если я скажу, что клингеровского «Бамбино» или любовь пажа Фанно и принцессы Розы из его «Золотого петушка»⁸ я выдаю за романтизм, по праву утверждая, что именно здесь он впервые проливает розовый и лилейный свет на придворную жизнь; ибо⁹ его поэтическая юность, где мир поэзии и мир бюргерский сражались друг с другом до тех пор, пока не возобладал, одержав победу, этот последний, что самое новое его

^а Только что в это мерцание (как иной раз в театре) направляет иногда самый обыкновенный дневной свет нечаянно открывшаяся дверь, ведущая на улицу,— поэтическое освещение нарушается тогда земным.

^б Том II, с. 306.

произведение («Замечания и т. д.») доказывает теми суждениями, которые отчасти в нем высказаны, отчасти им заслужены¹⁰. Я спрашиваю всех обозревателей романов и даже рецензентов эстетической литературы на дополнительных страницах ко «Всеобщим литературным известиям», не следует ли им,—если только они более зрелы, чем их суждения,—признать и угледеть, что поэтические создания Клингера лишь увеличивают пропасть между действительностью и идеалом, вместо того чтобы их примирять, и что любой роман его, словно пьеса деревенских скрипачей, все диссонансы разрешает одним последним — кричащим диссонансом. Иногда, в «Джафаре» и в других вещах, хорошо мотивированная война удачи и заслуг завершается бледным и недолговечным примирением надежды или бессильным вздохом. Но тянущиеся через произведения его и жизнь мощные горные хребты редкостной мужественности вознаграждают нас за тщетные ожидания более радостной и пестрой игры красок. Романтичен также сонет Шлегеля «Сфинкс» в «Атенее»¹¹. В романтическом смысле использовано также в «Аларкосе» как у Шлегеля¹², так и у самого первого поэта, автора старинного испанского романса *del conde Alarcos*, ужасное народное поверие — о том, что злодей умрет в три дня, если жертва призовет его в минуту смерти на суд господень; и все здание уже красиво теряется в романтической дымке вечерних сумерек. Возвышенна и истинна — и лишь чрезмерно лаконична — такая деталь: в холодную минуту расставания, когда показывается уже на горизонте иной, суровейший мир, душа умирающая забывает свою земную любовь к убийце и, словно воплощенный загробный суд над душами, требует одной справедливости. Романтична любовная история в арабских сказках — ночи со сто восемьдесят пятой по двести десятую, затем — «Времена года» в «Аналектах» Мниоха (том I, с. 67)¹³, но тем менее поэтично его «Стихотворение о внутреннем мире». Поэт гораздо более романтичный и лишь редко античный — Клопшток; как Гайдн пишет цветами звуков в своем «Сотворении мира», так он, наоборот, только пишет звуками цвета, и не следовало бы смешивать любую — иной раз просто философскую — простоту с духом Греции¹⁴.

Нет ничего более редкостного, чем романтический

¹⁰ Древние, не сознавая того, выражались коротко и просто и в простоте душевной желали только одного — передать другому переполняющее душу впечатление предмета. Новые же, напротив, лишь из своего всезнайства, которое прекрасно сознают, выкраивают кокетливую краткость, тщась обрести сразу две награды — за простоту и за изобилие

цветок. Если греки называли музыкой все изящные искусства, то романтизм — это музыка сфер. Она требует всего человека, требует самого нежного строения и цвета самых тонких, верхних ветвей; и в стихотворении она жаждет витать над целым, как незримый и сильный аромат цветов. У одного автора, всем нам хорошо известного и близкого, романтический аромат подчас бывает слишком зрим, как бы прихвачен морозом¹⁴. Немцы — их поэтический характер Гердер видел в честном прямодушии и здравомыслии¹⁵ — слишком тяжеловесны для романтической поэзии и, можно даже сказать, более пригодны для пластической; и¹⁶ великий Лессинг, который наделен был, пожалуй, любым духом, только не романтическим, мог бы сойти за типичного и полномочного посла духа немецкого, хотя он и был романтичен, но, правда, — если допустимо так смело выразиться, — не в поэтическом, а в мыслительном искусстве. Поэтому пластические идиллии Фосса¹⁷ так превосходят его оды, — в этих последних, а тем более в шуточных стихотворениях, как бы отсутствует идеальный дух, хотя и есть поэтическое тело. Поэтому романтический вкус так же редок, как романтический талант. Поскольку романтический дух, эту мистику поэзии, никогда не постичь и не уловить в чем-либо отдельном, как раз прекраснейший цвет романтики обречен терпеть ужасную судьбу — быть зверски оцупанным, ошипанным и растоптанным той толпой, которая сидит и казнит толпу пишущую для толпы читающей; отсюда понятна тяжкая участь добрейшего Тика и в особенности всех хороших сказок. При том постоянная перемена препятствует бездумному повторению одного и того же правила; ибо пластическое солнце светит всегда одним светом — это бодрствование, романтическая луна мерцает изменчиво — это сновидение...

Примените романтизм к видам поэзии, и вы получите: сентиментальную лирику, фантастический эпос (сказку, сон, роман), сентиментальную и фантастическую драму, — ведь, по сути дела, драма соединяет в себе тот и другой поэтические виды.

ПРОГРАММА ШЕСТАЯ О СМЕШНОМ

§ 26. Определения смешного

Смешное испокон века не желало укладываться в определения философов, — если только не против своей

воли.— просто потому, что чувство смешного принимает столько разных обликов, сколько есть на свете всякой невидали; среди всех чувств у него одного — неисчерпаемый материал, равный числу кривых линий. Уже¹ Цицерон и Квинтилиан² видят, что смешное строптиво, что оно сопротивляется любому описанию; они считают этого Протея опасным для того, кто хотел бы связать его в одном из превращений. Но и против нового кантовского определения, согласно которому смешное возникает при неожиданном разрешении ожидания в ничто³, и против этого определения найдется много возражений. Во-первых, не всякое ничто производит такой эффект, как-то: не ничто моральное, разумное, или нечувственное, не патетическое ничто боли, наслаждения. Во-вторых, часто смеются, когда ожидание *ничто* разрешается во *что*. В-третьих, во всех юмористических настроениях и изображениях с порога забывают обо всяком ожидании. Далее: таким способом можно, скорее, описать эпиграмму и известный вид острословия — такой, который великое сочетает с малым. Но само по себе подобно спаривание отнюдь не вызывает смех, — не смешно ставит рядом серафима и червя; и определению это скорее повредило бы, чем пошло на пользу, поскольку впечатлительные останутся прежним, если сначала покажется червь, а потом серафим.

Наконец, это кантовское объяснение столь неопределенно и столь истинно, как следующие мои слова: смешное состоит во внезапном разрешении ожидания чего-либо серьезного в смешное ничто. Древнее⁴ определение Аристотеля — мимо этого Аргуса по прозорливости и Гернона по части учености никак нельзя пройти — по крайней мере находится на пути к цели, хотя и не у цели, — именно то определение, что смешное возникает из безвредной несурязицы⁵. Но ведь всякая несурязица отнюдь не комична у животных и у безумных, и не комичны величайшие нелепости, творимые целыми народами, например, камчадалами, — у них бог Кулка принимает свои собственные замерзшие испражнения за богиню красоты, пока те еще не оттаяли⁶. Флэгелю^а кажется, что производят комический эффект суждения Ленгэ о ядовитости хлеба, Руссо о преимуществах жизни дикарей и темного, презренного фанатика Постэля о том, что венецианская блудница Иоанна — всемирная искупительница жен; но каким же манером превратятся в комические прелести простые

^а См. том I его «Истории комической литературы».

зablуждения, которыми полнится всякая библиотека, если не будет им приданого от искусства, — ведь не превратится книжное собрание в *théâtre aux Italiens* или *des variétés amusantes*?⁷ Как бы ни заблуждался Флэгель, находя комической духовную несурязицу без всякого конкретного воплощения, он точно так же заблуждается, когда считает комической бестолковщину без признаков одухотворения, когда находит смешным у принца Паллагония в Палермо⁸ (Брейгеля-Адского ваятельного искусства) рельеф с изображением страстей господних под боком у танцующих скоморохов или негра на лошади прямо напротив римского императора с орлиным носом; ведь любому такому столкновению пластических реальностей, как и карикатурным изображениям людей, недостает духовной значительности.

Проницательный рецензент «Школы» в «Иенских литературных известиях» усматривает смешное в том, что нарушается целокупность рассудка. Но поскольку есть много разновидностей такого нарушения, начиная с серьезного заблуждения и кончая безумием, то как раз и требуется отличить сначала комическое от всякого прочего — то есть дать его определение (позже вернемся к остроумным замечаниям рецензента). Шиллер⁹ комическую поэзию объявляет низведением предмета до уровня еще более низкого, чем сама действительность. Однако нельзя применить к комическому отличие серьезного идеала от действительности, взяв это отличие с противоположной стороны, и вот почему нельзя: идеал на недостижимую высоту поднялся над действительностью, а комическое нашло приют в самой же реальности, театральный шут в самом доподлинном неурезанном виде является иной раз в самой жизни, но трагический герой — никогда. Да и чем порадовала бы нас приниженная и прибитая действительность, если натуральная прозаическая уже так огорчает? В любом случае: если низводить предмет до уровня ниже самой действительности, — а это ведь и самый серьезный поэт творит с грешником! — то никак не отличить и не отделишь этим комическое.

Пусть более новое определение комического, шлегеллешлинго-астовское, — комическое (например, комедия) есть «изображение идеальной бесконечной свободы, то есть негативной бесконечной жизни или бесконечной конкретизации и произвола»¹⁰, — пусть это определение поспорится и подерется на наших глазах с самым новым, но более полезным для художников, с определением Ст. Шютце⁶, который объявляет комическое созерцанием

⁶ В «Газете для эlegantного света», февр. 1812 г

раскола и победы в борьбе между необходимостью и свободой¹¹. Но и этой победе должна быть какими-нибудь исключительными признаками обеспечена сперва комическая сила, потому что победа нередко бывает и при болезни, беспамятстве, безвинной бедности, почетном поражении от превосходящих сил противника.

Но есть ли толк в том, чтобы долго оспаривать чужие определения? Следует представить на всеобщее обозрение свое, и прежние сами собой умрут от него—в том единственном случае, если оно пригодно: так орлиные перья разрушают другие, лежащие поблизости¹². А иначе автор в любом случае не сможет отбить все атаки вражеских определений, даже если бы хотел и был в силах, потому что очень многие из них и даже большинство выступают в поход против автора лишь после его смерти, так что после своего погребения он все равно должен будет доверить дело победы своему же определению.

Кроме того, помимо определения для смешного нам придется позже заняться поисками и вещи еще куда более редкой, а именно причины, почему доставляет нам удовольствие смешное,—оно ведь состоит в ощущении несовершенства, а притом нравится не только в поэзии (которая ведь и плесень осыпает цветами и у гроба щедра на пестрые букеты своей кисти), но и в самой сухой, черствой жизни.

Лучше всего выведывать чувство, выспрашивая его о противоположном ему. Что же противоположно смешному? Не трагическое и не сентиментальное, что доказывают уже слова «трагикомическое» и «слезная комедия». Шекспир выращивает юмористические растения Севера в пламени пафоса и в холоде комедии, без всякого вреда для растений. А Стерн даже шекспировский перемежающийся ряд патетического и комического превращает в одновременность.

Но стоит одну-единственную веселую строчку этих писателей вставить в героический эпос—и эпос будет уничтожен. *Осмешение*, то есть нравственное негодование, совмещается с постоянством возвышенного чувства у Гомера, Мильтона, Клопштока,—но не *смех*. Короче, заклятый враг возвышенного—смешное¹³; «ирикомиче-

¹¹ В третьем томе переизданного «Геспера» (с. 3)¹³ я сказал это же, но не развил свою мысль. Говорю об этом сейчас, чтобы кто-нибудь не подумал, будто я обкрадываю воров, кравших у меня (иной раз может так показаться). — Платнер, в целом весьма недурной эстетики, полагал, что «красота состоит в умеренном смещении возвышенного и веселого»¹². Складывая величину положительную с величиной отрицательной, философ, желая вылучить определение,

ская поэма» — противоречие: нужно говорить — «комический эпос». Следовательно, смешное — бесконечно малое; так в чем же эта его идеальная малость?

§ 27. Теория возвышенного

Ну, а в чем же состоит идеально-возвышенное? Дают ответ Кант и после него Шиллер¹: в том бесконечном, какое отчаиваются дать нам чувства и фантазия, а разум создает и утверждает. Однако возвышенное, например море, высокие горы, уже потому не непостижимы для чувств, что ведь чувства охватывают даже то, в чем только и обитает это возвышенное; это же правильно сказать и о фантазии, спешащей вслед чувствам на своих крыльях: фантазия в своей бесконечной пустыне и в бесконечной пустоте эфира уже успела построить бесконечное пространство, в котором можно возвести и возвышенную пирамиду. Далее, возвышенное, конечно, всегда связано с чувственным знаком (в нас или вне нас), но такой знак нередко вовсе не требует от фантазии и чувств затраты сил. Случай, когда кроткий знак возвышенное величественного: в известной поэтической книге Востока пророк ожидает увидеть знак божества, проходящего мимо, но бог приходит не в огне, не в громе, не в буре, а в теплом, тихом дуновении². Возвышенное, что присуще действиям, эстетически находится в обратном отношении к весомости чувственного знака; самое малое — наиболее возвышенное; тогда в движении бровей Юпитера больше возвышенного, чем в движении его десницы или в движении его самого.

Далее, Кант делит возвышенное на математическое и на динамическое, или, как выражает это Шиллер, на превосходящее нашу силу постижения и на угрожающее нашей жизненной силе. Можно сказать короче: количественное и качественное, или внешнее и внутреннее. Но глаз не может созерцать ничего, кроме количественного³; лишь вывод на основании опыта, а не созерцание может превратить в возвышенное динамическое пропасть, бурное море, летящий камень. Но как же созерцаем мы все такое? Акустически; ухо — непосредственный посланник силы и страха, вспомним гром, грохот, рев морей, туч, водопадов, львов и т. д. Новоявившийся на свет человек,

получает пустоту, в которую созерцание читателя с удобством помещает, непорочно зачиная его, требуемый предмет.

³ Умножьте оптическую интенсивность, переполните светом глаз, — вы не увидите сил, а увидите лишь величины.

не накопивший еще опыта, задрожит, внимая такому величию, а любая величина зримая только возвысит и наполнит его душу.

Если мне позволено определить возвышенное как *прикладную бесконечность*, то получится пятикратное деление — или трехкратное в отношении глаза (возвышенное математическое, или оптическое), уха (динамическое, или акустическое); изнутри фантазия вновь должна соотносить бесконечное со своей чувственностью количественной и качественной, как неизмеримость⁶ и как божество, — и тогда остается еще третье, или пятое, возвышенное, которое находится в обратной пропорции с чувственным внешним или внутренним и знаком, — возвышенное нравственное, или деятельное.

Как же применить теперь бесконечное именно к чувственному предмету, если, как я доказал, такой предмет уже размаха крыл чувства и фантазии? Лишь природа, а не промежуточная идея опосредует чудовищный скачок от чувственного как знака к нечувственному как обозначаемому, — скачок, который каждую минуту должны совершать патогномика и физиогномика; так, отнюдь нет формулы, которая, например, объединила бы мимическое выражение ненависти и ее самое или даже слово и идею. Однако должны отыскаться условия, — когда именно тот или иной чувственный предмет становится духовным знаком, так что ему отдают преимущество перед другими предметами. Для уха одновременно нужны и экстенсивность и интенсивность; звук грома должен быть звуком долгим. Поскольку мы, созерцая, знаем только свою силу и поскольку голос — это, так сказать, тайное слово жизни, то становится более понятно, почему именно слух обозначает возвышенное динамическое. Звуки нашего голоса, возможно, мгновенно сравниваются со звуками чужих голосов, — такое нельзя заранее исключить. Даже тишина может быть возвышенной: беззвучное и неподвижное парение хищной птицы в небесной выси, затишье перед бурей на море, замирание после удара молнии — перед раскатами грома.

Возвышенное оптическое основано не на интенсивной напряженности — ибо нет ничего возвышенного, когда яркий свет лишает зрения; в ночи и в Солнце тоже не было бы ничего возвышенного, не будь неба и всего

⁶ Вечность для фантазии — возвышенное математическое или оптическое; или иначе: время — бесконечная линия вечность — бесконечная плоскость, божество — динамическая полнота.

окружения.—а на напряженности экстенсивной, причем только *одноцветной*⁶. Безграничная возделанная долина уступит седому тихому морю, хотя первая со своей оптической интенсивностью гораздо больше света доставляет глазу и хотя второе точно так же теряется в тучах на горизонте. Так, у пирамиды можно отнять половину ее величины, нанеся на ее поверхность огромные пятна краски,—не слишком близко друг к другу и достаточно большие, ибо иначе они сольются для пораженного глаза в одно большое пятно. Но почему так? Ведь пестрые краски должны были бы расцветить ее ярче и светлее и, следовательно, увеличить в размерах, несмотря на прежнее удаление? Вот почему: каждая новая краска—это начало нового предмета, если только не говорить о больших удалениях и о ночи, когда все цвета неверны и когда они неясно переходят друг в друга. Напротив, стоит ту же пирамиду усеять маленькими огнями, как купол святого Петра,—и она увеличится, потому что эти огни будут, слагаясь в одну линию, продолжать ночью⁷ один и тот же предмет, а не начинать новый. Поэтому звезды оптически возвышенны благодаря небу, а не небо благодаря им. Остается последний вопрос: почему же становится образом бесконечности лишь предмет, который на большом протяжении остается *одноцветным*?

Отвечу так: благодаря границе, то есть *двум* цветам; возвышенно—ограниченное, не то, что его ограничивает; глаз повторяет все один и тот же цвет, пока не начинает кружиться голова, и это вечное повторение становится образом бесконечного; возвышенна не вершина пирамиды и не ее середина, но путь, пройденный взглядом. Но как раз затем, чтобы знать, что *есть* здесь одно и то же, нужно, чтобы у меня было разное—для противопоставления; не будь разного, не было бы цели, не было бы дали—и не было бы величины и величия; поэтому для зажмуренных глаз нет возвышенной ночи, но она возвышенна для глаз открытых,—ибо тогда я начинаю с освещенного места или с себя самого и отправляюсь в бесконечный путь.

Отдельные вопросы я отвергаю, потому что задавать и решать задачи можно до бесконечности; так, в исследовании нуждается тот случай, когда, объединяя свои силы, совпадают различные виды возвышенного, например, молния и гром или водопад, возвышенный математически и

⁶ См. «Квинтуса Фикслейна», 2-е изд. с. 357³.

⁷ При свете солнца сами они—лишь мелкие предметы.

динамически, а также бурное море. И еще предмет для пространного исследования: как соотносится прикладное бесконечное в природе с бесконечным в искусстве, поскольку и здесь и там фантазия связана с разумом. Точно так же многое можно было бы возразить против кантовской «боли при восприятии возвышенного», одно в особенности — что тогда наивеличайшее возвышенное должно было бы причинять величайшую боль. именно бог; можно было бы заметить и против другого кантовского положения, будто все незначительно рядом с возвышенным, — что ведь есть и ступени возвышенного, но только не как бесконечного, а как прикладного; так, звездная ночь, что бдит над спящим океаном, не придает душе тех мощных крыльев, что грозное небо над бурным морем; и бог возвышенной горы.

§ 28. Исследование смешного

Когда составитель программ, желая проанализировать смешное, предпосылает смешному возвышенное, чтобы от возвышенного подобраться к смешному и его анализу, теоретический ход легко может обернуться практическим.

Бесконечно-великому, пробуждающему восхищение, необходимо противостоит такое же малое, — оно вызывает противоположное чувство.

Но в царстве морали нет малого; ибо нравственность, направленная вовнутрь, вызывает свое и чужое уважение, ее отсутствие вызывает презрение; нравственность, направленная вовне, вызывает любовь, а отсутствие ее — ненависть; чтобы презирать смешное, оно слишком легковесно, а чтобы ненавидеть — слишком хорошо. И потому для смешного остается лишь царство рассудка, а из всего этого царства одна область — безрассудное. Но чтобы рассудок пробудил чувство, его нужно чувственно созреть, в действии или в состоянии, а это возможно лишь тогда, когда действие, будучи ложным средством, избранным рассудком, представляет и обличает намерение рассудка или когда ситуация, будучи обратной ему, представляет и обличает мнение рассудка о ней.

Мы еще не подошли к цели. Хотя само по себе чувственное не может быть смешным^а, — то есть не может ничто неодушевленное, если только оно не олицетворяет-

^а Не может и тогда, когда контраст между внешним и внутренним, обычно комический; обращается на неодушевленные предметы. Разнаряженную парижскую куклу никаким контрастом с ее нарядом не сделаешь смешной.

ся,—и духовное само по себе тоже не может — не может простое заблуждение и не может простая безрассудность,—то в том-то и вопрос: в каком чувственном отражается духовное и какое духовное?

Заблуждение само по себе не смешно, не смешно и неведение; иначе разные религиозные секты и партии всегда считали бы друг друга смехотворными. Но нужно, чтобы заблуждение раскрылось в устремлении, в действии; тогда будет смешным для нас поклонение идолам, когда мы увидим его собственными глазами,—хотя мы оставались вполне серьезными, пока только представляли себе его обряды. Здоровый человек, считающий себя больным, покажется комическим лишь тогда, когда станет принимать чрезвычайные меры против своего недуга. И стремление и ситуация должны быть одинаково наглядны, чтобы довести до комических высот свое противоречие друг другу. Но все это пока лишь наглядно выраженное конечное заблуждение, а не бесконечная несуразица. Ибо в конкретном случае никто не может действовать иначе, нежели в соответствии со своим представлением. Если Санчо¹ целую ночь напролет висел над неглубокой ямой, думая, что у него под ногами зияет пропасть, то его отчаянные усилия удержаться вполне свидетельствуют при таком условии о его рассудительности; он был бы как раз не в своем уме, если бы рискнул упасть и разбиться. Но почему же мы смеемся? В этом вся суть: мы придаем его устремлению свое ведение и видение и благодаря такому противоречию производим на свет бесконечную несуразицу; на такой перенос одного на другое уполномочивает нашу фантазию, как и в случае возвышенного, лишь чувственная наглядность заблуждения,—фантазия наша, как и в случае возвышенного,—посредница между внутренним и внешним. Наш самообман, когда мы подставляем знание противоположного чуждому устремлению, превращает это последнее в тот минимум рассудка — в то наглядно созерцаемое безрассудство, над чем мы смеемся, так что комическое, как и возвышенное, никогда не обитает в объекте, но всегда обитает в субъекте.

Поэтому бывает, что мы осмеиваем или одобряем одно и то же, внешнее действие или внутреннее движение,—смотря по тому, можем или нет произвести свою подстановку. Никто не смеется над умалишенным, который считает себя купцом, а врача — должником; никто не смеется и над врачом, пытающимся лечить его. Но зато мы смеемся, когда в «Мошенниках» Фута² все происходит точно так, только что больной так же разумен, как и врач,

и самый настоящий купец ожидает оплаты самых настоящих товаров от врача, которого воровка убедила, что требование оплаты—навязчивая идея пациента. К действиям двух разумных мужей мы—посредством комического с его обманом—прилагаем *наше* знание об обманщице.

Но³ нельзя не спросить: почему не подкладываем мы такую фольгу под всякое очевидное заблуждение и неразумие, чтобы она придала им светлоту комического,—и ответ таков: лишь всемогущество и быстрота чувственного созерцания вовлекает и устремляет нас в путаный лабиринт этой игры. Если нам смешно, что в «Странствующих комедиантах» Хогарта чулки сушат на облаках, то чувственная внезапность противоречия цели и средства вселяет в нас на короткий миг уверенность, будто кто-то пользуется настоящими дождевыми облаками в качестве бельевых веревок. Ни для комедианта, ни впоследствии для нас самих нет ничего смешного в том, чтобы сушить белье на вполне прочном мнимом облаке. Всесилие чувственной наглядности еще сильнее сказывается, когда смех порождается совершенно непреднамеренным и бесплодным бракосочетанием самого непохожего, как, например, в игре *les propos interrompus* («подари и спрячь»), при чтении газеты по строчке из одного столбца и из другого, причем тут благодаря иллюзии или подстановке на мгновение возникает впечатление преднамеренной связи и выбора, и тогда бывает смешно. Не будь этой поспешной подстановки,—что-то вроде силлогизма чувств,—и сочетание любых непохожих вещей никогда не родило бы смеха; ведь чего только нет под ночным небом и без всякой комической силы: есть небесные туманности—ночные колпаки—млечные пути—конюшенные фонари—ночные сторожа—карманные воры и т. д.! Да что говорить? Разве каждую секунду вселенная не заполняется по-соседски самым низким и самым высоким? И когда бы кончился смех, если простое соседство брать в расчет? Поэтому сами по себе контрасты при сравнении не смешны и могут быть весьма серьезны, например если сказать: «Пред богом земной шар—снежный ком» или: «Колесо времени—прялка вечности».

Иной раз ситуация меняется на обратную, и тогда лишь благодаря нашему знанию чужой души или чужого намерения внешне наглядное делается комическим. Например, пусть голландец стоит в прекрасном саду у стены и рассматривает местность через окно в стене,—в этом человеке, что облокотился на подоконник, чтобы поудоб-

нее насладиться природой, нет ничего такого, чтобы приводить его в пример комического в эстетической школе. Однако невинный голландец тотчас же переносится в область комического, стоит лишь добавить, что он, наблюдая, как соседи наслаждаются в своих домах и виллах прекрасными видами природы, сделал все, что было в его силах, и, не сумев размахнуться на целую виллу, построил по крайности короткую стенку с одним окном, высунувшись из которого мог с большой свободой и без всяких помех созерцать местность перед собой и наслаждаться прекрасным видом⁴. Но только, чтобы с усмешкой пройти мимо его головы, торчащей из окна, сначала нужно кое-что присочинить к нему, именно то, что он пожелал одновременно заслонить себе и открыть вид на окрестности.

Или же: когда поэт Ариосто почтительно выслушивает бранящегося отца, то по видимости ни в отце, ни в сыне нет решительно ничего смешного—но лишь до тех пор, пока мы не узнаем, что творится в душе сына, а именно как раз теперь выводит он ворчливого отца в своей комедии и потому со вниманием рассматривает своего... как весьма своевременно подоспевшую модель, златое зеркало и наглядную поэтику театрального отца, равно как по чертам лица его изучает мимический план этой роли; только теперь, ссужая этим персонажам свое знание, мы превращаем их в комические персонажи, хотя отнюдь не комичен бранящийся отец и этот Хогарт, его зарисовывающий.

Далее: не столько смеешься над поступками Дон Кихота—безумной фантазии ничего нельзя ссудить,—сколько над его разумными речами (если их рассматривать отдельно); а Санчо Панса умеет одинаково смешить и речами и делами. Или: поскольку *jeune* значит «юный», *jeûne*—«постный», а *général*—одновременно «всеобщий» и «генерал», то известная ошибка переводчика,—а на войне такое хуже ошибки,—перепутавшего «общий пост» и «молодого генерала» (*le jeune général*), комична, лишь если предположить сознательное намерение перепутать. Наконец: почему все-таки становится смешон человек с какой-нибудь своей отнюдь не смешной особенностью, если перенять ее и подражать ей, даже безо всякого пародирования,—стоит только пропечатать и разыграть ее на чужом лице? И почему скорее заставят содрогнуться⁶,

⁶ Удивительным кажется мне, что это жуткое двойничество использовали лишь в комическом, а не в трагическом плане⁷

нежели рассмеяться, два похожих брата и близнецы, если увидеть их одновременно? Ответ свой я уже дал.

Поэтому никто не может казаться смешным самому себе, пока совершает поступки, если только не часом позже, когда человек уже стал для себя вторым Я и может присочинить теперь к действиям первого Я знания второго. Уважать и презирать себя может человек, когда совершает поступок, вызывающий то или иное чувство, но он не может высмеивать себя, как не может любить сам себя и ненавидеть сам себя (см. «Квинтуса Фикслеяна», с. 395)⁶ Когда гений хорошего мнения о себе и притом того же самого (а это предполагает ведь значительное чувство гордости), что и простофиля о себе, и когда оба они внешне одинаково выражают это чувство, то мы высмеиваем одного простофилю, хотя чувство и знаки выражения равны,—мы ссужаем здесь нечто только ему одному. Вот почему трудно смеяться над полной глупостью или безрассудством,—они мешают или совсем не дают ссужать себе⁷ наше контрастирующее с ними знание.

Вот почему столь ложны обычные определения смешного, которые признают только один простой реальный контраст и забывают о втором, мнимом; вот почему у смешного существа с его недостатками должна быть по крайней мере видимость свободы; вот почему мы смеемся только над *более умными* животными, которые позволяют ссужать им наше знание посредством персонафикации и антропоморфизма. Вот почему смешное возрастает вместе с рассудительностью смешного лица. Вот почему человек, возвышающийся над жизнью и ее мотивами, уготовал себе самую длинную комедию, поскольку может подставлять высшие мотивы под более низменные устремления толпы, обращая эти последние в несурязицу; но только даже самый жалкий человек может отплатить ему той же монетой, подставляя свои низменные мотивы под его высшие устремления. Вот почему кипы ученых программ, известий и извещений, тяжелейшие тюки немецкой книго-торговли, сами по себе тошнотворно и омерзительно пресмыкающиеся во прахе, сразу же взлетают в небеса как художественные творения, стоит только подумать — и

⁶ Поэтому высшие существа могут смеяться над нами, хотя и редко, они могут видеть наши действия в контрасте с их собственным взглядом, но только для этого пригодны не наши глупые поступки, а мудрые. Поэтому трудно высмеять философию, например шеллинговскую, что изгоняет рассудок из сферы разума; ибо наш субъективный контраст, который мы хотели бы ссудить ей, уже является ее собственным.

тем ссудить им высшие мотивы,— что все эти книги некий человек написал в шутку и в виде пародии.

Что касается комизма *ситуации*, то здесь, как и в случае смешного, присущего *действию*, мы не можем не придавать комическому существу выдуманного внутреннего противоречия с самим собой—в дополнение к его реальному, хотя при расточительности живого восприятия порой нелегко бывает проследивать бездушный закон,— как в животном каркас животного творения, то есть рыбий скелет.

В дальнейшем исследовании мне, как надеюсь, будет разрешено называть для краткости три составные части смешного, то есть чувственно созерцаемого бесконечного безрассудства, следующим образом: *объективным* контрастом я назову противоречие устремления или бытия смешного существа с чувственно созерцаемым положением дел, само это положение — *чувственным*, а то противоречие между тем и другим, которым мы обременяем это существо, ссужая ему свою душу и взгляд на вещи, назову *субъективным* контрастом.

Эти три составные части смешного, которые искусство преобразует, должны дать начало различным жанрам комического—в зависимости от перевеса той или иной части. Пластическая, или древняя, поэзия допускает, чтобы в комическом преобладал *объективный* контраст с чувственным устремлением; субъективный прячется за мимическим подражанием. Всякое подражание первоначально было издевкой; поэтому театр у всех древних начался с комедии. Чтобы играя воспроизводить все, что внушает любовь и страх, требовалась более развитая эпоха. К тому же комическое с его тремя составными частями легче всего было представить средствами мимического передразнивания. От мимического поднялись к поэтическому. Но и в комическом, как и в серьезном, древние оставались верны своей пластической объективности; поэтому лавровый венок комического висит только в их театрах, а у новых—и в других местах. Различие станет еще более явным, когда мы разберем, что такое комическое в романтизме, когда мы испытаем и отделим друг от друга сатиру, юмор, иронию, каприз.

¹ К примеру. Смешно: изображение быстрого—толпа—буква s (versessen, besessen и т. д.)—машиннообразная зависимость духа от машины (например, проповедовать до тех пор, пока не испустишь дух); даже страдательный залог смешнее, чем действительный,—далее, превращение живого существа в абстрактное («нечто голубое сидело на лошади»). Тем не менее три составные части смешного здесь столь же возможно и столь же трудно показать, как и в том смешном, что даже ребенку кажется смешным.

§ 29. Различие сатиры и комического

Царство Сатиры граничит с царством Комуса: краткая эпиграмма — межевой камень; но в каждом царстве свои жители и свои плоды. Ювенал, Персий и им подобные представляют в лирических формах суровое моральное негодование, обличая порок, они серьезны и возвышают нас; даже случайно возникающие контрасты их картин своей горечью смыкают уста смеха. Напротив, комическое поэтически играет мелочами безрассудства, веселит и расковывает душу. Бичуемая безнравственность — не пустое, осмеиваемая несурязица — уже наполовину пустое. Глупость слишком безвинна и нерассудительна, чтобы бичевать ее сатирой, а порок слишком презренен, чтобы щекотать его смехом, хотя аморальная сторона первой заслуживает сатирической издевки, а безрассудная сторона второго — комического осмеяния. Уже язык резко противопоставляет издевательство, глумление, поношение, осмеяние шутке, смеху, потехе, веселости. Царство сатиры — половина морального царства — меньше, потому что нельзя издеваться по произволу; царство смеха — бесконечно велико, а именно оно простирается во все концы, куда только заходит царство рассудка, или конечного, ибо к любой его степени найдется субъективный контраст, который умягчает. В первом случае (сатира) чувствуешь себя нравственно связанным, во втором (смех) — поэтически раскованным. Шутка не знает иной цели помимо своего существования. Поэтический цвет ее крапивы не жжет, и едва ли почувствуешь удары ее розог, цветущих и проросших листьями. Если в подлинно комическом произведении раздается резкий удар сатирического бича, — это случайность, и она портит общее впечатление. Если в комической игре игроки бросают в лицо друг другу свои сатирические выпады, то они нарушают игру моральной весомостью, которой наделяют друг друга.

Сочинения, в которых перемешаны и перепутаны негодующая сатира и шутливый смех (как в философии порою — разум и рассудок), эти сочинения — например сатиры Юнга¹ или «Дунсиада» Поупа² — мучительны: одновременно приходится наслаждаться противоположными тональностями. Поэтому лирические умы легко склоняются к сатире, например Тацит, Ж.-Ж. Руссо, Шиллер в «Дон Карлосе», Клопшток³, Гердер; но умы эпические, — скорее, к комическому, особенно к иронии и комедии.

¹ В «Республике ученых»³

Есть в таком смешении двух видов моральная сторона и свой риск. Если смеяться над тем, что лишено всякой святости, то предмет становится, скорее, делом *рассудка*, а тогда и все священное тоже призывается на этот неподобающий суд. Если же сатира бичует безрассудство, то она невольно переходит к несправедливости и ставит в вину *воле* совершенное видимостью и случаем. Этим грешат английские сатирики, а тем первым — немецкие и галльские комедиографы, обращающие серьезность порока в комическую игру.

Между тем переходить, смешивать здесь легко. Ибо коль скоро моральному гневу сатиры надлежит обращаться против двух таинств дьявола, против морального дуализма — против *бессердечия* и *бесчестия*, то в своих военных действиях против последнего она встретится с *шуткой*, оскорбляющей *тщеславие* неразумности в стычках с ним. Порождение нашего века — передразнивание светского тона, служащее настоящим посредником между сатирой и шуткой.

Чем менее поэтичны нация или время, тем легче принимают они шутку за сатиру, точно так же как, согласно сказанному, тем более обращают в шутку сатиру, чем более они безнравственны. Прежние ослиные праздники в церквах, ордена фатов и прочие забавы более поэтического времени теперь вылились бы в чистые сатиры⁶; на месте невинного кокона шелковичного червя, откуда вылетает бабочка, сеть паука-сенокосца, ловящего мух. Нам недостает шутки, потому что недостает... серьезности, которую замещает теперь все уравнивающее остроумие, что смеется равно над добродетелью и пороком и упраздняет их. Поэтому именно нация, любящая дразнить, менее всего способна померяться с серьезной британской в юморе и в поэтической комике. Вольная шутка при дворах и в Париже превращается в скованный намек, и парижане, болезненно склонные к остроумным намекам, лишают себя и вольности и способности наслаждаться серьезной поэзией. Поэтому важные испанцы создали больше комедий, чем любой другой народ, и в одной пьесе у них бывает иной раз по два арлекина.

⁶ Да будет мне позволено списать следующее место из «Новогоднего альманаха на 1801 год» — из своей собственной статьи⁴ «Как раз к самым благочестивым временам относятся шутовские и ослиные празднества, мистерии и комические проповеди в первый день пасхи, — потому что все почитаемое наиболее далеко стояло тогда от таких перелицовок, — как Сократ Ксенофонта от Сократа Аристофана. Позже двусмысленность серьезного уже не допускает шуток, — подобно этому лишь родственники и друзья, но не враги могут подводить друг друга к комическому вогнутому зеркалу».

Более того: серьезность—это условие шутки, что доказывается даже и примером индивидов. В суровом духовном сословии были величайшие комические писатели⁸: Рабле, Свифт, Стерн,—Юнг⁵ на положенной дистанции,—Авраам от Святой Клары⁶ на еще большем расстоянии и Ренье, а на самом большом удалении от них можно поместить еще одного поповского сына⁷. Это⁸ плодотворное прививание шутки к серьезности еще более подтверждается косвенными наблюдениями. Так, у серьезных наций—более высокое и проникновенное чувство комического; чтобы не упоминать серьезных британцев, столь же суровые испанцы создали, согласно Риккобони, больше комедий, чем итальянцы и французы, вместе взятые. Так, по Боутервеку⁹, испанская комедия цвела и блистала как раз в правление трех Филиппов, с 1556 по 1665 год; и в то время как Альба душегубствовал в Нидерландах, Сервантес рожал в темнице «Дон Кихота», а Лопе де Вега, доверенное лицо инквизиции, создавал свои веселые пьесы. Если собирать подобные исторические совпадения, не притязая на категоричность суждений, то можно, наверное, продолжать и дальше и даже добавить к сказанному, что мрачная Ирландия произвела на свет великолепных комических писателей, которые тем самым предполагают наличие большого числа комиков, хотя бы чисто компанейских. Назовем среди этих писателей, помимо Свифта и Стерна, графа Гамильтона¹⁰, который в жизни был тихим и сосредоточенным, как знаменитый парижанин Карлен¹¹. Наконец, юмор, ирония и всякая комическая сила растет с годами, и в печальные туманные годы старости, словно бабье лето, с радостью и весельем вырывается комическая веселость.

Утратив былую суровость, по крайней мере в веселом Лейпциге, немцы потеряли своего шута Гансвурста¹². Но все равно мы, верно, достаточно серьезны для того, чтобы придумать ту или иную шутку,—если бы только были мы больше гражданами (citoyens), чем мещанами! Поскольку у нас нет ничего общественного, а все только домашнее,

⁸ Большая и лучшая часть остроумных изречений принадлежит духовным лицам и актерам,—этим последним в особенности еще и потому, что сцена—это камера obscura и микрокосм космоса и, следовательно, в таком насыщенном и сжатом виде содержит в себе все комические комбинации этого последнего, пользуясь при этом мнимым и иллюзорным аппаратом большого мира,—в таком насыщенном и сжатом виде, что в хогартовских «Комедиантах» заслуживает внимания не богатство остроумных сочетаний, а воздержание от них: но и те и другие, и духовные лица и актеры, сообщая предоставляют случаю большую контрастность благодаря различию между высотой их реального и кажущегося положения. Так, в эпоху христианского средневековья именно черное духовенство было излюбленным черным яблоком сатирических мишеней.

то каждый краснеет, увидев в печати свое имя, и я вспоминаю, как сочинитель этих строк, объявляя в городском еженедельнике о потерянной им на бульваре патентованной пряжке, закончил так: «Кто?—спросить в конторе издания». Поскольку у нас не индивид, как в Англии, открыто удостаивается почестей, а сословие, то никто и не желает терпеть открытой шутки. Ни одна немецкая мать семейства никогда не позволила бы выпрять из своего отрезанного локона героическую поэму¹³, как поступила англичанка,—если только не поэму серьезную,—и еще менее согласилась бы она на шутивное посвящение Поупа, то есть на его сдержанную похвалу. Немец немислимо скромн. Если Шлихтегроллю¹⁴ посылают материал для биографии и некролога, то семейство, быть может, с известной откровенностью выдаст немало семейных тайн рода человеческого, как-то: даты смерти, рождения, бракосочетания покойного, равно как число выслуженных им лет, а также сообщит секретные сведения о том, что покойник был добрым отцом, верным другом и во всем остальном самым лучшим человеком в целом свете. Но если случится затесаться в эту посылку какому-нибудь рассказу, в котором почивший в бозе или кто-нибудь из его сограждан выставляются напоказ в аккуратнейшем шлафроке, а не в серебре и шелках, так семейство немедленно заберет посылку с почты и изымет рассказ, чтобы никого не скомпрометировать. И не только ни одна немецкая семья не отрежет отцу семейства голову и не отправит ее д-ру Галлю для изготовления с нее гравюр на меди¹⁵ (да и никто не захочет тут послать чью-либо голову, если не свою собственную), но она косо посмотрела бы, будь она семейством Вольтера, и на то, что редактор «Французского гражданина», Лемер, носит на руке, в золотой оправе, зуб старого злого кусачего сатирика: «Почему,—так заявит семейство,—почему наш добрый grosfater должен бегать по улицам и переулкам и перед целым миром обнажать свой клык, по праву принадлежащий семье, тем более что зуб тронут кариесом и в остальном тоже не без изъяна?»...

§ 30¹. Источник удовольствия от смешного

Выведывать и выслеживать этот источник, текущий в глубине и неровно,—и трудно и неизбежно; лишь он явит на свет божий природу смешного. Из какого бы определения, за исключением одного-единственного, ни пытаться

выводить его радостные дары, ни одно — ни, к примеру, безвредная несуразица, ни истаивание в ничто, ни болезненное нарушение рассудочной целокупности, — короче, ни один из всех этих доподлинных изъянов неспособен уготовать радость и увеселение духу человеческому, и без того напуганному всякими недостатками и нехватками, а тем менее способен доставить столь потрясающую душу радость, чтобы человек уже не владел телесным эпилогом духовной игры, как случилось то с греком Филемоном, который был к тому же комическим поэтом, которому пошел притом сотый год и который в довершение всего умер от смеха при виде всего лишь жрущего финики осла. Комическое даже и в искусстве, бывает, щекочет душу почти до боли; например, когда в «Абдеритах» Виланда у целого городского совета в момент испуга вдруг выпадают спрятанные за пазухой кинжалы и все стоят друг перед другом при полном блеске вооружения — когда в «Перегрине Пикле» Смоллета художник, желая попасть впотьмах в чужую постель, шарит рукой — и эта рука вдруг, словно на круглый шар, ложится на голую голову монаха, который сидит притаившись рядом с постелью, и затем голова начинает медленно-медленно подниматься и поднимать руку, а художник не может надивиться на это непонятное ему движение, пока наконец рука, соскользнув с лысины, не оказывается прямо между челюстями бывшего шара... Подобную же неприятно-щемящую сверхсладость комического всем нам известный писатель почувствовал, когда всю расписывал сцены вроде той, где рассеянный пастыр общины², взоседши на кафедру, преклоняет колени и все то время, пока прихожане поют, молится, пропускает мимо ушей конец хора, остается в прежнем положении и затем долго-долго прислушивается к онемевшей пастве, ждущей, что вот-вот он распрямится, — но наконец выбирается из парика, украдкой спускается в ризницу, а осиротелый парик оставляет адъюнк-проповедником своим на кафедре.

Смех физический — или следствие духовного, и тогда он с тем же успехом служит и выражению боли в гнев, буйстве, отчаянии и т. д., или же он возник, не вызванный духом, и тогда он просто причиняет боль, как смех при ранениях диафрагмы, в припадке истерии, даже от щекотки. Впрочем, один и тот же член тела может следовать самым разным движениям духа: одна и та же слеза — и роса радости, и грозная капля боли, и ядовитый пот

² «Квинтус Фикслейн», 2-е изд., с. 371².

гнева, и святая вода восторга. Объяснять смехом физическим удовольствие от духовного смеха значило бы источником сладких элегических слез считать позыв к опустошению глаз.

Из всех дедукций комического удовольствия на основе духовного самая несостоятельная — Гоббсова, объясняющая смех гордыней³. Во-первых, гордость — очень серьезное чувство, совсем не родственное комическому, хотя и родственное столь же серьезному презрению. Смеясь, не столько чувствуешь, как поднимаешься вверх *сам* (чаще вероятно, чувствуешь обратное), сколько чувствуешь, как другой идет *вниз*. Эта чесотка — всех сравнивать с собой и себя со всеми — должна была бы появляться, будь только она комическим удовольствием, всякий раз при восприятии чужой ошибки и чужой низости, смех был бы тем громче, чем выше стоишь сам, тогда как, наоборот, часто с болью в сердце видишь унижение другого.

Да и возможно ли какое-то особенное чувство собственного возвышения, когда осмеиваемый предмет стоит подчас на самой низкой и никак с нами не соизмеримой ступени сравнения, как тот же осел с Филемоном и все смешотворное в области физического, когда человек, например, спотыкается, один предмет принимает за другой и т. п.? Смеющиеся добродушны и нередко встают в ряды осмеиваемых; дети и женщины смеются больше других, гордецы, сравнивающие себя со всеми, меньше всех; Арлекин, ни на что не притязающий, смеется надо всем, а гордый мусульманин — ни над чем. Никто не пугается, что посмеялся, а ведь если бы всякий столь очевидно возносил себя смеясь, как полагает Гоббс, то всякий постарался бы быть поскрывнее. Наконец, никто не сердится, а, наоборот, всякий рад, если вместе с ним смеется еще сто тысяч и, следовательно, рядом с ним появляется сто тысяч самовозвышающихся личностей, что, однако, было бы немислимо, будь прав Гоббс, потому что, несомненно, изо всех застольных собраний и задушевных компаний самое невыносимое — общество гордецов, столь мало напоминающее либеральное заседание скульпцов или чревоугодников.

Удовольствие от смешного в *природе*, как и всякое чувство, объясняется не отсутствием чего-либо, но, конечно, только наличием. Кто (как уж поступали некоторые) станет объяснять это чувство обратным воздействием удовольствия от *эстетически-комического*, тот красоту матери будет выводить из красоты дочери (более красивой); но ведь люди сначала смеялись, а потом

появились комики. Конечно, комическое удовольствие, как и всякое иное, рассудок способен разложить на элементы, изучая воздействующие на него обстоятельства в самом окружении, однако в фокусе чувства все эти элементы, как составные части стекла, перетапливаются и дают густое и прозрачное целое. Дух, живущий в этой стихии, дух, сводящий в целое отдельные элементы комического удовольствия,— это одновременное наслаждение тремя рядами мысли, предстающими и утверждаемыми в едином созерцании; это 1) наш собственный истинный ряд; 2) чужой истинный; и 3) чужой иллюзорный, который подставляем мы сами. Наглядность вынуждает нас без передышки снова туда-сюда, туда-сюда, играя этими рядами, стремящимися разбежаться в разные стороны; но коль скоро их нельзя объединить в одном, то принуждение постепенно переходит в веселую непринужденность. Следовательно, комическое — это наслаждение, или фантазия и поэзия, рассудка раскованного и отпущенного на свободу; он резвится и играет тремя цепочками умозаключений, как цветочными гирляндами, и танцует, держась за них. Три элемента отделяют это наслаждение рассудка от прочих его удовольствий. Во-первых, сильное чувство сюда не проникает и не мешает его вольному бегу; комическое скользит так, что между разумом и сердцем не возникает трений, и рассудок вольно витает в широких воздушных просторах своего царства, ничто не трогает его, и он не задевает ничего. Такова вольная его игра, что он может играть даже с любимыми и почитаемыми людьми и никогда их не ранит; ибо смешное — всего лишь отсвет, который исходит от нас и падает на нас же; никто, пожалуй, не возразит, если его увидят при таком обманчивом освещении.

Второй элемент — соседство комического и остроумия, но только с тем преимуществом, что живительное правление комического простирается далеко за пределы остроумия. Поскольку остроумие — это, к несчастью, предстоит подробно показать лишь во втором томике «Школы», — собственно говоря, есть наглядный рассудок или конкретно-чувственная пронизательность, то слишком велик соблазн смешать его с комическим, как бы ни говорили против такого смешения примеры остроумия серьезного и возвышенного и остроумия комического, решительно чуждого всякому остроумию. Более важное различие между ними — в том, что рассудок остроумный перебирает лишь односторонние отношения *вещей*, а рассудок комический — многосторонние отношения *лиц*; в

первом случае он наслаждается немногими интеллектуальными звеньями, во втором — деятельными; в первом отношении улетучиваются, лишённые твердой почвы, во втором — бессчетные живут в одном человеке. Личное предоставляет простор сердцу, а рассудку — еще менее ограниченный и более широкий. Ко всему этому комическое присоединяет еще одно преимущество — чувственную наглядность. Если остроумие подчас кажется комическим, то ведь надо подумать, не от комического ли окружения и настроения идет этот эффект. Когда Поуп говорит в «Похищении локона»⁴, что героиня озабочена, не запятнает ли свою честь или парчовое платье, не позабудет ли о молитве или маскарade, не потеряет ли на балу сердце или ожерелье, то тут весь комический эффект проистекает лишь из взгляда героини, а не из сочетания самых несходных вещей, потому что в словаре Кампе могут стоять рядом слова «запятнать платье» и, как несобственное выражение, «запятнать честь», но они не произведут ни малейшего комического впечатления.

Третий элемент комического наслаждения — прелесть неопределенности, щекочущее душу колебание между мнимонеприятным (ничтожеством чужого рассудка) и приятным (правильностью своего взгляда), причем то и другое, будучи в нашей власти, тем сладостнее («пикантнее») колет и дразнит нас. Но тогда комическое напоминает щекотание, состояние промежуточное между удовольствием и болью, дрожь и замирание, — словно шутовское двузвучие (дифтонг) и двусмыслие. Весьма удивительным и почти комическим образом это обстоятельство, замеченное мною только во втором издании, аллегорически согласуется с определением смешного в первом, именно то обстоятельство, что даже физически щекотку наполовину произвольно чувствуешь лишь тогда, когда переносишься душой в чужой щекочущий палец, тогда как свой собственный никогда не производит подобного действия, и даже если чужой зажать в собственной руке и почесывать им пятки и лопатки, то действие будет едва ли в четверть силы, — если только двигать пальцем по своему желанию. Но оно тотчас же станет полным, стоит только дать пальцу волю самостоятельно прочерчивать свои линии, пусть даже и удерживая его в своей руке. Ах, какая глупость — вроде самого этого существа, к кому так она пристала, вроде человека!

Поэтому смешное вечно пребывает в свите конечного духа. Когда Квуд Деус Вульт⁵, флейтист (в «Озорных годах», в двадцать девятом томике, который еще не вышел

в свет⁶), сетует, но только, скорее, в шутку, на то, что часто в мрачном настроении слишком живо разрисовывает себя, как почиет он в бозе, а стало быть, целую вечность вынужден будет, просветленный среди просветленных, жить, обходясь без всего того, что еще называют здесь на земле шуткой или смехом,—нет никакого сомнения, что страхи его совершенно напрасны, потому что за всем конечным, за созерцающим и за созерцаемым, всегда остается иллюзия комической перемены места, только новая—на более высокой ступени; и над ангелом можно посмеяться, если ты—архангел.

ПРОГРАММА СЕДЬМАЯ ОБ ЮМОРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

§ 31. Понятие юмора

В противоположность пластической мы предоставили в распоряжение романтической поэзии, чтобы она вольно играла, целую бесконечность субъекта,—в этой бесконечности тают, словно при свете луны, границы мира объектов. Но как же может быть романтическим комическое, если оно состоит в контрасте конечного и конечного и не допускает бесконечность? Рассудок и мир объектов знают только конечное. И здесь мы обнаруживаем только один бесконечный контраст—идеи (разума) и самого конечного в целом. Но что будет, если эту самую конечность, как контраст субъективный^а, подведем под идею (бесконечность), под контраст объективный, ссудим идею этот контраст и получим тогда уже не возвышенное, то есть приложенное бесконечное, а конечное, приложенное к бесконечному, то есть породим лишь бесконечность контраста, бесконечность отрицательную?

Будет *humour*, или комическое романтическое.

Так и есть на деле; рассудок, этот богоотступник задуманной бесконечности, встретится лицом к лицу с контрастом, уходящим в *бесконечность*. Чтобы подтвердить это, подробнее растолкую четыре составные части юмора.

^а Уместно вспомнить, что я назвал выше объективным контрастом противоречие смешного устремления с конкретно-созерцаемыми условиями, а субъективным—второе противоречие, которое мы ссужаем смешному существу, ссужая наше знание его действию.

§ 32. Юмористическая целокупность

Юмор, возвышенное наоборот, уничтожает не отдельное, а конечное через контраст его идеей. Для него нет отдельной глупости, нет глупцов, а есть только Глупость и безумный мир; не в пример обыкновенному насмешнику с его уколами и намеками он не выделяет отдельное дурачество, но унижает великое, чтобы не в пример пародии поставить рядом с ним малое, и возвышает малое, чтобы не в пример иронии поставить рядом с ним великое, уничтожая то и другое, ибо все равно и все ничто пред бесконечностью. «Vive la Bagatelle!» — возвышенное восклицание Свифта, полубезумца, который в конце жизни больше всего любил читать и писать скверные сочинения, потому что ему представлялось, что в таком кривом зеркале совсем уж растерзано всякое конечное дурачество, этот враг идеи; в дурной книжке, которую он читал или даже писал, он наслаждался тем, что при этом думал. Обыденный низкий сатирик, бывает, подцепит в поездках или в рецензиях несколько настоящих пошлостей или каких-нибудь нарушений чего-нибудь и привяжет их к позорному столбу, чтобы швыряться в них своими солеными шуточками — вместо тухлых яиц; но юморист, скорее, возьмет под защиту отдельную глупость, палача же вместе с его зрителями — под стражу, потому что душу юмориста волнует не житейская глупость, а человеческая — волнует всеобщее. Его тирсовый посох не плеть и не палочка дирижера, он не отбивает такт и не отбивает спин, получить удары от него — дело случая. «Ярмарка в Плюндерсвайлерне» Гёте имеет целью или отдельные сатирические выпады против торговцев скотом, актеров и т. д., что нелепо, или эпическую композицию земной суеты и ее презрительное изображение. Военные походы дяди Тоби¹ не одного только дядю выставляют в смешном свете — или Людовика XIV, — они аллегория всякого людского «конька» и той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове и которая, как бы много ни было у нее покровов, иной раз голая выходит из головы и на старости лет нередко одна-одинешенька сидит на плечах, красуясь серебром своих седин.

Поэтому целокупность юмора может выразиться и в своих частях, символически, — универсальный юмор Гоцци, Стерна, Вольтера, Рабле существует *не благодаря* их конкретным намекам, а *несмотря* на них, — и в великой антитезе самой жизни. Шекспир — Единственный —

выступает вперед, словно гигант; скрывая свое лицо за маской безумия, он доводит до предела это презрение к миру — в образе Гамлета и некоторых меланхолических шутов. Сервантес — слишком гениальный, чтобы предаваться бесконечным шуткам по поводу случайного сумасбродства и обиденной наивности, — Сервантес, быть может, менее сознательно, чем Шекспир, проводит юмористическую параллель между реализмом и идеализмом, между душой и телом пред ликом бесконечного уравнию; и небесные Близнецы глупости возвышаются у него над всем родом человеческим. «Гулливвер» Свифта — по стилю менее, а по духу более юмористичный, чем «Сказка о бочке», — гордо стоит на высокой Тарпейской скале и сбрасывает оттуда в ущелье род человеческий. Лейбгебер² свой всемирный юмор изливает в простых лирических картинах, где дух смотрит сам на себя, он не понимает и не порицает ничего отдельного³, что еще более можно утверждать о друге его Зибенкезе, которому я скорее хотел бы приписать прихотливость настроения, нежели юмор. Таков юмор Тика, чистый и внимательный к происходящему; хотя⁴ он в большей степени — сколок с предшественников и его остроумию недостает чувственной насыщенности. Напротив, Рабенер бичевал отдельных дураков в саксонском курфюршестве, а рецензенты бичуют разных юмористов в Германии.

Если Шлегель утверждает по праву, что романтическое должно быть не одним родом поэзии, а всегда ею самою⁴, то это еще более верно сказать о комическом: все должно стать романтическим, то есть юмористическим. Ученики новой эстетической школы являют более высокий комический мировой дух в своих бурлесках⁵, драматических играх, пародиях и т. п., — это уже не прежний доносчик и тюремный священник,⁶ провожающий в последний путь отдельного глупца; хотя этот мировой дух нередко и выражается словно неотесанный грубиян, особенно когда школьник еще ходит в младшие классы со своими подражаниями и экзаменационными работами. Но⁶ комические красоты какого-нибудь Бардта⁷, Кранца, Вецеля⁸, Меркеля⁹ и большинства всеобщих немецких библиотекарей своими, как правило, ложными тенденциями более ожесточают верный вкус, чем комические волдыри, родимые и жировые пятна (обычно лишь чрезмерности правильной тенденции) Тика, Кернера, Канне¹⁰, Арнима, Гёрреса¹¹,

⁴ См., например, его письмо об Адаме — живой калыбели рода человеческого, другое — о славе и т. п.

Брентано¹², Вейссера, Бернгарди¹³, Фр. Горна, Ст. Шютце, Э. Вагнера¹⁴ и т. д. Ложный насмешник, живая пародия на свои пародии,— он со своими горделивыми претензиями куда отвратительней лжечувствительного мечтателя, более скромно притязавшего лишь на изнеживание души. Когда в Германии впервые вытащили на сушу Стерна, за ним сразу же образовался и потянулся длинный и водянистый хвост кометы, состоявший из так называвшихся тогда, а теперь уже никак не называемых «юмористов», которые не занимались ничем, а только без умолку выбалтывали свое бойкое самодовольство; хотя я охотно оставляю за ними это наименование «юмористов» в комическом смысле, как оставляю его в медицинском за последователями Галена, которые видят во влаге (liquor) причину всех болезней. Даже Виланд, подлинно комичный в поэзии, далеко зашел в эту Галенову академию юмористов в своих прозаических романах и особенно в прозе примечаний к «Данишменду» и «Амадису».

С юмористической целокупностью связаны разного рода явления. Так, она сказывается в стерновских периодах, когда с помощью тире соединяются не части, а целое, когда всеобщим становится то, что верно в особом случае, например у Стерна: «Великие люди не напрасно пишут трактаты о длинных носах»¹⁵. Другое внешнее явление: обычный критик душит и воплощает подлинный юмористический всемирный дух, заманивая и запирая его в душегубке частных сатир. И еще одно: только что помянутый незначительный человек является без противовеса комическому, то есть ему неведома идея презрения мира, а потому он не может не счесть все комическое беспринципным и беспочвенным, ребяческим и бесцельным, не смеющимся, а смехотворным и непременно должен, по внутреннему убеждению и в самых разных отношениях, ставить лжеюмористическое настроение Мюллера из Итцехоэ¹⁶ (и др.) выше юмора Шенди. Лихтенберг¹⁷ с его похвальным словом Мюллеру¹⁸,— который заслужил его своим «Зигфридом фон Линденбергом», особенно в первом издании,— и со своим чрезмерно хвалебным надгробным словом тогдашним берлинским пересмешникам и жар-птицам (все же британская и математическая односторонность несколько сковывала его¹⁹), по своей способности к юмору стоял все же гораздо выше, чем, пожалуй, сам подозревал; при астрономическом взгляде на всемирную суету и при избытке остроумия он мог явить миру картину более возвышенную, нежели два крыла в эфирных просторах, хотя и не

повисшие без движения, но со слипшимися маховыми перьями.

Далее, юмористической целокупностью объясняется кроткое и терпимое отношение юмора к отдельным глупостям, поскольку в массе они значат и вредят меньше и поскольку юморист не может отречься от своего сродства с целым человечеством; тогда как низкий насмешник, замечаящий и засчитывающий лишь отдельные, не свойственные ему абдеритские выходы житейского и ученого мира, с узким и себялюбивым сознанием своего отличия—ему кажется, что он гиппокентавр, который едет через стадо онокентавров²⁰,—тем более неистово читает с лошади свою капуцинаду против глупости на утрене и вечерне здешнего, всеземного учреждения для умалишенных. О, как же скромн человек, который смеется над всем, не исключая ни гиппокентавра, ни себя самого!

Но чем же отличаются в этом всеобщем осмеянии юморист, греющий душу, и насмешник, ее леденящий, если оба они все осмеивают? Неужели исполненный чувства юморист сидит бок о бок с черствым насмешником, который выставляет напоказ свой недостаток, лишь противоположный изъяну человека ложно и лживочувствительного, и только? Нет, этого не может быть, оба они отличаются друг от друга, как нередко Вольтер отличался от самого себя и от французов, отличаются ничтожащей идеей.

§ 33. Ничтожащая, или бесконечная, идея юмора

Это вторая составная часть юмора—возвышенного наоборот. Если Лютер в дурном смысле называет нашу волю—*lex inversa*¹, то юмор то же самое—в положительном смысле. Юмор нисходит во ад, чтобы вознестись на небеса. Он подобен птице Меропс, которая обращает к небу свой хвост, но зато в том же направлении взлетает к небу. Этот скоморох, танцую на голове, тянет нектар—снизу вверх.

Когда человек смотрит на этот земной мир с высот неземного, как поступало прежнее богословие, то земля исчезает в своей суетности и ничтожестве; если же, как поступает юмор, он этим крошечным миром вымеряет и соединяет бесконечный, то возникает смех, в котором есть и величие и боль. Поэтому, точно так же как греческая поэзия веселила душу в противоположность поэзии современной, юмор отчасти настраивает на серьезный лад в противоположность древней шутке; он ходит на

низком сокке, но нередко с трагической маской, по крайней мере в руках. Вот почему великие юмористы не только были крайне суровы, но и наилучшими из них обязаны мы меланхолическому народу. Древние слишком радовались жизни, чтобы презирать ее юмористически. Лежащая в основании серьезность заявляет о себе в старонемецких фарсах тем, что шутком обычно бывает дьявол, даже и во французских выступает *la grande diablerie*², то есть четверной союз шутов, состоящий из четырех чертей. Выдающаяся идея! Дьявола, как настоящий вывернутый наизнанку божественный мир, как огромную тень мира, которая именно потому и рисует очертания самого мира, легко можно представить себе величайшим юмористом и *whimsical man*³,—однако, как мореска морески⁴, он был бы слишком неэстетичен; в его смехе слишком много неприятного, страдания,—как будто вырядился в пестрые, яркие одежды человек, которому предстоит умереть на гильотине.

После патетического с его напряженностью человек прямо-таки жаждет юмористического расслабления; но поскольку чувство может желать лишь иной своей ступени, а не полной себе противоположности, то в шутке, какую ищет пафос, должна еще заключаться некая низводящая серьезность. И таковая поселилась в юморе. Поэтому, как и у Шекспира, уже в «Сакунтале» есть придворный шут по имени Мадхавья. Поэтому Сократ в Платоновом «Пире» обнаруживает комические задатки в трагических. Поэтому у англичанина за трагедией следуют юмористический эпилонг и комедия, как в греческих тетралогиях, которые после троекратного повторения серьезности завершались сатирической драмой, с чего начал⁵ Шиллер⁶, или как после рапсодов начинали петь пароды. Когда в старинных французских мистериях приходила пора бичевать мученика или Христа, добрая и мягкая стародавняя душа подавала в скобках совет: «Здесь выступит арлекин и пусть говорит, чтобы немножко развеселить»⁷. Но разве кому-нибудь хочется, чтобы с высот пафоса его сбрасывали к лукиановским или хотя бы парижским насмешкам? Мерсье⁷ сказал: чтобы публика без смеха смотрела на возвышенного Леандра, нужно, чтобы она ждала про себя веселого паяца, от которого

² У Флэгеля в «Истории гротескно-комического»²

⁶ Он поступил неправильно, потому что комическое отнюдь не подготавливает патетическое; так расслабление не подготавливает напряжения, и верно обратное.

⁷ «История гротескно-комического» Флэгеля⁶

⁷ *Tableau de Paris*, ch. 648

зажжется и взлетит на воздух смешливое вещество, извлеченное из возвышенного. Тонкое и истинное замечание; но что за двойная низость—и возвышенного и юмора, если первое расслабляет, а второй напрягает душу! Героическую поэму легко спародировать, легко обратить в свою противоположность,—но горе трагедии, если, перелицованная, она не будет воздействовать на нас по-прежнему! Можно пародировать Гомера, но не Шекспира; ибо малое противостоит возвышенному и уничтожает его, но не противостоит патетическому и его не уничтожает. Когда Коцебу в качестве сопровождения к своей травести серьезной Готтеровой «Ариадны на Наксосу»⁸ предлагает прежнюю музыку Бенды, чтобы она своей торжественной суровостью усиливала его шутовство, то он забывает, что музыка, вооруженная силой пафоса и силой возвышенного, не станет служить, но победит—и, как богиня серьезная, не раз низвергнет развеселую Ариадну с высот куда больших, чем горы Наксосу. Тем больше возвышенного выходит из попросту низменного, например, у Тюммеля в его «Всеобщей трагедии, или Потерянном рае»⁹, и каждый с одинаковой силой чувствует здесь и истину и ложь, и божественную и человеческую природу человека.

В заглавии этого параграфа я назвал идею ничтожащей. Так оно и есть. Если верно, что разум вообще оглушает своим светом рассудок (например, идеей бесконечного божества), что он подавляет его, притесняет и сбивает с пути, то верно сказать, что поступает так юмор,—как это непохоже на насмешку, ибо юмор покидает рассудок только ради того, чтобы благочестиво склониться перед идеей. Поэтому иной раз юмор не устает наслаждаться своими противоречиями и немыслимостями, как в «Цербино» Тика¹⁰, где действующие лица в конце концов просто считают себя писанными по бумаге и «нонэнциями»¹¹ и где читателей затаскивают на сцену, а сцену под типографский пресс^с. Отсюда та любовь юмора к пустейшему исходу всего целого, тогда как серьезность завершает целое самым важным и эпиграммой, таков конец мёзеровского «Взятого под защиту Арлекина»¹³ или жалкий конец моей—или Фенковой—надгробной речи, произнесенной над княжеским Желудком¹⁴. Так нередко Стерн долго и обстоятельно рассуждает о тех или иных событиях, пока наконец не решает: все равно тут нет ни слова правды.

⁸ См. том V его «Путешествий».

^с Так поступил он вслед за Хольбергом, Футом, Свифтом и другими¹²

Нечто подобное задору ничтожащего юмора, как бы некое выражение презрения к миру, можно слышать и в музыке, например в гайдновской,—она целые последовательности звуков уничтожает другими и беспрестанно мечется между пианиссимо и фортиссимо, между престо и анданте. Еще одно подобное явление—это скептицизм, который, согласно платнеровскому¹⁵ толкованию, возникает тогда, когда дух пораженно обзирает все это чудовищное воинство враждебных мнений, обступающих его со всех сторон,—обзиравая, он обращается вокруг своей оси, и начинающееся тогда головокружение души приводит к тому, что *наше собственное* быстрое кружение преобразуется в кружение всего *внешнего* мира.

Третье подобное же явление—это юмористические празднества дураков, какие бывали в средние века,—вольно перепутывая концы и начала, они на этом внутреннем маскараде духа безо всякого нечистого умысла меняли местами светское и духовное, все сословия и состояния,—свобода и равенство радости. Но для такого жизненного юмора не столько вкус наш слишком утончен, сколько душа дурна.

§ 34. Юмористическая субъективность

Как романтизм серьезный, так и комический—правитель субъективности, в противоположность классической объективности. Ибо если комическое состоит в контрастировании, переставляющем субъективное и объективное начала, то, коль скоро, согласно вышеизложенному, объективное начало непременно есть требование бесконечности, я не могу мыслить и полагать таковую *помимо* меня, но могу полагать ее только во мне, подставляя субъективное начало. Следовательно, я полагаю сам себя в этот раскол,—но не на место другого, как в комедии,—и разделяю свое Я на конечный и бесконечный сомножитель, получая второй из первого. Тут все смеются, говоря: «Немыслимо! Слишком загнута!» Конечно! Вот почему у всякого юмориста Я играет первую скрипку; и, когда только может, он даже обстоятельства своей личной жизни выводит на своем комическом театре, хотя бы для того, чтобы уничтожить их поэзией. Поскольку юморист—свой собственный придворный шут и итальянский комический квартет масок, но также директор и режиссер, то читателю следует запастись некоторой любовью—по крайней мере не ненавистью—к пишущему Я и не превращать видимое в сущее; наилучший в

мире читатель наилучшего в мире автора — тот, кому вполне по вкусу придется юмористическое сочинение о себе самом. Всякого поэта, тем более комического, следует встречать гостеприимно и с открытой душой, а философа — воинственно и замкнуто, — обоим это идет на пользу. Уже в физической реальности ненависть своими паучьими тенетами затягивает вход пред легкокрылой шуткой; но еще более необходим открытый прием поэту-комику, — исказив гримасой свой лик, он, как личность, уже не может двигаться весело и свободно, а тем более если вдвойне отягощается иным искажением, идущим извне и ненавидящим вполне прозаической ненавистью. Когда Свифт принимает вид хитреца и надутого гордеца, а Музеус — глупца, как же могут они комически подействовать на своего неблагожелателя, который верит лишь тому, что видит? Поскольку приязнь к комику складывается лишь благодаря известной доверительности отношений с ним, в чем комический поэт, изображающий и воплощающий все новые и новые отклонения от правила, нуждается, ради примирения, в несравненно большей степени, чем серьезный поэт тысячелетних чувств и красот, то легко разрешается загадка, почему каждый из самых первых годов, видевших рождение лучших комических произведений, не очень-то потешался над ними, а сидел, тупо уставившись на них, — тем больше смеялись позднейшие века (с обычным шуточным листком-однодневкой совсем иначе — он порхает из рук в руки, перелетает от уст к ушам). И вот Сервантес вынужден был сам нападать на своего поначалу не замеченного публикой «Дон Кихота», принижая его, чтобы толпа его возвысила, и ему, чтобы не растаять в воздухе, как ракета¹, пришлось написать критику романа под заглавием «El buscaríe», «Ракета». У Аристофана приз за «Облака» и «Лягушек», две лучшие его пьесы, отнял давно позабытый Амейпсия, на стороне которого выступали хоры облаков и лягушек в переносном смысле. «Тристрама Шенди» Стерна поначалу так холодно приняли в Англии, словно написан он был в Германии и для немцев. В «Немецком Меркурии», который в других случаях беспрепятственно пропускал и даже вдохновлял вещи, написанные энергичным пером, один критик высказывает такое суждение о «Физиогномических путешествиях» Музеуса², том первый: «Стиль à la Шубарт и претендует на забавность. Невозможно дочитать до конца»³ и т. д. и т. д. Ах ты

¹ Deutscher Merkur, 1779. Bd. 1. S. 275.

несчастный, что сердись меня по прошествии стольких лет еще и во втором издании, потому что, увы, я ведь слово за слово выписал и сохранил твои глупые слова, для пользы эстетики. И не кормился ли рядом с этим жалким и несчастным его близнец из «Всеобщей немецкой библиотеки»⁶, своими резцами скусывавший и выпалывавший цветы с цветочных клумб Музеуса, человека с истинно немецким юмором, с его вызывавшей у него же самого улыбку заботливой основательностью домоседа, благодушие которого столь велико, что скрашивает даже чужеродную примесь сентиментального языка сердца, как некоей комической составной части *Mногая exempla sunt odiosa*.

Вернемся к юмористической субъективности. Лже-юморист потому вызывает такое к себе отвращение, что ему всегда хочется, чтобы казалось, будто он пародирует такой-то характер — а он не кажется, он *есть* такой характер. Поэтому, если в душе автора не царит безраздельно натура благородная, самое неудачное — это доверять комическую исповедь самому глупцу: тогда — как в низком по большей части «Жиль Блазе» Лесажа — низкая душа, сама же и духовник и духовная дочь, следуя своим капризам, колеблется между знанием своей души и самоослеплением, между наглостью и раскаянием, между неясным смехом и неопределенной серьезностью и нас самих переносит в то же промежуточное состояние неразрешенности; еще омерзительнее со своей самовлюбленностью и бесплодным и изжеванным неверием Пиго-Лебрен с его «Рыцарем Мендозой», тогда как даже в щелочи Кребийона отражается нечто более высокое, нежели его глупцы. Сколь же велик тут Шекспир, дух благородный, — у него юмористический Фальстаф назначен регистратором своей безумной греховной жизни! Лишь как слабость и привычка, безнравственность примешивается здесь к фантастическому безумству!..

Столь же негодна и Эразмова саморецензентка Глупость, — негодна, во-первых, как пустое абстрактное Я, то есть Не-Я, и еще негодна потому, что вместо лирического юмора или строгой иронии она просто читает конспекты лекций Мудрости, а та из своей суфлерской будки подсказывает меж тем еще громче, чем говорит сама Коломбина.

⁶ Музеус был позже столь кроток, чтобы в свинцовых рудах «Всеобщей немецкой библиотеки» прокладывать свои золотосные штольни и уступать ей свои рецензии романов: жаль, что эти забавные рецензии умирают вслед за романами и «Библиотекой» и никто не выберет из мусора и не найдет на нить эти затерявшиеся жемчужины

Поскольку в юмористической литературе пародийное Я выступает на первый план, то многие немцы стали лет двадцать пять тому назад опускать грамматическое «я», чтобы сильнее подчеркнуть его таким эллиптическим построением фразы. Тогда писатели получше начали вымарывать это «я» жирными линиями в своих пародиях пародий, и жирные линии делали явным, что зачеркнуто,—так поступал великолепный Музеус в «Физиогномических путешествиях», этих подлинных живописных странствиях Комуса вместе с читателем. Вскоре после этого зарезанные «я» кучами воскресали из мертвых в *отсебябытии*³, в *яйностях* и *ячествах* фихтевской философии. Но откуда же вообще берется это грамматическое самоубийство Я, причем только в немецких шутках, тогда как его не бывает в родственных новых языках, и не может быть в древних? По всей вероятности, вот откуда: как персы и турки⁴, мы слишком вежливы для того, чтобы иметь свое Я перед лицом важных особ. Немец с удовольствием будет чем угодно, но только не Им самим. Британец пишет свое I (Я) в середине фразы с заглавной буквы, а многие немцы (в письмах) даже и в начале строчной и тщетно ищут такое крошечное «я» (петитом и курсивом), чтобы его едва можно было разглядеть и чтобы оно, скорее, напоминало математическую точку. Британец к «Му» всегда добавляет self, как галлы к moi—même, а немец редко скажет «я сам», но тем охотнее—«я с моей стороны», надеясь, что никто не истолкует это как чрезмерное раздувание собственной персоны. В прежние времена он вообще никак не именовал себя с пят и до пупа, не испросивши прощения за свое существование, так что свою куртуазную и благородную и допущенную ко двору и к столу половинку он всегда носил на жалкой и пребывающей в мещанском сословии второй половинке, словно на органически приросшем к нему позорном столбе. И если он смело является со своим Я, то бывает это в том случае, когда он может запрячь его в пару с меньшим я: так директор лица скромно обращается к гимназистам—«мы». Точно так же только у немца есть «Он», «Она» и «Они» в качестве обращения, и все потому, что такое обращение исключает «я»,—«ты» и «вы» предполагают таковое. Бывали времена, когда во всей Германии на почту не поступало ни одного письма, где содержалось бы словечко «я». Мы куда счастливее французов и англичан, язык которых не допускает чистой

³ Персы говорят: только у бога может быть Я; турки: только черт говорит «Я».

грамматической инверсии,— мы превращаем последнюю в инверсию духовную, всегда можем молчаливо предполагать самое важное, а за ним располагать неважное: «Ваше Превосходительство,— пишем мы,— сообщаю и посвящаю сим...». Но в самое последнее время (это относится к прекрасным плодам революции) нам дозволено прямо писать: «Вашему превосходительству сообщаю я (посвящаю я)». И так повсюду для середины писем и речей допущено слабое, но отчетливое «я»; однако крайне неохотно дозволяется оно в началах и концах.

Благодаря такому своеобразию нам быть комичными куда проще, чем любому другому народу, потому что в юмористической пародии, где мы поэтически полагаем себя глупцами и должны, следовательно, соотносить это с собою, мы как раз не только отчетливее, как сказано, представляем эту связь с «я», когда опускаем самое «я», но и смешнее, так как прежде такая особенность была характерна лишь для серьезных ситуаций, требующих выражения чрезвычайного почтения.

Даже в самых мельчайших частицах языка сказывается эта юмористичность «я»; так, *je m'étonne, je me tais* значительнее, чем «я удивляюсь», «я молчу», поэтому Бодэ часто переводит *my self, him self* — «я сам», «он сам». Поскольку в латыни относящееся к глаголу «я» скрывается, то его подчеркнуть можно лишь причастиями, как поступает д-р Арбетнот в своем «*Virgilius restauratus*», написанном против Бенгли, в конце — например, «*maiora moliturus*».

Такая роль Я, такая предпосылка пародийного Я опровергает обычное заблуждение — будто юмор должен быть неосознанным и произвольным. Хоум ставит Аддисона и Арбетнота как талантливых юмористов выше Свифта и Лафонтена, поскольку у обоих последних, как он полагает, был только прирожденный, бессознательный юмор. Но если юмор их не был рожден свободным намерением, то он в процессе творчества не мог доставлять своим родителям той эстетической радости, что читателям; но будь такая аномалия прирожденной, и все разумные люди вынуждены были бы сходить за юмористов, сам же юморист был бы наимезумнейшим капитаном корабля дураков, которым и правил бы. Не видно ли по юношеским статьям Стерна и по самым поздним¹, что предшествовали у него большим сочинениям, и по его более холодным письмам,— а ведь в письмах в первую

¹ Например, «*The Koran of the Life...*»

очередь изливается поток естества,—что его чудесные образы не возникли от свинца, случайно вылитого в чернила, и не разошлись в чернилах, но что он преднамеренно и старательно заострял и закруглял их в литейных ямах и формах? Так⁵, в комических излияниях Аристофана незаметными остаются тщательное обращение с источниками и ночной труд, вошедший в поговорку⁶, как и Демосфенов⁷. Конечно, многие произвольные элементы юмора в конце концов могут перейти в область неосознаваемого, так же как у музыканта генерал-бас со временем переходит из души в пальцы, так что пальцы фантазируют правильно, а их владелец пробегает глазами книгу⁸. Наслаждение самым высшим среди всего смешного скрывает все меньшее, и это меньшее писатель усваивает себе тогда наполовину шутя, наполовину серьезно. Для⁹ поэта дурачиться значит сделать свой выбор, и быть циничным—то же самое. Свифт, знаменитый своей чистоплотностью, столь необычайной, что однажды он ничего не опустил в руку нищенки только потому, что рука была немытая, Свифт, еще более знаменитый своей платонической воздержанностью, в конце концов у него и у Ньютона перешедшей (если верить жизнеописаниям) в половое бессилие греховодников, Свифт все же написал *Swift's Works*⁹, а к тому еще, с одной стороны,—«*Lady's Dressing Room*»¹⁰ и, с другой,—«*Strephon and Chloe*». Аристофан и Рабле и Фишарт и вообще старонемецкие комические авторы сами собой приходят тут на ум,—у них безнравственность сочинений не проистекала из безнравственности поведения и не увлекала к таковой. В подлинно комическом описании точно так же не бывает *сворачивающей* непристойности, как нет ее в искусстве анатома (и разве первое—не это же искусство, только более духовное и более острое?); и как искра молнии пролетает через порох, не зажигая его,—по железному проводнику громоотвода,—так и то, другое пламя бежит по комическому проводнику, как остроумие, не причиняя вреда, через самую пылкую чувствительность. Тем хуже, что время в его падении видит камень преткновения в безвредном комическом цинизме, но услаждается роскош-

⁵ Ad Aristophanis lucernam lucubrare.—См. в переводе Велькера, «Лягушки», предисловие, с. IV. Этот перевод, как и прежний «Облаков», их комическую энергию, менее затрудненную передачу великого Комуса, богатый реальный комментарий и, наконец, высокую эстетическую точку зрения на целое я осмелюсь расхвалить, не боясь навлечь на себя упрек в том, что претендую на суждение в языковой области, над которой правят столь могучие короли филологии.

⁶ Цицерон говорит: "Adeo illum risi, ut pene sim factus ille"⁷

ными картинами ядовитой эротики. Еж (эмблема колючего писателя) охотно пожирает, согласно Бехштейну, шпанских мушек и не отравляется, как другие животные. Сластолюбец ищет кантарид (шпанских мушек), и, мы знаем, ищет для того, чтобы отравиться, и не раз воздвигал он на шпанских мушках испанские замки... Вернемся назад.

Юмористический писатель — одно, и совсем другое — юмористический характер. Последний — юморист не сознательный, он смешон и серьезен, но не осмеивает; он может стать мишенью поэта, но не может состязаться с ним. Если в Германии мало юмористических поэтов, то совершенно неверно ставить их малочисленность в вину немногочисленным юмористическим глупцам, — это значило бы малочисленность мудрецов объяснять немногочисленностью простаков; но если не умеют ловить вольную дичь комического, что водится повсюду от швейцарских гор до бельгийской низменности, если не умеют наслаждаться ею, то виною тому раболепие и скудость истинно комического духа поэзии, как творящего, так и читающего. Ибо дичь эта растет на приволье, на вольных кормах, поэтому ее можно найти всюду, где есть свобода — внутренняя, как у академической молодежи или стариков, или внешняя, как в самых больших городах и в самых больших пустынях, в рыцарских замках и в домах сельских пасторов, в имперских городах, у императоров и в Голландии. В своих четырех стенах большинство мужей — чудаки; о том знают жены. Но характер пассивно-юмористический — это еще не предмет для сатиры; кто станет посвящать сатиру и карикатуру отдельному уродству? — отклонение маленькой стрелки людского компаса должно постоянно совпадать с отклонением большого земного магнита и отмечать его. Так, старик Шенди, каким бы точным портретом ни казался он нам, — это просто раскрашенный гипсовый слепок со всего ученого и философского педантизма*; таковы в других отношениях Фальстаф, Пистоль и т. д.

§ 35. Чувственный мир юмора

Помимо чувственной конкретности не бывает комического, и, когда речь идет о юморе как показателе всего

* Все смешотворное в «Тристреме», хотя это по большей части пустяки, принадлежит людской породе, а не случайному индивиду. Когда отсутствует всеобщее, например у Петра Пиндара, тогда никакое остроумие не спасет книгу от смерти. Что Уолтер Шенди на протяжении многих лет решает смазать дверь всякий раз, когда раздается скрип, — это наша порода, а не только его.

прикладного конечного, все чувственное никак не может быть слишком пестрым и ярким. Все представляемое в образах и контрастах остроумия и фантазии, то есть в композиции и цвете, должно изливаться через край и наполнять душу чувственной конкретностью, зажигая ее тем дифирамбом^а, который чувственный мир, дробящийся и разбегающийся вширь и ввысь в кривом зеркале, выпрямляет и воздвигает пред идеей и являет идею. Коль скоро подобный Страшный суд все переворачивает вверх дном, и перемешивает, и этот чувственный мир вновь обращает в хаос,— чтобы, словно божество, чинить свой суд,— а рассудок может обитать лишь в хорошо упорядоченном мироздании, тогда как разум, словно бога, не заключишь и в величайший храм,— можно думать, что юмор по видимости граничит с безумием, которое лишается здравого смысла и рассудка по природе,— как философ по искусству,— и однако сохраняет разум, как и философ; юмор — как называли древние Диогена — безумствующий Сократ...

Разберем поподробнее присущий юмору чувственный стиль метаморфозы. Во-первых, он до мельчайших деталей индивидуализирует все, а во-вторых, тоже и части всего индивидуального. Нигде Шекспир так не индивидуален, то есть чувственно-конкретен, как в области комического. Именно поэтому Аристофан индивидуален и чувствен, как никто из древних.

Если, как показано, серьезность повсюду выставляет на передний план всеобщее и так наполняет сердце духом, что мы больше думаем о поэтическом, когда речь идет об анатомии, чем об анатомии, когда речь идет о поэзии, то комический писатель как раз заставляет нас прямо-таки прильнуть ко всему чувственно-конкретному, и он, к примеру, падает не на колени, а на обе коленные чашечки, и даже для подколенных впадин найдется у него применение. Если, например, ему — или мне — нужно сказать: «Человек в наше время не глуп, а очень просвещен, но не умеет любить», то сначала необходимо перевести «человека» на язык чувственной жизни, то есть перевести его сначала в европейца, потом, еще уже, в европейца XIX века, потом поселить его в деревне или в городе... В Париже или Берлине опять-таки придется подыскать для него подходящую улицу и поселить на ней «человека». Второму суждению я — или он — тоже вынуждены будем

^а Юмор Стерна в «Тристраме» становится все более лиричным: см. великолепное путешествие в 7-м томе, юмористический дифирамб — в 8-м.

придать органическую жизненность, скорее всего, прибегнув к аллегории, пока наконец мы не будем столь счастливы, чтобы говорить о фридрихштадтце, пишущем при свечах, сидя в водолазном колоколе, и без единого сотоварища по комнате и колоколу пребывающем в глубинах ледяного океана и лишь продолжением дыхательных путей связанном с миром — с миром корабля. «Так сей фридрихштадтц,— заключит комический писатель,— освещает и просвещает себя одного и свою бумагу и вполне презирает чудищ и рыб, плавающих вокруг него». Но это и есть та самая первая фраза.

Вплоть до мелочей прослеживается комическая индивидуализация. Вот примеры: англичане любят виселицу и любят вешать; мы любим «черта» и «дьявола» — сравнительную степень к «висельнику»; мы говорим, что такой-то — висельник и что он — сатанинское отродье, что он взбесился и осатанел, и говорим: пусть он идет к псам и катится ко всем чертям. Обращаясь к равному по званию, позволительно написать так: черт поberi такого-то и такого-то,— но, обращаясь к лицу вышестоящему, надлежит смягчить это выражение «свиньею» или «псом». У французов черт и пес занимают более высокое положение. «Le chien d'esprit que j'aie»¹, — пишет великолепная мадам Севинье (из всех французов она — бабушка Стерна; Рабле — дедушка); как и все француженки, она любит в своих речах прибегать к помощи собаки. Вот² подобные же конкретно-чувственные мелочи: всегда следует предпочитать глаголы движения, в буквальном и метафорическом смысле,— так Стерн и другие всякому действию, даже и происходящему в душе, предпосылают физическое, не занимающее много времени, или такое действие следует у него за внутренним; всегда точно называть любую величину и количество, в числах, суммах и т. д., когда обычно ждут неопределенного: например, «глава длиною с мой локоть» или — «не стоит и кривого фартинга» и т. п. Эта конкретность комического в английском языке еще выигрывает благодаря односложности слов, все сжимающей; например, у Стерна («Тристрам», том VII, гл. VIII) сказано: французский почтальон едва взобрался на козлы, как опять ему надо спускаться, потому что всегда что-нибудь не в порядке — a tag, a rag, a jag, a strap,— эти слоги с их ассонансами не так просто перевести на немецкий, как Горациеву *ridiculus mus*³. В пламени комического ассонансы возникают не только у Стерна (см. гл. XXXI: *all the frusts, crusts, and rusts of antiquity*), но у Рабле, Фишарта это — рифмы, соседи через стенку.

Сюда же относятся для комического писателя имена собственные и всякие термины. Никто из немцев не огорчается так пропаже столицы—государственной и всенародной, как немец смеющийся; ибо ее отсутствие мешает ему индивидуализировать. Бедлам и Грабстрит и все остальное в ходу по всей Великобритании и за морем; а мы, немцы, вынуждены вместо этого пользоваться общими словами—«дом умалишенных», «улица пачкотников», «переулок бумагомарак» и т. д., потому что из-за отсутствия всенародной столицы имена собственные отчасти слишком мало известны, отчасти же лишены интереса и т. д. Вот почему так хорошо на душе у юмориста (всему придающего индивидуальность),— хорошо оттого, что в Лейпциге есть все же Черная доска и Погребок Ауэрбаха, лейпцигские жаворонки и Лейпцигская ярмарка⁶, прекрасно известные за пределами города, так что можно пользоваться ими с большим успехом; хотелось бы пожелать того же и другим городам и другим вещам.

Далее, к юмористической чувственности относится еще и парафраза, или внутреннее разъятие субъекта и предиката, что иной раз может продолжаться до бесконечности,—здесь легче всего передразнить Стерна, а ему легче всего было перенять ее у Рабле. Когда, к примеру, Рабле хотел сказать, что Гаргантюа играл в разные игры то он начинает так (I, 22):

La jouoit
 Au flux
 á la prime
 á la vole
 á la pille
 á la triumphe
 á la Picardie
 Au cent...
 Etc. Etc.

«...в свои козыри, в четыре карты, в большой шлем, в триумф, в пикардийку, в сто...»⁴

⁶ Поэтому нужно добиться того, чтобы насколько возможно больше конкретных деталей от каждого немецкого города было на устах решительно у всех (как те четыре названные), тогда у комического писателя со временем окажется в руках реестр и кадастр комической индивидуализации. Такой Швабский союз городов все обособленные города сдвинул бы в одно место, поместил рядышком, превратил в переулки и даже сколотил бы из них подмостки комического Национального театра,—тогда писателю легче будет живописать, читателю—понимать. К счастью, берлинские Лилы—затем Тиргартен—Шаритэ—Пратер—Брюлева терраса пригодны для возделывания любым поэтом, если тот стремится к комической индивидуализации; но если бы настоящий автор попытался воспользоваться для тех же целей наилучшими, всем известными и наупотребительнейшими именами собственными, позаимствованными у тех немногих городов, где случилось ему проживать, как-то: Хоф, Лейпциг Веймар, Мейнинген, Кобург, Байрейт,—его за пределами городов плохо поняли бы, а потому и не оценили бы

Двести шестнадцать игр называет он! А Фишарт⁸, так тот — пятьсот восемьдесят шесть детских и компанейских игр, которые я сосчитал, спеша и скучая⁷. Эту юмористическую парафразу, — ее Фишарт заводит чаще других и заводит дальше других, — Стерн продолжает своими аллегориями, в которых полнота конкретных деталей вплотную приближается к разросшейся живописи гомеровских сравнений и к метафорам восточной поэзии. Подобная же разноцветная кайма и диффузное пространство из посторонних черт и черточек обрамляет даже его остроумные метафоры; подражание этой смелости Стерна — вот та часть, которую особо избрал в нем Гиппель⁸ и оставил за собой, чтобы совершенствовать (ибо каждый высмотрел в Стерне особую сторону, — дабы ее копировать; так, Виланд взялся парафразировать субъекты и предикаты, другие принялись за стерновские периоды с их непревзойденным строением, третьи ухватились за бесконечные «сказал он», четвертые не взяли себе ровным счетом ничего, но вот его легкого изящества никто себе не примерил). Итак, если предыдущую мысль выразить по-гиппелевски, и притом всего лишь желая назвать подражателей попросту трансцендентальными переводчиками, то придется сказать так: они — Оригеновы четверо-, шестеро- и восьмиязычные Библии⁹ по Стерну. Или еще более понятный пример: если животных назвать отпечатанными на промокательной бумаге (в Карлсруэ или Вене¹⁰) незаконными тиражами людей. Дух утешается несказанно, если заставлять его во всем особенном и даже индивидуальном видеть лишь всеобщее (как здесь — в Вене, Карлсруэ и промокашке), в черном цвете — свет.

Если изображать движение, особенно быстрое, или покой рядом с движением, то такое вспомогательное средство юмористической конкретности усиливает ко-

⁸ Богатством языка, образов, полностью конкретно-чувственного Фишарт намного превосходит Рабле и равен ему по учености и аристофановского размаха словоторчеству; он не столько переводит, сколько рождает заново; золотоносный поток его заслуживает драги историков языка и нравов. Вот отдельные черты портрета красивой девушки из его «Расписных историй» (1590), с. 142³: «Щеки — розовый цвет, что яснее освещают своим отраженным сиянием веющих вокруг воздух, словно радуга-дуга, — поясное, чем старушки, что возвращаются домой, по дороге из бани: Лебединая шейка, в ней же, как сквозь мавританское стекло, видно — красное вино течет змейкой; горлышко из алебастра; кожа порфирная, через нее же видна каждая жилка, словно камешки белые и черные в ключевой воднице; грудки мраморные, кругленькие, как яблочки, твердые, как липовые деревья, — яблочки райские, шарники алебастровые, к сердцу прижаты, кверху подняты, не слишком высоко, по-кельнски и по-швейцарски, не слишком низко, по-низоzemски, — а по-французски» и пр. Рифмы в прозе встречаются у него часто, иной раз, например гл. 26, с. 251, с прескрасным результатом⁸. Так, пятая глава (о супругах) — это шедевр чувственно-конкретного описания и наблюдения, но со свободой и целомудренностью, как в Библия и у прадедов наших.

мизм. Нечто подобное — изображение толпы, когда кроме всего прочего создается еще смешная видимость машинообразности, благодаря тому что выпирает и выходит на первый план все конкретно-чувственное и телесное. Поэтому ввиду огромного множества голов мы, авторы, выглядим по-настоящему смешными во всех рецензиях на «Ученую Германию» Мейзеля¹, и каждый рецензент чуточку шутит.

ПРОГРАММА ВОСЬМАЯ
О ЮМОРЕ ЭПИЧЕСКОМ, ДРАМАТИЧЕСКОМ И ЛИРИЧЕСКОМ

§ 36. Путаница всех видов

Афины^{*} были местопребыванием судейской коллегии, состоявшей из шестидесяти человек и выносившей приговоры шуткам. Но еще ни в одном читательском кружке, где журналы переходят из рук в руки, засунутые в футляры, нет — среди стольких академических судов, ученых ветцларовских, мировых, распревых, торговых, — нет большого жюри шуток, и везде судят и рядят, как бог на душу положит. Редко похвалят остроумную книгу, не сказав, что все в ней остроумие, ирония и забава — или даже юмор; как будто эти три Грации вечно танцуют, взявшись за руки. В эпиграммах обычно — только остроумие. У Стерна больше юмора, чем остроумия и иронии, у Свифта больше иронии, чем юмора, у Шекспира — остроумие и юмор, но меньше иронии в узком смысле слова. Так, обыденная критика называла юмористическим рог изобилия (шуток, сентенций и образов) под названием «Златой телец»¹, хотя он только местами юмористический; так, юмористическим именуют и благородного Лихтенберга, четыре блестящие райские реки которого — Остроумие, Ирония, Каприз, Проницательность — вечно несут на себе тяжелое судно, груженное прозой, так что великопленные силы комизма, которые уже сами по себе преображают его, делая из него Поупа в кубической степени, лишь от науки и от человека получают у него, как и все остальные, свой фокусный центр — не от поэтического духа. Так, веселая болтливость Мюллера

^{*} Согласно Пау (Ueber die Griechen, Bd. 1), с цитатой из Афиня. Между тем Николай доказал в своей рецензии, что Пау оболгал меня и что весь «суд» был сборищем насмеющихся паразитов.

или Вецеля считалась в газетах юмором, а Боден² (его переводы — прекраснейший зал слепков, снятых со Стерна и Монтеня) с его болезненным стремлением истязать и калечить себя считался юмористом⁶, тогда как подлинно поэтическая прихотливость Тика едва ли кем-либо замечалась, просто потому, что могла быть поплотнее телом и менее прозрачной. Однако⁴ со времени первого издания моего сочинения вышло второе, исправленное издание и самого нашего времени; ибо теперь ничто не пользуется таким спросом, как юмор, особенно у книготорговцев, и притом юмор подлинный. Человек беспристрастный почти на всех титульных листах, где раньше писали бы — «веселый», «комический», «смешной», найдет теперь более высокий эпитет — «юмористический», так что, даже не выдавая своих пристрастий, можно утверждать, что теперь в пишущем сословии возродилось существовавшее прежде в Риме ученое общество — общество «юмористов» (*bell'humori*)⁵, у которого были прекрасная эмблема и герб, а именно тяжелая туча, проливающаяся над морем, с надписью: *redit agmine dulci*, то есть: туча (здесь — общество) проливается в море несоленым дождем, как бы возвращая назад чистую, без малейшей примеси, воду. Очень радуешься еще одному случайному и побочному сходству, — названная римская Академия юмористов родилась на дворянской свадьбе, где будущие юмористы угождали дамам сонетами. Однако автор предпочел бы, чтобы это притянутое за волосы сопоставление считали шуткой, а не серьезным параграфом.

Все серьезное — для всех; юмор существует для немногих, и вот почему: он требует духа поэтического, духа вольно и философски воспитанного, который принесет с собой не пустопорожний вкус, а высший взгляд на мир. Поэтому народец, у которого есть "goute", думает, что «гутирует» стерновского «Тристрама», если ему нравятся не столь гениальные его «Путешествия Йорика». Отсюда жалкие определения юмора, вроде того, что юмор — это

⁶ Прочитую для примера его посвящения и примечания. Кто бы мог заметить относительно «Мира»³ (переведенного тяжеломерно, как то пристало лишь Монтеню — благородная патина времени!) следующие: «Как же может англичанин говорить о вежливости, — он, который с каждым на ты! Гм!» А кто может бесконечно повторять со скорбным видом это шутовское междометие, причем Миллус, Мюллер и другие повторяют его вслед за Боден, — у того производительные способности сильно отстают от воспроизводительных. Великие образцы, даже если подлинно любить и понимать их, ничуть не облагораживают детородную способность, и это видно по хилому потомству, рождаемому даже и превосходными переводчиками и обожателями как новых, так и древних авторов. Непорочное зачатие предполагает такого или иного непорочного святого духа.

манерность или чудачество; отсюда в глубине души холодность ко всем подлинно комическим творениям. Аристофан — хотя Иоанн Златоуст и Платон изучали его, так что его находили у них под подушкой⁶ — Аристофан для большинства людей стал бы самой подушкой, если бы все были откровенны и если бы сам он обходился без греческих слов и нравов. Толпа, ученая и неученая, не ведает грозовой тучи поэтического юмора, той, что легко проносится по небосводу с молнией и громом, освежая и оплодотворяя и лишь случайно причиняя раны, а известна ей только мелковатая, беспомощная земная туча саранчи — шутка мстительная, долго помнящая былое, — она шумит, затмевает небо, объедает цветы и мерзко околева-ет от своего приизбытка.

Достаточно вспомнить лишь несколько хвалебных и порицающих отзывов, которым следовало бы обратиться в свою противоположность. Искусный ремесленник и чернодеревец Буало, лишенный фантазии и широты души, действительно считался некогда комическим поэтом, — если только не считается таковым и поныне у критического народа; даже больше — я в любую минуту дня и ночи могу доказать, что его сравнивали с сатириком Поупом, хотя Поуп не только превосходил его богатством, насыщенностью, знанием людей, широтой взгляда, остроумием, с каким освещал всякий предмет, остротой и разнообразием настроений, но был прямо противоположен ему в высшем отношении, в том, что, подобно большинству британских поэтов, воспарил в поднебесную вьсь из той жизненной борозды и тучи, в которой родился, — сверху и видишь и забываешь эти борозды и тучи. Но если необходимо, чтобы оставалось сходство, тогда Буало пусть будет сатирическим чертополохом для подлетающих бабочек, а Поуп — огненным полыханием опунции, цветущей среди пустыни. Таковы и Скаррон и Блумауэр — пошлые пересмешники⁷; никакое остроумие не прикроет их поэтической и нравственной наготы. Сюда же относится и Петер Пиндар, он теряет всякую комическую жизненность, переходя границы Британской империи, как сам герой, воспетый им в "Louisiadé" («Блошиада»), — снятый с человеческого тела, он умирает.

Низшие возвышаются, но высшие, увы, унижаются. Из-за жировых отложений и родимых пятен Рабле порой даже в Германии забывают и обо всем богатстве его учености и остроумия, и о его предстернианском настроении, и о его резко очерченных характерах, начиная с веротерпимого благородного Пантагрюэля, преисполнен-

ного отеческой любви и религиозности, и до трусливого ученого чудака Панурга⁹.

Так, превозносят прозаического, нравственно невразумительного Мольера «Тартюфа» и выдумывают, будто в своих гениальных фарсах Мольер просто снизошел до уличного сброда, вместо того чтобы объяснять многие из его правильных комедий снисходительным отношением к сброду придворному. Одно-единственное "L'impromptu de Versailles", где Мольер энергично, неумоимо играет отражением других и себя самого, могло бы уберечь Августа Шлегеля от суждения о нем — столь же несправедливого, как и о Гоцци, — если бы только Шлегель умел хвалить иначе, нежели слишком вяло или слишком усердно.

Положим цветок и на могилу добрейшего Авраама от Святой Клары — на могилу, над которой несомненно давно бы уже расцвел лавр, будь его гроб сделан в Англии, а того прежде — колыбель; его остроумным образам и выражениям, его драматичному юмору не вредило ничто, а вредил лишь век, да троекратно вредило место: Германия — Вена — кафедра проповедника. И почему руке пишущего не стать дланью указующей и не указать на другого позабытого немецкого сатирика⁸, который внутренне раскрепостил и отпустил на волю самого себя, а своим бойким, легким, переменчивым обращением со всяким предметом заслужил того, чтобы мы списали заглавие его книги: «Занимательный Сатирикус, представляющий очам нравы нынешнего мира смешным манером во всевозможных веселых разговорах и курioзных мыслях в виде аппетитной Олла-потриды тертого калача Фуксмунда Лисоуста и т. д. и т. д. 1728».

Только лишь сама практика немножечко похуже критики, ибо критика может хотя бы вторя повторить, а поэзия не может вторя сотворить. Но нам лучше поискать критики и поэзии истинных, а не заблуждающихся. Если комическая поэзия, как и героическая, должна уметь исполнить роль первой ипостаси в великом поэтическом триединстве — Эпоса, Лирики, Драмы, — и если эпос требует еще более полной и уравновешенной объективности, чем драма, то спрашивается: в чем же эта комическая объективность? Вот в чем: ответ вытекает из определения трех составных частей смешного, — объективность бывает

⁹ Перевод с параллельным оригинальным текстом был бы для исследователя французского языка подлинным сокровищем (для широкой публики — ровно ничем). Малопопятные намеки переводчику не пришлось бы пояснять, а осталось бы взять объяснения превосходного издания: Oeuvre de Maître François Rabelais avec des remarques historiques et critiques de Mr. le Duchat. À Amsterdam..., 1741

тогда, когда подчеркивается один объективный контраст, или объективное начало, а субъективный контраст скрывается; но такова ирония, а потому она, будучи лишь представителем смешного объекта, и ничем более, всегда должна выступать с серьезностью и с похвалою на устах, причем не важно, какую форму выберет она для своей игры — форму романа, как Сервантес, или форму панегирика, как Свифт

§ 37 Ирония, нешуточность ее видимости

Два условия у иронической серьезности. Во-первых, и это относится к языку, нужно изучать видимость серьезного, чтобы верно угадывать серьезность видимости — ту самую ироническую. Когда кто-нибудь хочет со всей серьезностью что-либо утверждать, так он, особенно если это ученый муж, утверждает стесняясь — с сомнением — с вопросом — с надеждой — с отрицанием отрицающего и с отрицанием превосносимого противника^а, — он говорит: не смею утверждать, что... — или: если я не прав, то... — или: другие пусть решают, не... — или: ему не хотелось бы говорить, но... — или: ему представляется, что...; при этом он пользуется начальными формулами и фигурами зачина по Пейцеру или еще какому-нибудь полезному и сноскому стилисту. Но вот именно с таким ученым видом умеренности и скромности ироническая серьезность пусть и преподносит свои утверждения целому свету. Я собираюсь, насколько это возможно вне поэтической взаимосвязи целого, привести пример иронии получше, потом похуже. Сначала первый с примечаниями в сносках.

«Приятно замечать^б, насколько известное беспристрастное и спокойно-холодное отношение к поэзии, каковое нельзя отрицать^в в лучших из наших критиков, способствует тому, что они тем внимательнее относятся к самим поэтам, так что менее предвзято судят и изыскивают друзей и врагов, ни в малейшей степени^г не примешивая сюда побочные, поэтические соображения. Я нахожу^д, что если их скорее подкупает человек и садовник, нежели

^а Я имею в виду тот серьезный оборот речи, когда говорят о глупом человеке: у него не блестящие способности.

^б Ирония должна постоянно заменять одно другим: доказательство бытия и доказательство ценности (как серьезность); ей следовало бы (как здесь) доказывать ценность, но она должна доказывать бытие, и наоборот

^в «Нельзя отрицать» вместо «нужно приписать» и т. д.

^г «Ни в малейшей» Превосходная степень умножает серьезность, а потому вправе умножать и видимость.

^д Мастер постепенного, спокойного, почтительного перехода к низким сравнениям — Свифт.

поэтический цветок, то они не слишком отличаются^с от собак, носы которых не чувят ни благоухания, ни вони^ж, но у которых тем более тонкое чутье (если они не пригупляют его запахами цветов, как легавые на цветущих лугах) на знакомых и врагов и вообще на личности (например, зайцев), а не на вещи».

Ту же ироническую мысль в манере ложной и общепринятой пришлось бы выразить примерно так:

«Нужно признаться, и всему миру это известно^з, что у господ критиков необычайно тонкий нюх, но не на поэтические красоты (это ведь смехотворная мелочь), а на каждого, кто, так сказать, их милашка, а кто враг. Этих достойных людей можно тут сопоставить (однако с совершеннейшим нашим почтением и без уподобления) с собаками, которые и т. д.»

Мне тошно подражать дольше этому ироническому передразниванию. Свифт — этот единственный иронический старец горы¹, этот гроссмейстер иронии среди древних и новых, посвятивший в соратники свои одного д-ра Арбетнота^н из всех британцев и из всех немцев одного Лискова^к — в рыцаря немецкого наречия, — Свифт у всякого, кто чтит его, отобьет вкус к подобным уродствам.

Поэтому контрасты остроумия опасны для нешуточности видимого, потому что они слишком слабо выражают серьезное и слишком сильно — смешное. Из приведенного примера с критиками и собаками явствует, что ожесточенность иронии растет сама собой по мере возрастания холодности и серьезности, без всякого содействия сатирика, без ненависти и помимо желания писателя; сатира

^с - Не слишком отличаются». Обратит внимание на отрицание отрицания.

^ж - Вонь». Если серьезность выносит низкое или чувственно-красочное слово (как ниже — «пригуплять» или «поджупать»), тем более это по-свифтовски и лучше.

^з Единственные иронические начальные формулы — всего две, — которые я нахожу во французской иронической литературе и у немецких вогулаев. «Il faut avouer» уже так часто было употреблено в ироническом смысле, что едва ли его можно применить вполне серьезно.

¹ Их совместные работы известны². Замечу здесь из истории литературы, что сатира Лихтенберга против шарлатана Филадельфии взята в ее главных и многих побочных мотивах из сатиры Арбетнота, направленной против другого шарлатана, — «The Wonders of All Wonders that ever the World Wondered At»

^к Все свои сатиры Лисков³ написал между 1732 и 1736 годами; сколь непостижимо, с одной стороны, огромное различие между его первой и последней сатирой в эти всего лишь четыре сатирические времени года, столь непопятно, с другой, его молчание впоследствии — замкнутость такого богатого духа; литературная редкость, единственная в своем роде! И однако ближе к нашим дням судьба даровала нам еще одну редкость, за что приносим ей нашу благодарность и нашу жалобу: юноша, написавший «Прививание любви»⁴ и этой поэмой догнавший лучших комических поэтов нашей страны, провел в молчаливых субботах и в праздниках урожая все свои цветущие годы, чтобы в старости превзойти своими «Путешествиями» всех прозаиков комического жанра.

Свифта потому самая жестокая, что она наиболее серьезна. Далее следует, что известную пламенность и красноречивость трудно согласовать с иронической холодностью и покоем — у Штурца, Шиллера, Гердера; трудно⁵ согласовать и остроумные диалектические зигзаги Лессинга, его обоюдоострую краткость. Тем больше избирательных средств⁶ у иронии — с эпической прозой Гете. Как хорошо было бы, если бы владеющий столь великими силами своеобразного юмора, столь иронически-холодно повествующий обо всем суетном и нелепом сочинитель «Фауста» последовал примеру своего летящего на крылатом коне спутника — Шекспира, которому Джонсон приписывал даже особое пристрастие к комическому, последовал ему хотя бы настолько, чтобы обогатить нас комическими книгами — в том количестве, в каком надлежало бы оставлять их по себе каждому из знаменитых проповедников с их серьезностью и суровостью!

Из всего сказанного до сих пор явствует, что между иронией и капризом пролегает пропасть, причем каприз одинаково лиричен и субъективен — и объективен. Для вящего доказательства переведу свою иронию на язык изменчивого настроения. Тогда она зазвучит так — или совершенно иначе, потому что у каприза тысяча кривых дорог, а у иронии — один прямой путь, как у серьезности:

«Послушайте, — обратился я к этому господину достаточно почтительно (он был сотрудником в пяти газетах и тружеником в одной), — я желал бы, чтобы она разумно уступила бешеному парню и не хватала его за ногу, — потому что мне пришлось застрелить ее, хоть она и была одной из лучших моих собак: на свете было бы на собачий нос больше, на один из лучших, какне когда-либо нюхали на этой земле. Могу поклясться, добрейшая Arg (она любила писать свое имя латинскими буквами), добрейшая Arg была создана для того, что делала. Разве не могла она, спрашиваю я, прыгать вслед за мною по саду — через розы, ноготки, тюльпаны и левкои, и нос ее оставался бесчувственным ко всему и хвост — спокойным? Ноздри у собак, — нередко говаривала она, — существуют совсем для других вещей. Но стоило человеку, который хотел изучить ее, показать ей кое-что иное, издали крота в ловушке, нищего у ворот сада (ее извечного врага), или вас, дружище, входящего в этот сад, — как думаете вы, что делала блаженной памяти Arg?». «Легко представить,» — ответил газетчик. — «Несомненно, — сказал я. — Она рецензировала на месте, дружище!» — «Мне помнится, — произнес задумчиво господин, — кто-то уже употребил

однажды это выражение, говоря о собаках». — «Это был я, и воспользовался им иронически», — отвечал я.

Совершенно непохоже та же мысль зазвучит в ином юмористическом ключе, например в шекспировском. Вернемся к иронии. Все видят, что она, как и капризное настроение, не очень согласуется с краткостью эпиграммы — эпиграмме было бы довольно двух строк, чтобы сказать: «Критики и собаки не чувят ни благоухающих роз, ни вонючих цветов — но друзей и врагов», — однако поэзии мало говорить, ей хочется петь, а это всегда немножко дольше. Пространность Виландовой прозы (ибо стихи его кратки) проистекает из известного кроткого оттенка юмора, а также и иронии — от того налета, который он охотно оставляет в прозе и в момент полнейшей серьезности. Поэтому в английском языке, где больше сохраняется от латинских периодов, а следовательно, и в латыни — наилучшее ироническое строение; то же было и в немецком, когда тут еще строили периоды по образцу латыни, как во времена Лискова¹. Возблагодарим небо за то, что ни один немец, полный сил и энергии, не выбирает теперь в качестве образца стиля эту французскую манеру дробить любой живой период речи на атомы точек — на грядки, усыпанные осколками стекла, как поступали еще Рабнер и другие, чья ирония, как и сама французская, начинает хворать от ножа, от бездушного резания по живому, но при этом забывает о преимуществах своего языка — о французской эпиграмматической ловкости и находчивости в издевках. По примеру Клотца, да изредка — Арбетнота, следовало бы писать сатиры на латыни, поскольку язык этот, с тщеславно-скромными оборотами (уступительными, фигурами сомнения и перехода), принятыми у новых латинских писателей, придает несказанную прелесть ироническим утверждениям. Будь человек безмерно тщеславен, будь он театральным поэтом (два слова, в которых уже содержатся две разновидности тщеславия), сиди он в ложе во время исполнения своей пьесы, будь он самой богатой, красивой и начитанной женщиной во всем купеческом городе, — или будь он кем будет, в ситуации, когда раз шестьдесят в час можно впасть в грех тщеславия, — все равно он впадет в него еще куда больше раз в час, а именно будет непрерывно впадать в него все время, пока говорит, для чего ему надо только быть ректором, или конректором, или субректором, потому что все они вообще не обязаны что бы то ни было

¹ Поэтому я предпочитаю хромой перевод Свифта сделанный Вазером, новому гибкому.

говорить — за исключением сплошных латинских слов. А всякий цветистый оборот речи, любой цветок красноречия — все это ветви лавра, которые не преминет подобрать враг рода человеческого, чтобы приберечь на будущее, для чистилища.

Поскольку ирония постоянно принуждает быть сдержанным, объективным, то легко заметить, что такая объективность дается тем труднее, чем комичнее сам предмет, — тогда как настроение более лирическое и субъективное только выигрывает от того, что материал кипит и плещется, отчего ирония труднее в молодости, когда энергия бьет через край, и все легче с годами, когда лирическая жизнь так или иначе, пройдя через жизнь драматическую и через два разных настоящих — настоящее внутреннее и настоящее внешнее, — уже стала эпосом и прочным, усмирившимся прошлым. Именно поэтому люди рассудительные более склонны к иронии, а люди с сильным воображением — к переменчивому капризу.

§ 38. Материал иронии

Материал должен быть объектом, — иными словами, эпическая существенность должна придать себе видимость некоего разумного принципа, должна играть себя, а не брать на себя роль насмешливого поэта; следовательно, свет видимой серьезности должен проливаться не только на язык, но и на самый предмет. Иронический писатель обязан неумоимо придавать основательность и крепость своим объектам. Свифт — вот ломбард для бедлама, где можно взять на прокат решительно все, в то время как толпа ироников, окружающих его, движется двумя резко расходящимися путями, одинаково ложными: одни совсем ничего не дают под заклад, кроме какого-нибудь прилагательного или чего-то в том же роде, держат меновую лавку и меняют «да» на «нет», полагая, что и это — достаточно милая шутка. Французы имеют обыкновение вкладывать в уста эпического объекта такие обороты речи — «отвратительное Просвещение, окаянное мышление, аутодафе во славу господню и во имя человеколюбия»; желая задеть врачей, хвалят убийц, а желая подцепить женщин, — неверность, короче говоря, нечто такое, что объективно есть безумие; другими словами, субъективный взгляд заслоняет объективный. По этой причине "Les lettres provinciales" Паскаля — это тонкий, острый, холодный, моральный разбор иезуитства, этим великолеп-

ный, но как иронически-объективное изложение эти письма никуда не годятся. Вольтер — получше, хотя в его иронию нередко врывается осмеяние. Иронизировать в похвалу — это ничуть не лучше надоевших иронических похвал, — просто пользуются обратными по смыслу словами, вместо «добрый человек» говорят «безбожный», и только; одному Свифту удавалось драпировать и маскировать крапивою триумфальную арку — получше, чем другим, что-то смыслил в этом и Вуатюр, которого французы долго почитали великим который на худой конец годится на то, чтобы превосходить Бальзака.

Второе заблуждение иронии — ее превращают в бесстрастное прозаическое подражание глупцу, так что она просто повторяет речи дураков. Однако ирония, ключ к которой нужно искать в характере автора, а не в характере самого произведения, не поэтична — такова ирония Макиавелли¹ и Клопштока. Поэтическое небо, бывает, заволакивают здесь облака слепой ненависти, как в Вольфовых, обращенных к Гейне, письмах². А ведь поэтическое небо не терпит даже вмешательства мнимого энтузиазма, как, например, в речи Тюммеля, обращенной к собранию судей³.

По этой самой причине, как я думаю, новые комические поэмы, как-то: «Похищение локона» Поупа, подобные же песнопения Захарие⁴, подобные им Филдингвы потасовки, изображающиеся возвышенными (тогда как Смоллет — подлинный мастер побоищ и побоев, потому что сечет спокойно и без лишней помпы), — эти новые комические поэмы, перегруженные поэтическими цветами и торжественной серьезностью, могут доставить лишь удовольствие, лишенное единства, — это и не веселая прелесть смеха, и не возвышающий душу юмор, и не моральная суровость сатиры. Ирония одинаково грешит и тогда, когда показывает лицо глупца, и тогда, когда — серьезную маску на его лице. И право на существование дарует этому жанру лишь пластическая простота «Войны мышей и лягушек», а теперь и гётевского «Рейнеке-лиса».

Насмешкой можно называть мимолетный свет, что проливает ирония. Первый насмешник, наверное, Гораций, а Лукиан — величайший. Насмешка — скорее дочь рассудка, а не комической силы творчества; ее можно было бы назвать иронической эпиграммой. Галиани — самый одухотворенный перевод насмешливого Горация, какой когда-либо существовал; часто он ничем не отличается от оригинала, но только временем и вольностью духа. Что в Цицероне были задатки Свифта, о том говорят издевки,

порой приходившие ему в голову,—смотрите его речи, Валерия Максима, а также смотрите на его острый профиль. Иронию Платона (а иногда Галиани) можно было бы назвать всемирной, по образцу «всемирного юмора»,—играя, резвясь и распевая, она носится не только над заблуждениями (как юмор над глупостями), но вообще над всем знанием, словно пламя,—вольная, сжигающая, радующая, подвижная, но стремящаяся лишь в небеса.

§ 39. Комическое в драме

Переходя от Комуса эпического к Комусу драматическому, мы сейчас же встречаемся с одним различием,—столь многие великие и малые поэты комического эпоса, Сервантес, Свифт, Ариосто, Вольтер, Стил, Лафонтен, Филдинг, неспособны были написать комедию или писали плохие комедии, и, наоборот, можно привести примеры великих комедиографов—дурных ироников, как Хольберг в своих прозаических работах и Фут в пьесе «Ораторы». Предполагает ли эта трудность перехода, что существует лестница ценностей или что попросту различны способности и навыки? По всей вероятности, последнее: Гомеру было бы так же трудно преобразиться в Софокла, как Софоклу в Гомера, и история учит, что ни один великий эпический поэт не был великим драматургом, и наоборот,—эпической серьезности и серьезности трагической друг до друга дальше, чем им же до противоположной им шутки, которая, наверно, просто прячется за самой их спиной. По меньшей мере один общий вывод следует отсюда: эпическая сила и навык не заменяют и не возмещают навык драматический, и наоборот; но насколько же высока разделяющая их стена?

Для начала придется размежеваться серьезным эпосу и драме. Хотя и эпос и драма дают объективное изображение, все же первый больше представляет внешнее, фигуры, случай, вторая—внутреннее, чувства и решения; первый—прошлое, вторая—настоящее; первый—неспешную последовательность событий, включая даже длинные предисловия к событиям, вторая—лирические молнии слов и дел; первый от скупого единства мест и времен теряет ровно столько, сколько вторая благодаря ему выигрывает. Если подытожить сказанное, то драма лиричнее, и разве нельзя было бы каждого героя трагедии превратить в лирического поэта? И разве, будь это

невозможно, не производили бы хоры Софокловых трагедий впечатления долгих диссонансов?..

В сфере комического сами различия эпоса и драмы в свою очередь различны. Серьезный эпический поэт пусть возносится, как только может: *над* возвышенным и высотой не вознесешься, можно вознестись лишь *до* них, а потому совершенно необходимо найти ему нечто такое, что можно было бы рисовать и что совершенно слило бы живописца и его предмет. Напротив, комический поэт эпоса еще усиливает противоположность живописца и его предмета, и, по мере того как расхождение возрастает, ценность живописи умножается. Серьезный поэт *подобен* трагическому актеру, в душе которого никто не смеет даже и предположить пародийного контраста его героической роли⁶; поэт комический *равняется* комическому актеру, который удваивает субъективный контраст посредством контраста объективного, возобновляя его в душе своей и зрителя. Следовательно, столь непохоже на эпическую серьезность, именно субъективность по мере расхождения контрастов будет подниматься над прозаическим уровнем моря. Я говорю о комическом эпосе и его поэте, — но и комедиограф, в отличие от актера, воплощающего его характеры на театре, совершенно скрывает свое Я за той картиной комического мира, который творит; не что иное, но только этот мир вместе с объективным контрастом должен выразить и контраст субъективный; и подобно тому как иронический поэт играет роль глупца, в драме глупец должен играть роль

⁶ Ибо трагическая страсть не противоречит, как задаток, и самой благородной натуре. Аморальное следствие, выводимое отсюда, как принцип, отделяет специфически эпическим образом актера от человека и служит более совершенной маской индивидуальности, чем античная реальная маска; актер — актер гениальный и нравственный, и даже безнравственный, — просто превращается в присущую искусству природу, в лучшем случае он приближится к Ювеналовой сатире. Напротив, комический актер должен всякий миг обновлять и фиксировать контраст между своим сознанием и игрой (если даже в глазах зрителя то и другое совпадает). Бездарную трагедию не спасет и Флек, но Ифланд может спасти негодную комедию. Различие между зрителем и читателем драматического произведения предписывает обоим им определенные правила или хотя бы делает им известные намеки: читателю комедии остроумие, а тем более юмор возмещает многое из реального действия; зрителя же даже самый блестящий юмор, будь то даже юмор Фальстафа, нередко расхолаживает длиннотами, тогда как его развлекают новизной реального воплощения, а при повторении эффектом новой ситуации и неповторимостью игры всякого рода телесные изъятия, занканы, недослышание, излюбленные словечки, которые быстро утрачивают всякий смысл для читателя, тем более что выдумывать все такое совсем не трудно. В «Проделках пажей» Коцебу всегда комически звучит фраза: «Когда я ехал из Штольпе в Данциг...», — тогда как если при чтении и ждешь и жаждешь повторения прежней шутки, но уже на большей дистанции. Напротив, трагедия тоже вправе раскладывать на отдельные вздохи скрытые страдания сердца, но, насколько возможно, должна скрывать грубые ножевые раны внешнего действия; нам хочется представить, но не видеть боль, и нам легче создать иллюзию в душе, а не наружно.

свою и поэта. До сих пор комедиограф объективнее как раз по той самой причине, по какой поэт трагический — лиричнее. Но как же высоко должен стоять поэт, как красиво должен он встать, как прочно держаться на своих ногах, чтобы выражать свой идеал, вступая в союз с обезьяньей внешностью и попугайским языком, чтобы, словно сама великая Природа, провести образ и подобие божие через все животное царство глупцов!.. Сам поэт должен научиться писать свои речи в перевернутом виде. чтобы только в зеркале искусства, претерпев еще одно обращение, становился разборчив и удобочитаем его почерк. И этот союз и ипостась двух природ, божественной и человеческой, столь труднодостижимы, что обычно вместо слияния происходит смешение и в итоге взаимное уничтожение обеих природ. Вот почему, коль скоро один и тот же глупец должен выразить объективный и субъективный контраст⁶ и слить их воедино, обычно не умеют реализовать такую цель иначе, нежели совершая сразу три ошибки: либо превеличивают контраст объективный, — получается низость и обиденность, либо субъективный, — получается безумие и противоречие, либо тот и другой, — получается самая обыкновенная немецкая, крюгеровская комедия⁷. Встречается еще и четвертая ошибка, и заключается она в том, что комический персонаж впадает в лирический тон и начинает говорить все, что запало ему в душу, вместо того чтобы вызывать остроты в других, и осмеивает себя и других, вместо того чтобы просто быть смешным; Конгрив и Коцебу, как сказано слишком остроумны, чтобы не грешить таким недостатком.

Подобная трудность двойного контраста порождает низко-комические пьесы как раз у тех сочинителей, которые, как Геллерт, Вецель, Антон Валль, в прочих жанрах как раз подражают робости французов. Верно замечание, что юноше проще написать хорошую трагедию, чем комедию; замечание другое — все народы начинали с комедии — потому не противоречит ему, что комедия была на первых порах подражанием действиям, потом стала повторением и мимикой духовного и лишь совсем поздно — подражанием и поэзией. Незнание людей (потому

Вот отчего в самой действительности, где субъективный контраст — вне объекта, ни один дурак не бывает так глуп, как в комедии.

⁶ Жаль, что Коцебу чрезмерно остроумен и слишком занят непозитивскими направлениями деятельности, — иначе он создал бы комедии еще многим лучше, чем многие лучшие из его комедий. В «Драматическом альманахе»¹ сама краткость пути порой не позволяет ему сбиться с пути.

что у гения и в первоцвете есть знание) еще не закрывает перед юношей двери комического театра, хотя незнание нравов — весомый недостаток, а закрывает перед ним двери совсем иное — недостаток внутренней свободы. Фортунат сначала получил вечно полный мешок и только уж потом — волшебную вольную шапку-невидимку, которая перенесет его по воздуху через леса и моря. Комедии Аристофана, Шекспира, Гоцци зреют не в бурях и не в фокусе зажигательных стекол, они медленно созревают на солнце в ясную погоду; должность цензора, как и в Риме, тут не получить, пока не возмужаешь.

§ 40. Шут

Для перехода от драматического Комуса к лирическому нет в междуцарствии духов духа лучшего и на розе ветров ветра лучшего, нежели Шут и Гансвурст. Он — Хор комедии. Как в трагедии хор предвосхищал зрителей и играл наперед роль публики, как в своем лирическом порыве он возвышался над действующими лицами, не будучи действующим лицом, так и Арлекин, не будучи сам по себе персонажем, должен как бы представлять комическое настроение и, ни во что не вмешиваясь и не горя страстями, должен все только играть как подлинный бог смеха, как олицетворенный юмор. Поэтому, если однажды у нас появится самая лучшая на свете комедия, то сочинитель ее благословит животный мир Комедии, сотворив его в прекраснейший день творения, и в довершение всего создаст рассудительного Адама — Арлекина.

Не низменность шуток отняла у этого доброго хориста входной билет на сцену — ибо шутки просто-напросто были расписаны между ролями для всей прочей труппы, но особенно для людской, где прячут наши писаки свое неведение господского Комуса, — но, во-первых, возымели свое действие трудность такого юмора, — он должен был расти вместе с требованиями времени^а, — во-вторых, неблагоприятное происхождение и дурное воспитание Арлекина. Лишенный чести уже у римлян, у римского плебса, в образе остриженного раба, как простой прихлебала^б, который больше терпел шутки над собой, чем шутил над другими, чтобы только дали ему поесть, — потом как схожий с ним застольный дурак, больше мишень, чем стрелок, комический, скорее, пассивно, чем активно,

^а В комедиях Шекспира дуракам и грубиянам присуще остроумие, а не каприз, но в серьезных его пьесах прихотливость комических персонажей доходит до юмора.

^б Как предполагал Лессинг, паразит древней комедии — это Арлекин¹.

только что при дворе придворный шут, этот придворный проповедник наоборот или его помощник, мог проповедовать на тот же текст и за той же загородкой, лишь в более пестрых одеждах,—случайность его внешнего облика всегда была такова, что нравственная боль при виде такой траты сил человеческих (приятной одним римлянам, которые ради шутки устраивали на аренах настоящие войны и воспроизводили настоящие пытки) по мере того, как развивалась культура, брала верх над радостью, доставляемой духом комического, почему этот предмет—скорее предмет сострадания, нежели сорадования,—и поспешили изгнать поскорее за кулисы... Однако, имея в виду это самое развитие культуры, разве не допущен был бы арлекин вновь и к столу и на театральные подмостки, если бы хоть чуточку облагородился—нравственно? То есть, я хочу сказать, если бы он оставался тем, чем некогда был, когда смеялся на пиру и на театре, но еще в прибавление к прежнему сделался таким, каким в свое время, да еще и с самым серьезным умыслом, было целое издевательское общество пасквинов²? То есть сделался бы вольным, бескорыстным, диковатым, циническим,—одним словом: Диоген Синопский, вернись к нам Гансвурстом, и мы оставим тебя на нашей сцене.

Но чтобы отменой этого Нантского эдикта в свою очередь не изгнать утонченные души, проживающие на берегах Плейссе, шута смывшей и с собой унесшей³, этот субъект должен всенепременно расстаться со своими запечными и кухонными прозвищами, каковы—Гансвурст, Пикельхеринг, Касперль, Липперль. Скапен и Труффальдино и то лучше. А возможно, ему захочется предстать перед нами в облике человека солидного с именем неведомым испанским—Косме, Грациозо...

§ 41. Комическое в лирике, или каприз и бурлеск

Если в эпосе поэт играл роль глупца, если в драме глупец играл свою роль и роль поэта, но так, что верх брал объективный контраст, то в лирике поэт должен играть свою роль и роль глупца, то есть в одну и ту же безумную минуту смеяться и быть смешным, но так, чтобы в одно и то же время перевешивали чувственность и субъективный контраст. Юмор в роли комического мирового духа является в виде карлика и духа плененного—подобного лешему, домовому, гамадриаде тернового куста, я хочу сказать—таким должен он явиться к нам как каприз,—а юмор к капризу относится как ирония к

насмешке. У юмора точка сравнения более высокая, у каприза — более низкая. Поэт до какой-то степени превращается в то, что он осмеивает; и в комической лирике вновь выходит на первый план, под именем «бурлеска», субъект-объектность шеллинговского «Пана»¹. Ибо бурлеск рисует низкое и вместе с тем есть это низкое; поэт бурлеска — Сирена, у которой одна половина тела — прекрасна, но вот поднимается-то из моря как раз вторая, животная половина, а часто это даже пастораль, но только расслышанная в лае пастушьей собаки.

Сюда же я отношу всякое перелицовывание, «травести» — вопреки иллюзии эпической формы, поскольку эпического нет там, где сам поэт смакует будущие ощущения читателя и объекта, — это обратно иронии: ирония точно так же *прикрывает* и приглушает свой смех, как бурлеск его *приоткрывает* и им оглушает. Но как же представить низко-комическое без низости? Мой ответ: в стихах. Автор настоящей книги долгое время не понимал, почему комическая проза большинства писателей всегда казалась ему слишком низкой и субъективно производила на него отвратительное впечатление, тогда как нередко он находил вполне приемлемым еще более низкого Комуса книттельферзов². Но как метрический котурн поднимает человека, и слово, и зрителя в мир высших свобод, так и сокк комического стихосложения дарует автору маскарадную свободу от унижения, — то же самое в прозе было бы не менее противно, чем в самом человеке.

Как о том можно судить по травести и по XVII веку, когда бурлескные стихи цвели в Париже, это настроение стремится представить смешным не столько предмет, сколько себя самого, тогда как ирония меняет ситуацию на противоположную. В некоторых новых произведениях, например в «Бурлесках» Бодэ, а еще ярче — в «Ироде пред Вифлеемом»³, мерцает среди опускающихся за горизонт знаков поэтического более высокий свет, чувство всеобщего, тогда как прежние создания — Блумауэра и других — это топкие низкие берега, илистые, вязкие, хотя и пропитанные солью.

Одна и та же причина требует, чтобы бурлеск был в стихах и чтобы его играли, если уж он явится в неподобающей ему драматической форме, не люди, а марионетки. Та лирическая тронутость, что легко проносится перед фантазией в «Бурлесках» Бодэ, не притязая ни на что высшее, мучает нас своей неестественностью, представая в плотном обличье живого существа; кукла для спектакля самого низкого — то самое, что древняя маска

для спектакля самого возвышенного: в театре древних индивидуальный живой облик слишком мал для фантазии, полной божественных образов, в бурлескном театре — он же слишком хорош для фантазии, ничтожащей сущее.

Комической и низко-комической поэзии присуща та особенная черта, что она чаще всего прибегает к словам и выражениям двоякого рода, — во-первых, к *иноземным*, во-вторых, к самым всеобщим. Почему иностранщина смешнее всего? Почему и нас самих делает она смешными и превращает в почетных граждан всех государств на свете и в приемных сыновей всех народов, особенно народа галльского? Ведь даже суровое латинское слово делается смешным, если прибавить к нему немецкое окончание! Французские слова с немецким окончанием всегда обозначают нечто презренное (*peuple* — *Pöbel*), — отчасти объясняется это всенародной ненавистью³ к прежнему режиму княжеской «репрезентации», когда немецкие государи были чем-то вроде вице-королей и *missi regii*⁴ Людовика XIV, отчасти же тем, что тогдашнее придворное и ученое смешение языков («флаттировать», «шармировать», «пассировать») сошло в народ и, стало быть, и для нас самих остается источником низменной манеры говорить. Латинские слова уважаются и превозносятся, — следовательно, они и предпочитают бурлеском по контрасту. Греческие даже и в эпосе допускаются ко двору, и допускаются даже латинские, если они не обзавелись немецким окончанием.

Комический ключ, источник кипучий и самый светлый, — отсюда черпал Виланд, удачно поливавший свои комические насаждения, — вот кладезь выражений всеобщих — общераспространенных до пошлости.

Фразы — ими немец богат — прикрывают пошлое всеобщностью и никогда не выражают комическое слишком конкретно и вещественно, они куда как превосходят комически-конкретные нижненемецкие слова, о которых Милнус и другие давно уже шумят, будто они невесть какие «юмористические». Уж не говоря о том, что с равным правом можно было бы указать и на слова остроумные и даже на элегические и трагические, как раз юмору и даже бурлеску с его прихотливостью претит излишне громко заявлять о своей комичности.

Не возьму в руки книги, на титульном листе которой

³ Французам и англичанам недоступен этот источник комического, и не потому, чтобы они не очень-то ненавидели друг друга, а просто потому, что языкам недостает взаимного смешения, а также меняющихся окончаний. Лишь героическими и бурлескными метрами они между собой обмениваются.

написано: «надорвешься от хохота», «до смерти смешное» и т. д. Чем чаще попадают в комическом сочинении слова «смеющийся», «смешной», «юмористический», тем меньше отличается этими качествами сочинение; точно так же произведение серьезное частым употреблением слов «трогательный», «удивительный», «судьба», «чудовищный» лишь обещает нам эффект, но отнюдь его не производит.

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

ПРОГРАММА ДЕВЯТАЯ ОБ ОСТРОУМИИ

§ 42. Дефиниции

Каждый из нас, еще не будучи оттого человеком тщеславным, вполне может говорить, что он разумен и рассудителен, что он человек с фантазией, чувством, вкусом; но никто не смеет говорить о себе, что он — остроумен; точно так же можно признавать за собой силу, здоровье, гибкость тела,—но не красоту. Причины одни: остроумие и красота как таковые уже совершенства, независимо от степени; а разумность, фантазия—и крепость тела и т. д.—выделяют среди всех лишь того, кто обладает ими в *необычной* степени; во-вторых, остроумие и красота—это Силы и Празднества общества (что проку от остроумия и красоты *остроумному* пустынноку и *прекрасной* отшельнице?); но нельзя самому себе, слово собственный вестник, нести весть о своих победах в обществе—по пути непременно будешь побит камнями.

Что же такое остроумие?¹ Во всяком случае, не та сила, что справится со своим собственным описанием. Против прежнего определения можно возражать—будто это способность отыскивать сходство между всеми далекими друг от друга вещами или понятиями. И «далекое» здесь не ясно, и «сходство» не верно. Ибо *отдаленное* сходство, если перевести этот образ на сухой язык, есть *несходство*, то есть противоречие; если же оно значит сходство слабое или мнимое, то это неправильно: сходство как таковое извечно допускает подлинное тождество, пусть *не всех* частей, тождество же как таковое не допускает степеней и видимости². То же справедливо о несходстве, только в обратном смысле.

Но если слабое и отдаленное сходство значит только частичное тождество, и не более того, то здесь остроумие ничем не отличается от всех прочих сил и их эффектов;

¹ «Палингенезис», том 2².

всякое сравнение дает лишь частичное тождество — в противном случае возникло бы полное. И есть, кроме того, такой вид остроумия, — помимо игры слов, — который я, по аналогии с логическим кругом, назову ниже кругом остроумия, — он вращается по кругу, и тождество в нем равно и тождественно самому себе. Разные новейшие философии тождества — уже само слово «тождество» переносит меня в эту область — часто пользуются кругами логическим и остроумным как кругами с центром в одной точке⁶. Когда Антология говорит: «маслить масло» — и Лессинг: «перчить перец», — дифференцируя субъект и объект, — то это остроумие, но без всякого отдаленного сходства, наоборот, все похожее становится здесь весьма непохожим.

Вторая часть определения пытается размежевать остроумие, отыскивающее сходство, и проницательный ум, отыскивающий несходство. Но не только остроумие, сравнивая, дает подчас несходство, — если сказать: «Агесилай жил в храмах, чтобы открыть всем свою жизнь, — лицемеры — чтобы ее скрыть», или если сказать: «К искусству красноречия относится и искусство молчать», — и вообще антитезы, — но и проницательный ум, сравнивая, дает часто сходство: сюда будет относиться доказательство сходства его с остроумием. Проницательный ум и остроумие — это все одна и та же способность сравнивать, которая отличается не столько результатом, сколько направлением и предметами. Проницательный ум Сенеки, Бейля, Лессинга, Бэкона сверкает в своей краткости молниями остроумия, и трудно сказать, остроумие или проницательность или, скорее, то и другое сразу — та беспрестанная антитеза, которая нередко образует параллелизмы в духе псалмов в философской прозе Рейнгольда и Шиллера

§ 43. Остроумие, проницательность, глубокомыслие

Прежде чем точнее определить эстетическое остроумие, остроумие в узком смысле, необходимо рассмотреть остроумие в самом широком смысле, то есть вообще искусство сравнивать.

На низшей ступени, где начинается человек, уже самое первоначальное и легкое сравнение двух представлений — пусть предметом его будут ощущения, или в свою очередь представления, или смесь ощущений и представлений —

⁶ См. «Узорные годы», т. I, с. 341².

есть остроумие, хотя в самом широком смысле слова; ибо третье представление, показатель отношения двух первых,—не дитя их союза (оно было бы их частью и членом, не будь оно дитя!), а чудесное порождение нашего Я-творца, созданное свободной волей—мы стремились и желали—и необходимостью: иначе творец прежде увидел бы творение, чем создал или, что здесь то же самое,—увидел. Тот же скачок необходим как для того, чтобы от огня перейти к сжиганию дерева, к дровам,—обезьяньих лап для этого мало,—так и для того, чтобы от искр, скрытых в кошачьей шерсти, взлететь к искрам, скрытым в грозовой туче. Поэтому лишь остроумие одно изобретает, и изобретает с внезапностью; поэтому по справедливости Шлегель называет его фрагментарной гениальностью; отсюда и слово “Witz”—способность *ведать*, почему оно и означало прежде гениальность в целом; отсюда в разных языках эпонимы Я—дух, *esprit, spirit, ingeniosus*. Но, подобно остроумию, не менее энергично и только более напряженно сравнивают *проницательный ум*, отыскивающий несходство, и *глубокий ум*, полагающий тождество; и здесь Святой дух, то есть третье представление, исходящее, как третья ипостась, из связи двух первых, повсюду и одинаково—их чудесное дитя.

Напротив, что касается объектов, то здесь вступает в силу тройное различие. Остроумие, но только остроумие в узком смысле, отыскивает отношение сходства, то есть частичного тождества, которое скрыто за преобладанием несходства; ум проницательный отыскивает отношение несходства, то есть частичную нетождественность, которая спрятана за преобладанием тождественности; ум глубокий, несмотря на всю видимость, отыскивает полное тождество (полная нетождественность—противоречие и немыслима). Неожиданность, которую обычно засчитывают как знак и дар остроумия, мало отличает его деятельность от деятельности иных сил—проницательного ума, глубокого ума, фантазин и т. д.: все по-своему поражает нас своего рода неожиданностью, остроумие же еще сильнее поражает неожиданностью своего, потому что его яркие разноцветные крылатые гномы проворнее и стремительнее являются перед глазами. Но разве острота дважды прочитанная теряет смысл, теряя неожиданность?..

Но тут еще мало определенного. Остроумие в узком смысле слова скорее отыскивает отношения несоразмерных величин, то есть сходства между телесным и духовным миром (пример: Солнце и истина), другими словами, сходства между собой и внешним себе и тем самым сразу

между двумя созерцаниями. На таком сходстве настаивает природный инстинкт⁸, и потом оно всегда яснее и всегда усматривается сразу. Остроумное отношение непосредственно созерцается, тогда как пронизательность отыскивает и различает отношения между уже найденными отношениями соизмеримых и им подобных величин, так что мы сами должны нести в руках своих зажженный факел, следуя за долгой цепью понятий; свет остроумия сверкает из туч, а пронизательность такова, что читатель должен повторить весь труд изыскания—остроумие освобождает нас от этого труда.

Пронизательный ум, будучи остроумным во второй степени, должен поэтому, отвечая своему наименованию, вновь и вновь пронизать, и пронизывать, и разделять данные ему сходства.

Теперь наступает черед третьей силы, или, лучше сказать, одна и та же уже совсем восходит на небо. Это—глубокомыслие. Ум глубокий—в союзе с разумом, как острый ум в союзе с фантазией, жаждет единства и тождества всего того, что связал в созерцании ум острый и разделил *рассудочно* ум пронизательный. Однако глубокомыслие—это не смысл отдельной способности, а скорее смысл целого человека, это целая сила, обращенная ко всему миру незримого, к высшему миру. И глубокомыслие никогда не сможет перестать отождествлять, но—подобно тому как острый ум требовал предметов и их сравнивал, а пронизательный требует лишь сравнений и отождествлений,—глубокомыслие, словно наивысшее, божественное остроумие, должно в конце концов достигнуть окончательной сущности сущностей и окончательного существа существ и, словно ум пронизательный в высшем ведении, должно растаять в высшем бытии.

§ 44. Необразное остроумие

Эстетическое остроумие, или остроумие в узком смысле слова, этот переодетый священник, сочетающий каждую пару брачными узами, пользуется при этом различными формулами. Самая древняя и самая чистая присуща *необразному* остроумию, связующему рассудком. Когда Батлер сравнивает утреннюю зарю с красным вареным раком или когда я говорю: ставить цифры на домах и при басовых нотах,—или: «Женщины и слоны боятся мышей»,—то корень такого сравнения не в образном сход-

⁸ Конкретнее—в ближайших параграфах.

стве, а в сходстве самом буквальном, только что такого рода отношения не выстраиваются в ряд, как отношения бережливого остроумия, но, словно статуи, стоят по отдельности и не заняты никаким делом. К этому разряду принадлежит спартанское и аттическое остроумие или, например, Катонovo¹: «Лучше пусть юноша краснеет, а не бледнеет; мне не нужны солдаты, которые на марше шевелят руками, а в битве ногами, которые храпят громче, чем орут^a»,—или остроумие матери спартанца: «Возвращайся со щитом или на щите». Отчего мы чувствуем такое удовольствие, словно вдруг зажегся яркий свет? Не оттого, что разное стоит рядом—женщины и слоны,—ибо в естественной истории они часто оказываются соседями по другой причине,—и не оттого, что столь разные существа просто получают общий предикат (боязнь мышей), ибо в естественнонаучной статье о мышах те и другие существа, боящиеся мышей, могли бы быть упомянуты и никто ничего не подумал бы. Какие только чуждые друг другу представления не приходится на одно и то же слово словаря! Но разве можно сказать, что лексикограф Аделунг остроумен сверх всякой меры? Нет, хотя угол зрения, под которым мы сравниваем, и остается неббразным, эстетическая видимость возникает просто из-за той торопливости, с которой язык, этот шулер и фокусник, подтасовывает сходства: считаются тождественными вещи, если они сходны на половину, на треть, на четверть, стоит только найти для них общий знак предиката. При таком языковом отождествлении через предикат род иной раз продают за вид, целое за часть, причину за следствие и наоборот, отчего возникает эстетическая иллюзия *нового* отношения, тогда как наше правдолюбие продолжает упорно твердить *прежнее* и этот раскол двойной видимости сладко щекочет возбужденный рассудок,—что в комической области доходит до вполне осязательного чувства; вот почему остроумие и Комус—соседи. Так, один автор говорит: «Навостряю уши и перья»; здесь одно слово применено для двух разных видов «остроты», тогда как уши и перья часто соседствуют и без всякого остроумия. Француз говорит: «Муж есть у многих девиц, но лишь у немногих жен»—и достигает противопоставления при помощи одной связки «есть»...

Вольтер в своих письмах королю никак не мог отрешиться от того, что король дает миру стихи и сражения... Я сам только что привел пример, говоря о примере

^a Он под «оранис» разумеет их воинственные клики.

другом: выражение «давать миру стихи» стоит впереди как менее употребительное, вслед за чем, когда слушатель уже принял его, обычное «давать сражение» усвоится легче; если бы Вольтер переменял порядок слов, то слушатель подумал бы (и по праву), что второй «дар» попросту силой притянут к первому... Скажи Вольтер просто: Фридрих II — воин и поэт, — этим сказано было бы не много, а еще меньше значило бы следующее: «Во время Семилетней войны ты сочинил стихотворения на французском языке». Уже нечто большее — сказать: «Он сражается и пишет». Еще большее: «Он *наставляет* тех, на кого *наступает*», ибо в слове «наступать» заключены города, поля, кони и пр., в «наставлении» же — только души, в первом — целое, во втором — часть; целое и часть отождествляются. И так до бесконечности: можно дойти до счета слогов в стихе и солдат в полку, можно по примеру английских берейтеров перескакивать с Буцефала на Пегаса. Вместе с краткостью растет обман, и брань, и распря; из двух целых, менее отличных друг от друга (военное и поэтическое искусства, которые сходятся в общем понятии силы и фантазии), выбираются частицы частей (слоги и солдаты), самые несходные сходства, — в качестве показателей и представителей обеих целостностей, и эти частицы, несходные друг с другом, и их целые отождествляются с предикатом, соопределенным лишь частям («измерять»), взятым одновременно геометрически и арифметически или акустически. И если рассудок самым легким и кратчайшим способом созерцает такой ряд отношений, в то время как существует смутная перспектива иного, истинного ряда, — нельзя ли назвать тогда остроумие, деятельность многообразной и нетрудной игры, созерцаемым, или эстетическим рассудком, как возвышенное — созерцаемой идеей разума и комическое — созерцаемым неразумием? Да я бы и не спрашивал «нельзя ли», если бы только можно было бы не называть именно так. Остроумие можно было бы назвать также конкретно-чувственной пронизательностью, а потому пронизательный ум — абстрактно-остроумным.

§ 45 Краткость речи

Краткость речи заслуживает еще некоторого внимания с нашей стороны пока мы не перешли от остроумия необразного к образному. Краткость, то есть уменьшение числа знаков, нравится нам — не оттого, что мысли *множатся*, потому что если мыслить все время, то число

мыслей всегда одинаково, поскольку ведь и повторение какой-нибудь мысли тоже дает число и каждый лишний знак — мысль, но оттого, что мысли *совершенствуются*, причем двояким образом: во-первых, вместо пустой грамматической мысли краткость сразу же являет нам более важную⁴ и не сыплет на нас мелким дождичком, а льет как из ведра; во-вторых, краткость немедленно устраняет все побочные несходства, которые ослабляют и затемняют сравнение, и все сопоставляемое, сами предметы подставляет ярким лучам света, сопоставляя и резко сближая сходное. Всякое несходство пробуждает деятельность, и вот уже не шаркаешь ногами, идя по гладкой дорожке парка, а скачешь по тропинке, вьющейся среди скал. Люди в своем читательском полусне надеются, что с началом фразы уже осмыслили все придаточные предложения, а потому время, необходимое для прочтения этих последних, можно потратить на отдохновение, — как же подсказывают они (и это придает им бодрости), когда вдруг обнаруживают, что ничего не угадали и что нужно начинать думать с каждой новой запятой!

Краткость — плоть и душа остроумия, даже само остроумие, лишь она изолирует сходства настолько, что возникают контрасты; напротив, плеоназмы вообще не полагают различий. Поэтому меньше всего стихов и слов в том стихотворении, которое служит ножнами острого ума, — в эпиграмме. Тацит, спартанцы и нередко народные пословицы лишь потому остроумны, что кратки в согласии с *lex minimi*². Так Катон, так и Гаманн, Гиббон, Бэкон, Лессинг, Руссо, Сенека. Остроумие не ведает плеоназма знаков — хотя встречается плеоназм знаков, например, у Сенеки, — так что именно поэтому у англичан принято подчеркивать слова, чтобы внешне отличить для внутреннего взора родственные слова; так, Юнг говорит: «Гений и знание — в упадке, и дни наши идут на убыль, они — *мрачны* и *холодны*»³. Мрак и холод слились бы в воображении, как в любую ночь, — не будь давления извне. Французы обязаны определенностью своего языка небразному, или рефлексивному остроумию, а им — определенности языка. Какие только остроумные привилегии не дарит им одна-единственная частица *en*! Английская и немецкая проза, которая не разложила еще цепь классических периодов на отдельные звенья, как проза

⁴ Вот надпись на статую французского короля-лежебока: *Statua Statuae*; вот шутка о пустом театральном партере: это двойная пустота партера (le double de l'autre)!

французская, связывает целое скорее при помощи цепей⁶, чем звеньев. Когда⁴ римский император насмешливо спросил чужестранца насчет его фамильного сходства: «Не бывала ли мать твоя в Риме?» — а тот отвечал: «Никогда, зато отец мой — да», — то здесь остроумная искра вспыхивает от столкновения не столько самых отдаленных сходств, сколько самых близких; остается только разложить их на составляющую их ясную правду, и вся острота обратилась в ничто. А где же остроумие? Оно — в краткости; первый ряд мыслей вопроса и неожиданно разворачивающийся ряд ответа мы пробегаем в немногих обязательных словах. Предположим, я скажу — больше для примера, чем ради шутки: в древнем Риме библиотеки хранились в храмах, теперь — храмы в библиотеках⁵, — этим я принудил бы рассудок дважды пробежать в течение считанных мгновений и слов один и тот же ряд мыслей, притом еще быстро развернувшись на бегу.

В прозе, коль скоро она состоит в услужении у философии, и только у нее, верх берет французская манера сокращать. Для такого уразумения, которому требуется не живой облик (как фантазии), а только пропорции, не бывает чрезмерно краткой краткости⁷; ибо краткость — ясность. Большинству немецких философов — тоже и английских — надлежало бы перевестись во французских (в резкой отчетливости языка Фихте чувствуется привычка к языку Руссо). Так, антитеза не особенно благоприятствует поэтическому изображению, зато тем больше — философскому изложению, благодаря тому, что сокращает; Лессинг и Руссо познали ее благоволение на деле. Кант и кантианцы лишь туманнее становятся, удваиваясь в длину, — так делаются непрозрачными прозрачные тела, если сложить сразу два. Многие немцы не вымолвят ни слова, не прибавив к слову отзвука и эхо, — так в церкви с сильным резонансом невнятно звучит голос проповедника. Лишь в редких случаях пишут они так коротко — «Un tel reçut à St. Come, Oculiste pour les yeux»⁵. Местность можно изучить лишь с помощью уменьшительного, а не увеличительного стекла. Кроме того, никого не читают в такой спешке, как человека,

⁶ То есть, скорее, рядом образных подобий, чем антитезой, как то будет показано ниже, в параграфе, посвященном образному остроумию.

⁴ Потому что наше богослужение совершается теперь по большей части в книгах.

⁵ Исключение всего одно — краткость Гаманна, потому что у него иной раз мелкие отрезки фраз состоят из солнечной системы, а периоды — из солнечных систем; у него слова (подобно значальным, по Гердеру) — целые фразы. Часто краткость легче достигается, чем читается: автор пришел к выражению мысли с помощью других мыслей, которые потом обрезал; читатель вынужден эти последние дополнять на основе первой.

пишущего пространно; с великой неохотой, чтобы не оскорбить писателей, у которых прежде приходится счищать кожуру, а уж потом раскалывать орех,—с великой неохотой автор настоящего сочинения признаётся, что все листы философских работ превращает в листовки, желая поскорее добраться до сути дела, и, читая абстрактные сочинения, занимается абстрагированием, или извлечением, чтобы хотя бы немного заняться размышлением. Почему не желают философы писать так, как рисовал словами Клопшток?..

Однако почему Клопшток не рисовал почаще так, как пишут те? Ибо что философская краткость — то поэтическая карлица. Рассудок из всевозможных обликов и обличий извлекает (дистиллирует) лишь их незримые пропорции; фантазия придает образам живую полноту. В поэзии не может быть абсолютной краткости; самый короткий день в ней мало чем отличается от ночи. Поэтому Клопшток в самых последних своих одах тем менее поэтичен, чем более сокращает в угоду рассудку. Вместо розового куста он предлагает нам ячейку, полную розового меда, вместо усеянного фиалками берега реки — аптечную ложечку фиалкового сиропа. Спрошу, — чтобы доказать, — много ли од (особенно новых) написал он, где бы не торчала сухою ветвью сравнительная степень прилагательных — этот побег прозаических размышлений? ⁶ Несравненно более высоким достоинством отличаются возвышенные эпиграмматические горные пики, которыми он часто завершает оды, и те места, где он вспоминает о самозабвенной краткости изначальной простоты. Чтобы, рассуждая о краткости, не позабыть о ней, оставим ее и обратимся к кругу остроумия.

§ 46. Остроумный круг

Этот вид необразного, или рефлексивного, остроумия состоит в том, что какая-либо идея противопоставляет себя себе самой, а позднее все же заключает мир с своим Не-Я — мир, основанный на сходстве, не на тождестве. Я не собираюсь говорить сейчас о вещах философских, а имею в виду лишь круг остроумия, эту подлинную *causa sui*¹. Круг этот столь прост, что не требует ничего, кроме доброй воли; вот примеры — отдыхать от отдыха — заключить в темницу Бастилию — воровать у воров... Помимо краткости особенно радует здесь то обстоятельство, что дух, вечно идущий вперед, во второй раз видит перед собой, но только своею противницей, прежнюю

идею, например, «отдых»,— ввиду тождества он вынужден разведывать некое сходство ... между ней и ею самою. Мнимая война вынуждает заключить мнимый мир. Посложней тот круг, или, вернее, пестрый многоугольник, который построила мадам Дюдеффан, когда сочла очень скучным и неотесанным строителя автоматов Вокансона²: «Я высокого мнения о нем,— заметила дама,— готова поспорить, что он сам построил себя».

§ 47. Антитеза

К остроумию рефлексивному относится антитеза, но только вполне необразная; ибо у французов она по большей части наполовину необразная, а наполовину— воображение увлекает за собой!—образная; например: *que ses arbres reunis soient de nos feux purs et l'asyle et l'image*¹. Антитеза противопоставляет суждения, обычно причину следствию, и наоборот. Субъект получает противоречивые предикаты, точно так же, как выше один предикат доставался противоречивым субъектам. И такая эстетическая видимость тоже возникает, будучи подтасована языком. Если Юнг с его острым умом заявляет о человеке, разыгрывающем рассеянного: «Он завязывает узелок, чтобы что-то забыть»², то Истина сказала бы так: «Он завязывает узелок, чтобы вспомнить, что хотел сделать вид, будто забыл». Неистинность противопоставления нередко ловко прячется в языке, например: «Французы должны стать судьями Робеспьера или его *подданными*». Ибо судьям противопоставляются подсудимые, подданным— правитель, а не судьи подданным.

Чтобы придать бытие, свет, силу антитезе, с французской стороны часто высылают вперед самый обыденный тезис. «Не знаю,— сказал француз, прибегнув к своему древнему обороту речи,— что сказали бы греки об Элеоноре, о Елене они молчали бы». Дальше³ всего зашел в этой вялой манере выражаться Вольтер; он довел ее до полной бессмыслицы и непристойности, сказав о Фенелоне по случаю спора с яansenитами: «Не знаю, еретик ли Фенелон, утверждавший, что божество надо любить ради него самого, но я знаю, что Фенелон заслуживал, чтобы его любили ради него самого». Даламбер в своем похвальном слове Фенелону опять приводит эти слова в качестве прекрасной похвалы. «Я бы хотел,— сказал второй Катон,— чтобы меня спрашивали, почему *нет* статуй в мою честь, а не почему она есть»⁴. Не будь тут *рокирующихся* суждений, Катон не блистал бы и не одержал таких побед

(на манер того, как сам я выше),—я хочу сказать, что он не так запомнился бы потомкам и потомкам потомков, если бы молния явилась после грома и фраза повернулась бы так: «Мне неприятнее, когда меня спрашивают, почему стоит статуя в мою честь»... «Конечно,—прервали бы его потомки,—но непонятно, зачем ты это говоришь»... После чего он продолжал бы и сказал бы вторую фразу, ту, что получше, но уже несколько поблекнув. Будь то войны или суждения, победить — значит правильно выбрать позицию.

Прекраснее всего антитеза и выше всего поднимается на небосводе тогда, когда ее почти не видно. «Много времени нужно,—говорит Гиббон,—чтобы мир погиб,—но и ничего кроме»⁵. В первом суждении, тезисе не бесплодном, время сопровождало неведомую Парку,—и вдруг оно стоит перед нами—сама Парка. Этот совершаемый взглядом скачок свидетельствует о такой свободе, которая впоследствии еще приблизится к нам,—прекраснейший дар острого ума.

§ 48. Тонкость

И *тонкость* я тоже отношу к необразному остроумию. Можно, правда, назвать ее лестью инкогниго, поэтической *reservatio mentalis*¹ или энтимемой² порицания, и по праву; но в этом параграфе ее называют знаком знака. „Quand on est assez puissant pour la *grace* de son ami, il ne faut demander que son *jugement*“³. Под *jugement* понимаются, однако, и *damnation* и *grace*⁴, это возможно; фантазия принуждают считать одним и *jugement* и *grace*, вид—подвидом. Точно так же де ля Мотт говорит, что в случае, когда предстоит великий выбор добродетели и порока, *hésiter se seroit choisir*⁵, поскольку выбор тут вообще означает выбор дурной, а *hésiter*—опять же выбор—знак знака; такая фраза доставляет удовольствие своей краткостью и иллюзией неизбежной односторонности. Когда один гасконец вежливо согласился с рассказом, показавшимся ему невероятным, он прибавил: „Mais je ne *gêrerais* votre *histoire* à cause de mon *accent*“⁶. Дialeкт означает здесь гасконец, гасконец—неправду, неправда—отдельный случай, итак, почти что знаки знаков знаков.

Но для тонкой речи кроме таланта нужен еще и предмет, который вынуждал бы понимать. Вот почему так легко понимать тонкие речи, если они основаны на двусмысленностях в отношениях полов; да и всякий знает, что, коль скоро он не может разобраться в двусмысленности, ему надлежит искать за ней один смысл, нечто весьма

определенное среди самого всеобщего. Фантазия европейца так портится с каждым веком, что в конце концов станет невозможным не быть бесконечно тонким, когда не понимаешь, о чем речь.

Далее, только тех лиц можно хвалить *точно*, на чьей стороне уже самая *решительная* хвала; решительная — знак, тонкая — знак знака, вместо знака похвалы тогда можно подставлять голый знак знака. Поэтому — если не предполагается молчаливо, что совершается это по искреннему убеждению или из деликатности, — величайшая тонкость легче всего обращается в свою противоположность. Среди всех европейских посвящений (точно так же как французские — наилучшие) немецкие — наихудшие, то есть вполне лишенные тонкости, то есть наиболее явные. Ибо немец все любит немножко выставить на свет, и сам свет; для тонкости, этой краткости вежливости, ему недостает мужества.

Сочинитель настоящего, отнюдь не будучи нескромным, смеет надеяться на то, что в своих посвящениях всегда был столь тонким, как мало кто из французов, — что, во всяком случае, являет истинную заслугу, хотя и не его.

§ 49. Образное остроумие, его источник

Как к необразному остроумию преимущественно причастен рассудок, так к образному — фантазия; помощники для первого — иллюзии поспешности и языка, для второй — чародейство совсем иного рода. Та самая неведомая сила, что слила в одну жизнь две столь неподатливые сущности, как плоть и дух, растопив их своим пламенем, повторяет и в нас и вне нас это облагораживание и смешение, вынуждая нас без связи и последовательности вызволять из-под гнета тяжелой материи легкое пламя духа, выделять из звука — мысль, извлекать из частей и черт лица — силы и движения духа и так повсюду высвобождать внутреннее движение движения внешнего.

Как наше тело воспроизводит своим нутром самое нутро нашего внутреннего мира, гнев и любовь, как страсти делаются болезнями, так внешне тело отражает внешность духа. Ни один народ не выражает согласия покачиванием головы. Метафоры всех народов, эти вочеловечения природы в языке, подобны друг другу, и никто не именуется заблуждение светом и истину тьмою. Как нет абсолютных знаков — каждая вещь, так и в мире конечно-го нет абсолютных вещей — каждая значит и обозначает; в

человеке — образ и подобие бога, в природе — человека^а. Человек на этой земле живет на острове духов, нет ничего безжизненного и незначущего; бесплотные голоса и молчащие фигуры наверняка принадлежат друг другу, — нам должно предчувствовать: ибо все указывает за пределы этого острова духов, в неизвестное нами море.

Этому поясу Венеры, этой руке любви, что привязывает дух к природе, как неродившееся дитя — к матери, мы обязаны не только богом, но и маленьким поэтическим цветком метафоры. Слово «метафора»² само по себе — повторение доказательства в миниатюре. Удивительно! — да будет мне позволено это отступление, — материальный вкус и духовный запах, как сочлененные образы материи и духовности, точно так же близки и далеки друг от друга. Кант называет запах вкусом на расстоянии³, но, как мне кажется, его обманывает постоянная одновременность их воздействия на нас. Если жевать цветок, он, пока гибнет, продолжает пахнуть. Но если, дыша через рот, лишить язык содействия носа, язык, как при насморке, словно совсем нищает и отмирает в своем одиночестве, тогда как обоняние не нуждается в нем (вновь прообраз — прообраз противостоящих друг другу реалиста и чистого идеалиста!). Запах со своей фантастической безграничностью, скорее, подобен музыке, а вкус со своей прозаической отчетливостью — зрению, и первый часто соединяется со вторым — как температура тел с их формой, когда мы осязаем их. Насколько непозитивны и немзыкальны мы в сравнении с индийцами, доказывает наше принижение самого носа, который морщится, слыша, как произносят его имя, как будто он позорный столб лица, и доказывает в особенности наша бедность словами, выражающими запах, при изобилии выражающих вкус. Ибо у нас есть только отталкивающий полюс запаха (вонь) и совсем нет притягивающего. И целые немецкие области вообще не нюхают цветы, а «пробуют» на вкус... Вернемся теперь к прекрасному — почти повторяющему отношение тела и духа — различию вкуса и запаха, к различию, которое вкус поселяет в воде^б, а запах — в эфире: для вкуса создан плод, для запаха — цвет. Почему язык и превращает в геральдические фигуры духа или незримые предметы этого чувства или их близкую незримую стихию, различные, как дух и воздух, — или же наоборот; таковы пневма, анимус, спиртус, нюхательный спирт, духи, spiritus ges-

^а «Квинтус Фикслейн», 2-е изд., с. 363¹.

^б Если нет растворяющей воды, нельзя почувствовать вкус.

тог, нашатырный спирт и всякий прочий дух и спирт. Как прекрасно получается: метафоры, эти пресуществленные хлебы духа, подобны тем цветам, что так сладко живописуют плоть и так сладко — дух, словно духовные краски, словно цветущие дүхи!

§ 50. Две ветви образного остроумия

Образное остроумие или *одушевляет* плоть или *воплощает* дух.

Первоначально, когда человек еще цвел на одном стволе с миром, привитый к тому же дереву, этот двойной троп вообще еще не был тропом; человек не сравнивал тогда несходства, но возвещал тождества: как у детей, метафоры были лишь невольными синонимами телесного и духовного. Как на письме образы появились прежде букв, так в речи метафора, обозначавшая не предметы, а их отношения, была первым, самым ранним словом, лишь постепенно оно обесцветилось и стало выражением собственным⁴. Троп одновременно одушевлял и воплощал, — Я и мир были слиты воедино. Поэтому каждый язык в обозначении духовного — это словарь поблекших метафор.

Но как человек разделяется с миром, незримое — со зримым, так его остроумию приходится *одушевлять*, но еще не *воплощать*; свое Я человек ссужает бытию, свою жизнь — окружающей материи, но только коль скоро самое Я является ему лишь в виде проявлений жизни тела, он и внешнему миру не может уделить ничего (по крайней мере ничего более духовного), кроме членов тела — глаз, рук, ног, хотя притом и живых и одушевленных. Олицетворение — первая поэтическая фигура дикаря, за нею следует метафора — сокращенное олицетворение; однако, пользуясь обеими фигурами, дикарь не очень-то стремится показать, что исправляет свой стиль по Аделунгу и Баттё, точно так же как человек в гневе не представляет свои проклятия в виде восклицательных знаков и любовник не обозначает поцелуи отточиями. Пока всякий образ — чудотворная икона, исполненная божественности, слова — изваяния, изваяния — люди, а люди — это он сам. Североамериканский индеец думает, что душа его стрелы следует за душой убитого.

Полагая, что *одушевление* телесного предшествует образному сравнению, я основываюсь на том, что духов-

⁴ Замечательный и доподлинный образ: торговый дух — этот враг поэзии — был поводом к превращению письма образами (иероглифами) в письмо знаками (см. «История философии» Буле, том I); торговцу по душе краткость.

ное, наиболее всеобщее, легче найти в телесном, особенном, чем наоборот. Легче вывести мораль из басни, чем извлечь басню из морали. Поэтому (но и по другим причинам) я поставлю мораль перед басней — как нечто более раннее. Точно так же Бэкону легко придумывать аллегорическое значение для мифологии, но куда труднее обратное — придумать мифологическое подобие определенного смысла. Это подводит меня к той деятельности образного остроумия, которой оно занялось позже, — к *воплощению* духовного. Фантазии вообще труднее создавать тела, чем духов. Тела требуют более отчетливой индивидуализации; облики определеннее сил и способностей и, следовательно, сильнее различаются между собой. Одно Я ведомо нам, а тел — миллионы. Тем труднее в своенравной резвящейся чреде обликов найти тот, который определенностью своей выразит дух с его определенностью. Легче было одушевлять тело, говоря «буря гневается», чем так воплощать духовное: «Гнев — это буря».

Прямые, бедные зерном колосья на поле, по которому идет поэт, легко возвысят его до такого сравнения: «Так же и пустые головы стоят прямо» — сравнение, которое Монтень (как сентенции — у Сенеки) позаимствовал у Плутарха; однако поэту предстоит немало потрудиться, чтобы, представив себе такого человека, *незначительного*, но притом *гордого*, набрести в необозримых рядах тел именно на ископаемый отпечаток нужного растения. Ибо если обычно метафора пролагает путь к сравнению, — так, здесь вместо «незначительный» говорим «пустой» и вместо «гордый» — «прямой», — то одновременно открывается неисчислимое множество путей: вместо «пустого» можно сказать «плоский», «больной», «уродливый», «черный», «кривой», «горбатый», «ядовитый», «полюй», «порожний», «вялый» и т. д., а долгий облет всех этих путей наверняка уведет от цели, тогда как ее достигаешь, попросту гуляя по полю.

Поэтому в сравнении необходимо предпосылать духовное телесному, хотя бы для того, чтобы избежать скрытого плеоназма, поскольку во всем телесном уже наполовину мыслится и духовное, что невозможно наоборот. Поэтому добрейшая К. Пихлер наполовину наводит на нас скуку одними плеоназмами своих «Пригч». Лишь в одном случае образ может появиться раньше вещи — когда сам образ столь чужд, неведом и странен, что читателю необходимо прежде познакомиться с ним в самом необразном виде, чтобы потом легче познакомиться в образном и

затем пользоваться им играючи. Сравнения Клопштока, заимствуемые в душевных состояниях, легче сочинить, чем Гомеровы телесные, потому что духовное состояние легче скроить таким, какое требуется. Особенная, гениально развитая Гиппелем разновидность остроумия спаивает воедино несколько общих суждений, служащих сравнениями или аллегориями *одного*. Желая¹ выразить ту мысль, что он хочет говорить намеками, а не распространяться, Гиппель⁶ почти на полтора страницах распространяется об ошибочности пространности и преимуществе краткости, пользуясь такими сравнениями: «Дамы скорее готовы простудиться, чем чего-нибудь лишить свои наряды. Великие едоки удаляют все лишнее, даже вид из окон, застольную музыку и увлекательную беседу. Все колоссальное непрочное. Кто обожествляет людей, еще принижает их по сравнению с тем, чем могут они быть по природе» — и так далее, и так далее. Поскольку опускаются словечки «как бы» и «словно», поскольку автор перескакивает не от образа к образу, а от идеи к идее и у каждого замечания свое особое содержание, трудно не углубляться в каждое отдельное, а рассматривать их как краски для картины, осужденные на страдательную роль и почитание образов. Но для автора почти немислимо отыскать путь доброго вкуса, идя по такой скользкой почве или даже шествуя по волнам. И, стало быть, может ли одобрить человек, воспитанный на образцах древних, такой грех роскоши, разбрасывающейся сравнениями? Вряд ли, — разве только у Пиндара, этого Гиппеля древних, который точно так же, без всяких соединительных слов, сливал в одно сравнение целый ряд предложений, отчего бывал малопонятен своим издателям.

Путь образного остроумия уводит далеко в сторону от образной фантазии. Фантазия пишет красками, а остроумие только раскрашивает. Фантазия оживляет и украшает облик — эпически, с помощью всевозможных подобию; остроумие холодно смотрит на то, что сравнивается, и на то, с чем сравнивается, — и то и другое растворяется у него в духовном экстракте отношения. У Гомера и сравнение не просто средство, он придает своеобразную жизнь и тому, с чем сравнивает. Поэтому остроумное сравнение, самостоятельное и менее лирическое, больше пригодно для иронического эпоса, особенно если его вводит в эпос искусная рука Свифта, — тогда как метафора и аллегория более подходят для капризного лирического

⁶ В «Гражданском совершенствовании женщины», с. 342.

настроения. Поэтому у древних образное остроумие было не так развито — древние с присущей им объективностью стремились строить облик, а не разлагать его избытком остроумия. Поэтому поэзия больше любит *одушевлять* неживое, а остроумие — *лишать* живое *плоти*. Поэтому образная фантазия во всем зависит от единства своих образов, — они должны жить, но не может жить существо, члены тела которого не знают мира между собой; напротив, образное остроумие может заставлять читателя подкакивать на каждой запятой, потому что цель его — создать неживую мозаику; под тем предлогом, что оно сравнивает лишь само себя, остроумие может без малейшего смущения менять в продолжение одного периода ракеты, перезвоны, резные украшения, туалетные столики и туалетную воду — как ему заблагорассудится. Но над этим редко задумываются критики, выносящие свои суждения об эстетических программах и лейпцигских лекциях.

У англичан и у немцев несравненно больше остроумных образов у французов больше остроумной рефлексии; эта последняя уместнее в обществе и в компании, а в первом случае фантазии предстоит долго распускать свои паруса, что в комнате делать неудобно и затруднительно. Какой длинный, взаимно отражающийся ряд сходств подчас заключает в себе одно-единственное сравнение Юнга или Музеуса! Что бледный французский жемчуг третьей воды перед английскими алмазами первого огня! Мадам де Неккер среди примеров оправданной смелости приводит следующий: пламенный Бюффон не поколебался придать слову *volonté* бурную метафору — *vive*². Но если вся Франция, следующая правилам, одобрительно восприняла этот поэтический образ, воплощающий волю, то философствующая Германия видит в нем лишь выражение в собственном смысле и даже плеоназм; ибо ведь только воля по-настоящему и живет.

Поскольку во французской казне и сокровищнице образов помимо мифологической утвари мало что можно найти — разве что обычное трагическое вооружение и чернильный прибор поэта, троны, скипетры, кинжалы, цветы, храмы, закалаемые жертвы, немножко пламени и золота (отнюдь не серебра!), эшафот и некоторые наиболее привилегированные из членов тела, то французы и пользуются этими последними, поскольку такой поэтический столовый прибор у них всегда под рукой, особенно руки, ноги, губы, чело, причем пользуются столь же часто и столь же смело, как поэты восточные и дикари, что наподобие французских материалистов, строят Я из

членов тела. Вольтер сказал: „Le sommeil carressé des mains de la nature“³ Другой поэт выразился не столь дурно: „*Ses mains cueillent des fleurs et ses pas les font paître*“⁴. Так по-восточному дерзновенно придают они Надежде, Времени, Любви — руки, коль скоро антитеза в свою очередь может что-нибудь противопоставить и придать рукам — ноги, или губы, или колени, или сердце.

Бедное сердце! У доблестных немцев это по крайней мере один из эпонимов мужества, но во французской поэзии это, как в анатомии, самый сильный мускул, причем с самыми тонкими нервами. Комический поэт, по всей видимости, не остановился бы перед тем, чтобы назвать несчастное сердце — *globe de compression*⁵ или *globulus hystericus*⁶ галльской Музы — или воздушной пулей ее духового ружья — или пиротехническим колесом ее фейерверков — или валиком ее шарманки — или кассой ее сверхприбылей — или плавильной печью — или всем прочим; однако нужно быть человеком, лишенным или почти лишенным вкуса, чтобы не счесть все подобное совершенно несовместимым с тоном, какого требуют настоящие эстетические программы.

§ 51. Аллегория

Аллегория реже бывает последовательно развертываемой метафорой, а чаще — произвольно измененной. Это самый простой вид образного остроумия и самый опасный род образной фантазии. Она потому столь проста, что, пользуясь олицетворением, может применить и все то, что для сравнения слишком близко и голо, и затем все то, что для сравнения слишком далеко (ибо, дерзко приближая, она принуждает и дух); наконец, потому, что она сама разрабатывает и совершенствует то самое, с чем сравнивает, и в зависимости от того, что сравнивает; кроме того, она неприметно для глаза меняет метафоры. Настоящая аллегория сцепляет с необразным остроумием остроумие образное, и Мёзер пишет: «Опера — это позорный столб, к которому привязывают уши, чтобы выставить на всеобщее обозрение свою голову»¹ Зато дурна такая аллегория Юнга: «Каждый похищенный у нас друг — это перо, вырванное из крыльев человеческого тщеславия и заставляющее нас спуститься со своих заоблачных высот и на потерявших силу крыльях падающего честолюбия (сплошные тавтологии!) скользить у самой земли, пока мы, падая, не разрываем ее поверхность, чтобы покрыть прахом земным разлагающуюся гордыню (теперь метафо-

ра падения перешла в метафору зловония) и избавить мир от чумы»?

Холодный Фонтенель однажды выразил аллегорически,—причем две одинаковые метафоры считались тут разными идеями,—выразил аллегорически... пустое ничто. Сравнив философию с детской игрой, когда все ловят друг друга с завязанными глазами, но должны назвать имя пойманного, иначе беготня начинается сначала, он продолжает: «Дело не в том, что мы, философы, никогда не можем поймать истину, хотя глаза у нас и завязаны; но мы не можем утверждать, что поймали именно истину, а она тем временем ускользает от нас». Ведь истина не означает, что мы мыслим такое-то суждение; истина означает, что мы полагаем и утверждаем, следовательно, и называем ее; итак, то, что мы считаем истиной, мы действительно выдаем за истину или называем ее истиной; как же может она ускользнуть от нас?..

Бог¹ любит троицу, и потому приведем еще один пример,—пример ошибки,—взятый у третьего народа, у немцев, именно у самого Лессинга⁴. Сказав, что пишет о художниках и поэтах, а не для них, Лессинг продолжает: «Я распутываю паутину шелковичных червей, не для того, чтобы учить их прясть (это уже звучит так, как если бы было написано: я стрижу овец, но не для того чтобы учить их носить шерсть), но для того, чтобы изготовить из этого шелка кошельки для себя и для себе подобных (почему кошельки, а не чулки, и если кошельки, то почему надо делать их шелковыми?..), кошельки, чтобы продолжить сравнение (собственно, аллегорию), куда я буду собирать *мелкую* монету отдельных ощущений (где же тут естественный переход от шелковичного червя к монете, да еще мелкой, которая переходит в третью аллегорию?) до тех пор, пока не смогу поменять ее на добрые полновесные золотые обобщенных наблюдений (вымученно,—пытается, как может, двигаться вперед при помощи тавтологий), а их отнести к *капиталу самостоятельно продуманных истин* (тут я вижу четвертую аллегорию, но куда же подевался червь?)»...

Одно новое, а тем более остроумное сравнение стоит дороже сотни аллегорий; ведь проще вторить непревзойденным аллегориям Музеуса, а не его сравнениям. Поэтическая же фантазия, в которой аллегории обязаны превращаться в олицетворения, должна смелее браться за них и тогда снискает славу.

Автор настоящего сочинения берется разрисовать любую вещь с помощью любой аллегории в духе Коули,—

поэтому в своих произведениях он предпочитает сравнение.

Даже⁵ Гердер, весь цветок и пламя, редко дождался, чтобы растение метафоры начинало аллегорически куститься. А Клопшток посреди черствой, костлявой и атлетически-сухопарой прозы своей «Республики ученых» и других грамматических трактатов замирает перед самым простым растением метафоры и разворачивает листки ее и тычинки в аллегория, усыпая пыльюю последующие периоды. Здесь я сам аллегорически говорю об аллегории: впрочем,—урок для меня и для всех!— не отменно.

§ 52. Игра слов

Перезвон каламбура — старший брат рифмы, затакт к ней; в XVIII веке он лишился образованной Европы, после того как непрерывно, словно сама религия, царил над столетиями. Хотя Цицерон и почти все древние писатели играли словами, хотя Аристотель одобрительно отзывается об игре слов¹ и три великие трагические Парки греческой трагедии одинаково, как заметил Юм², играли именем Полиника (означающим спорщика), сына Эдипа, все же игра слов теперь по большей части изгнана с печатных листов и из кабинетов и вместе с другими играми похуже сослана в гостиную.

И только новые поэтасты вновь призывают ее на бумагу. В чем они правы, в чем не правы?

Конечно, можно сказать: будь у древних столько остроумия, сколько у нас, вместе взятых, они едва ли расплатились бы игровыми фантами словесной игры. Игра слишком легка, чтобы в нее играть, и, как рифму в прозе, ее скорее следует избегать, вместо того чтобы бегать за нею. Устное акустическое остроумие обладает двумя поразительными свойствами: во-первых, для него не требуется ничего, кроме желания быть остроумным, а во-вторых (что первым пунктом предполагается), десяти тысячам человек не может не прийти в голову одна и та же шутка об одной и той же вещи, например об именах Фихте и Рихтер. Одна игра именами собственными — сортом похуже. Великого Шекспира, которого многие шекспирчики заставляют позировать рядом со своей конторкой, великого Шекспира путают с толпою на подмостках его сцены, с толпой, говорящей его словами; в уста шутов и слуг (например Ланчелота) он вкладывает калам-

¹ В своей «Истории Иакова I».

буры, в уста видных людей (например Лоренцо) — порицание их².

Так что же? Выходит, древние, как и новейшие, совершенно не правы? Но что такое игра слов? Если необразное остроумие сводится к тому, что один и тот же предикат приписывается двум несходным субъектам и оба они отождествляются, если только по милости языка складывается тут видимость тождества, то к такому же подложному образу сводится и обман словесной игры, акустической и оптической, — если не по смыслу, то по звучанию получающийся образ принадлежит двум субстанциям, двум существам. Поэтому нередко то, что в одном языке есть необразное остроумие, то на другом⁶ — игра слов. Так, когда Фут на вопрос, заданный ему лордом — умрет ли он, Фут, на виселице или от сифилиса, отвечал: «Зависит от того, что я раньше обниму (*embrace* и *embrasser*) — ваши принципы или вашу любовницу», то мысль эта для нас отнюдь не игра слов, потому что мы не говорим «обнимать принципы». Разве поэзия не играет — сначала образами, а затем созвучиями рифмы и метра? В словесных сходствах есть что-то (пусть немного) даже от самой истины, которая должна лежать в основе всех остроумных сходств; ибо если в изначальном языке звучание знака всегда было отголоском вещи, то в случае сходства отзвуков следует ожидать известного подобия вещей. Поэтому философы, а также языковеды, чьи находки и наития обыкновенно отличаются приятным мерцанием словесной игры, охотно облачают соответствия идей в соответствующие звучания и делают это красиво. Так, остроумный Торильд, который наставляет нас мере, не ведая меры, успешно учит игре соединения и связывания слов: три видимости, метафизическая, поэтическая и политическая, именуется у него так — категория, аллегория, агория — затем *Schatten*, *Schein*, *Schau* — затем *Schattenbild*, *Scheinbild*, *Schaubild*, или идея, идос, идолон — *similans*, *simile*, *simulacrum*⁷ — *speciatum*, *speciosum*, *spectaculum* — *fictio* (*supra naturam*), *figmentum* (*praeter naturam*), *fictum* вместо *factum* (*contra naturam*)⁸. Краткостью привлекают девизы; вот девиз Сен-Пьера: *donner et pardonner*⁵,

⁶ Совершенно произвольно правило, требующее почитать переводом подлинность остроумия. Возьмем пример — благословение папы *Urbi et Orbi*³. Краткость и призыв (ассонанс) пропадают в переводе, даже если придумать (для государей) перевод такой: семейству (*urbi*) и миру (*orbi*). Все языки полны непереводаемого остроумия, в языке греческом таково остроумие аттическое. Острый ум, этот ловец краткого, именно поэтому часто прибегает к игре слов: "Та coina cainos, ta caina coinos"⁴

³ *Gelchertenwelt*, Bd. I, S. 7.

⁴ *Archimetria*, p. 94—95.

таков греческий совет—держаться и воздерживаться⁶; еще один девиз—*deus caret affectu, non effectu*⁷; таково большинство греческих гномических речений.

Вторая истинная прелесть игры слов состоит в удивлении—удивляешься Случаю, который проходит через весь мир, играя звучаниями и материками. Должно быть, потому так нравится нам всякий случай, это дикарское спаривание без благословения, что тут наполовину прячется, наполовину выступает наружу сам закон причинности (каузальности), который, подобно самому остроумию, сочетает несходные вещи. Если нам кажется, что мы видим нечто вполне случайное,—при полной невозможности вмешаться сюда причинной зависимости,—то это нас как раз и не удовлетворяет, и тогда мы не пользуемся даже словом «случай». Представим для примера, что вот в эту самую минуту французский академик читает лекцию по эстетике, запивая ее подсахаренной водицей,—я пишу об эстетике,—в то же самое время четыре каторжника (как положено, по Гессу) несут по Нюрнбергу тело самоубийцы в гробу—один поляк называет другого братом (по Шульцу), как то бывает еще только в Испании,—в Дессау начинается спектакль (коль скоро сегодня воскресенье)—то же происходит в Ботанибсе, где за вход берут баранью ногу,—на острове Син участок земли измеряют передником (по Фишеру), а в рыцарском поместье вступает в должность и в брак молодой проповедник,—разве кто-нибудь при виде всех этих происходящих на целой земле совпадений—а как много всего можно еще было бы назвать!—употребит слово «случай», которым он непременно воспользовался бы, если бы всего два события совпали на узком пространстве? Между тем с высшей точки зрения поступать так неверно: ибо пространство и время, сколь бы обширными они ни были, не могут производить такой эффект, который был бы противоположным эффекту узких и тесных времени и пространства и тем самым вырывался бы из великой цепи Юпитера, тогда как цепь эта, наложенная и на мушиную ножку и на Солнце, все одинаково влечет к *единой* цели.

Третья причина, почему нравится игра слов,—это духовная свобода, которая светится в ней,—она в состоянии отвлечь наш взор от вещи и обратить его к знаку, ибо если из двух вещей нас покоряет и поглощает одна, то быть побежденным более могучей значит просто проявить меньшую слабость.

Но разрешение играть словами может быть дано лишь при соблюдении двух условий. Нужно, чтобы слово,

которым мы играем, нашлось, а не было выдуманно,— иначе будет не свобода— отвратительный произвол. Игра слов дозволена, как я полагаю, тогда, когда она сочетается с остроумной связью самих вещей и умножает собой множество сходств или когда вообще остроумие льется рекой, неся на себе сусальное золото остроумия, когда из яйца-болтуна игры слов проклеваются целые фразы, вроде великолепно получившейся у Лихтенберга в споре с Фоссом: *to bäh, or not to bäh, that is the question*⁷, или тогда, когда игра слов становится филологической, если, например, шеллинговский *Ur-Sprung*⁸ конечного передать словами *salto mortale* или *salto immortale*⁹, или тогда, когда игра слов, подобно двусмысленностям, получается произвольно и столь естественно сливается со всем остальным, что невозможно даже утверждать, что есть тут игра слов.

Поэтому¹⁰ игра слов нам подчас больше нравится на иностранном языке,— там от нас более скрыты произвол и сходство. Так, дом иезуитов, где пожелал захоронить свое сердце Генрих IV, назывался *La Fleche*. Поэтому один прелат спросил иезуита, имея в виду оба смысла слова, что бы тот больше хотел увидеть— сердце короля в Стреле (*La Fleche*) или стрелу в его сердце. Такова и известная игра именем британского государственного деятеля Фокса (Лиса). Иногда словесное остроумие, несмотря на все нарушения доброго вкуса, может претендовать на содержательность благодаря многогранной игре красок^а.

От игры слов остроумие переходит ко вполне дозволенному произволу, к шарадам, которые, как все загадки и пчелы, раз ужалив, умирают; от игры слогами остроумие перетекает, теряя силу, в игру буквами (анаграмма)— в еще более ничтожном виде в анаграмматическую шараду, в логгриф,— наконец, оно окончательно пересыхает в жалких горбатых хронограммах¹².

Играющие словами, если им хочется быть чем-то большим, должны быть предупреждены об опасности, которая их подстерегает,— а именно, привыкнув к искушениям слуха, всегда ограниченного, можно позабыть о зрении с его широтой. Игра слов легко отвлекает глаз от великого и широкого, приковывая его к частицам частиц— к коловраткам слогов вместо колес и коловращений ангельских у пророка¹³. В поэтическом искусстве, как

^а Так в остроумном сочинении о филистерах¹¹ попугаи спекулятивной философии выгравированы в виде цепи уток, наннзанных на привязанную к кусочку сала нить,— этот кусочек они проглатывают одна за другой.

и в природе, лишь целое праотец правнуков, а птичкам-быстрянкам частичек не стать орлицами.

§ 53. Мера остроумия

Никаких достоинств немцу не жаль так, как чужеземных¹, которыми он не наделен,—к утрате отечественных он относится спокойнее, например, к утрате былой свободы и былой религии; но когда чужие достоинства делают наконец его собственными, он не придает им большого значения. Потому столь часто превозносит он остроумие и каприз и требует их: оба они еще не находятся в обращении, как статья внутренней торговли. А если немец хорошенько запасется этим товаром и выложит его на прилавок^a, рецензенты тут же карают его—словно подданного, осмелившегося поступить в чужой университет или участвовать в иностранной лотерее. Человек солидный, с головой светлой,—так говорят читатели и судьи,—такой человек пишет хорошим, чистым, приятным, спокойным слогом, гладкой прозой, он выражает свои мысли просто, а вечное остроумничанье быстро приедается,—«а если, того хуже, эту пену,—добавляют они,—подают на стол деловому человеку! О ужас!»...

Поэтому судьба даже самого наиостроумнейшего оригинала, например «Гудибраса» или «Тристрама»⁵, куда более счастлива в переводе, нежели судьба немецкого сочинения даже вполонину и даже вчетверть столь же остроумного. Впрочем, та или иная блестящая остроумия допускается, но только между блестящими должно быть проложено должное число листов (как чистых и отпечатанных страниц между гравюрами в романе),—между двумя праздными праздниками остроумия должны помещаться шесть будничных дней; остроумие и даже само такое сравнение можно сравнить с древнегерманскими и татарскими племенами, царства которых разделялись пустыми пространствами. Да и верно, будь остроумие слугой, как в большинстве поэтических и научных сочине-

^a Дихтенберг, Музеус, Гиппель и Гамани—герои остроумия, но это им спускают ввиду реальных заслуг и охотно их извиняют. Писателей только остроумных (назову Бергнуса², сочинителя «Листков от алафа до кофа» и «Маленького путешествия», двух сочинений, в которых остроумие льется щедрым потоком, или Павла Эмидия³ из «Немецкого Меркурия») — писателей только остроумных в Германии принимают холодно, на что самому остроумию следовало бы смотреть спокойно, коль скоро само-то остроумие охлаждает — даже характер писателя. Вообще говоря, немец охотнее прощает остроумие, когда оно — вещь побочная, ему хочется видеть остроу не в мундире, а в праздничном наряде, и он отпускает такой грех ученому, выписавшему краткий *hors d'oeuvre*, но не писателю, у которого Полное собрание сочинений и целые *Opera omnia* составлены из *hors d'oeuvre* и *opera supererogationis*⁴.

ний,—но разве не бывает оно господином? И если бывают чисто остроумные создания, вроде Лихтенбергова «Хогарта», то так же невозможно требовать—и прощать,—чтобы лучи их отделялись отбивками и паузами, как нельзя допустить в эпосе пауз возвышенного, хотя в итоге читатель и того и другого вида вынужден пребывать в постоянном напряжении. Для сада избыток цветов—не порок, а недостаток травы—не беда. Почему не допустить самые быстродействующие раздражители для духа,—если есть такие для мозга? Вы хотите, чтобы от целого печатного листа и от целого вечера был бы тот же эффект, что от страницы и часа? Вы требуете, чтобы к остуженному огненному вину вам подавали лед, из которого оно извлечено, вы требуете разбавлять этим льдом вино? Постойте-ка! Время—вот лучшая вода, оно разбавляет книги и напитки. Все⁶ же следует признать, что остроумие само по себе, сокращенная форма рассудка, веселит и утомляет,—если только пестрыми игральными картами его нельзя выиграть ничего существенного, вроде чувства, афоризма и т. п. и т. п. Проницательность ума—это совесть остроумия, проницательность разрешает ему поиграть часочек, но с тем большим недовольством ждет тогда остроумие следующего часа занятий.

Нечто другое, менее благоприятное,—бесконечно повторяющееся напряжение при чтении целого тома эпиграмм. Здесь не только утомляют все вновь и вновь вспыхивающие молнии остроумия, но утомляют все новые и новые предметы, которые проносятся мимо нас и с каждым дистихом заставляют начинать сначала; мысли кружатся так, как будто мы читаем отрывочные фразы, обходящиеся безо всякого остроумия. Напротив, в создании острого ума дух мечется по всем направлениям компаса, но точка зрения—всегда одна; а там, в первом случае, он ездит по всем направлениям и притом изо всех точек.

Вот второе возражение (первым было усилие и утомление) против всемирного потопа остроумия, каковой потоп, по всеобщему мнению, обязан быть лишь частичным: остроумный муж и сочинитель в буквальном смысле охотится и гоняется за остроумием, как весна за цветом, а Шекспир—за жаром. Но разве есть что-либо в искусстве, за чем не надо гоняться и что само летит на язык, пойманное, ощипанное и поджаренное? Разве Пиндару орлы, соколы и райские птицы окрыленных слов садятся прямо на руку, и ему не нужно самому летать за ними? Лишь вялость дарит нам вечное свое соседство, но и она

охотится; в поте лица своего она добывает нечто подобное — пот мозга своего.

Где усилие заметно, — оно напрасно; охотничья собака — не добыча, а надуманное остроумие — не найденное.

Лучшая проба остроумия, его контроль (перепроверка) и есть его преизбыток; единственная пришедшая на ум мысль в одиночестве сияла бы, в блестящем обществе она меркнет; следовательно, упрек в бледности и надуманности мыслей и коснется как раз того, кто щедр на остроумие. Когда экономные писатели подвергают читателя необходимому лечению голодом и положенным образом постятся вместе с ним, он начинает бояться, что все кончится голодной башней Уголино⁷, вот тогда они неожиданно подводят его к столовой для нищих: боже, кто опишет его восторг и наслаждение!.. Но если кто захочет раздавать тот же румфордовский суп в других местах и за десертом с винами, эффект будет куда слабее.

Если произведение заключает в себе целую картинную галерею (много таких написано в Англии), невольную устаешь и начинаешь сердиться — тем более что краски уже не подчинены тут рисунку, но сами превращаются в очертания, то есть в пятна краски; еще и потому наступает утомление, что новые картины не удастся ни связывать, ни перемежать старыми надоевшими. Напротив того, остроумие ничего не стремится изображать, кроме себя самого, а потому оно должно быть всегда новым, — пока тратит; растрачивая, оно бережет и если не обходится без утомления от преизбытка, то все же без недовольства расходами.

По этой же причине остроумие должно литься как из ведра, а не сочиться по капле. Первый электрический разряд мысли — самый мощный; если ту же мысль прочитывать вторично, — она уже разрядилась; а поэтическая красота наполняется все снова и снова, как гальванический столб, если его крепко держать. Остроумие, подобно множеству других вещей, богаче оттого, что его забывают, — следовательно, оттого, что его заново вспоминают; но чтобы его чуточку позабыть, оно должно быть настолько богато всем, чтобы нельзя было не забывать. Поэтому Гиппель и Лихтенберг поставляют при десятом чтении десятый выпуск остроумия и радости; это — их десятый, пусть внутренний, духовный тираж, — но с какими улучшениями и исправлениями! Ибо помимо остроумия уже отстрелянного можно найти еще столько неподожженного, что автор вполне может померяться силами с «правильными» писателями.

В обществе зарницы остроумия потому тяжки, что после них становится темнее. Всякое раздражение требует нового и так далее — чтобы поддержать прежнее возбуждение. Посему остроумие должно продолжать раздражать — чтобы окружающие не завяли. Красота же подобна пище и сну; она освежает, придает силы — обостряет чувства, не притупляет. Самое первое остроумное место в книге пробуждает подлинную жажду последующих, как известные напитки; как? неужели же жажду эту нужно утолять, подставляя рот дождевой пыли? Нет, дайте нам целую Диогену пригоршню — чашу — бочку!

§ 54. Необходимость культуры остроумия в Германии

Но есть соображения, которые не просто извиняют культивирование преизбыточного остроумия, но даже призывают к этому, — соображения эти основаны на природе немца. Все нации видят, что наши идеи прочны, стойки, тверды, упрямы, что скорее немецкие големы и немецкие земли суть движимое имущество, нежели содержимое голов и земель. Как Ведекинд шивал рукава и чулки у больных водобоязнию, чтобы помешать им двигаться, так с детства шивают все члены у внутреннего человека в нас, чтобы совершенно усмирить его и чтобы человек двигался уж лучше всем телом сразу. Но боже! какие бы у нас были игры, если бы мы могли рокироваться нашими отшельническими идеями! Новые идеи — ничто без свободных, свободные — без равных, и только остроумие дарует нам свободу, ибо еще раньше дарует равенство, оно — то самое для духа, что для химического искусства огонь и вода: «Chemica non agunt nisi soluta»¹, то есть только текучесть дает свободу для новых соединений, — или: только растворенные вещества творят новые. Если² это муж могучий, если это сам Шекспир, то у него в любом случае, как бы ни косился он в поисках маленькой светящейся стрелки остроумия, останется твердым направление взгляда на великое целое, как у эпического поэта всегда остается широкий эпический взгляд на целое при всех побочных, которые бросает он на ассонансы и консонансы (рифмы). Если автор, увидев на лице летние веснушки, подумает об осенних, весенних и зимних на том же лице, он явит тем самым по крайней мере свободный взгляд, который не теряется и не тонет в предмете, плененный им или его знаками (здесь — веснушками).

Нам, правда, недостает вкуса к остроумию, но не задатков остроумия. Есть у нас фантазия, а фантазии

нетрудно склониться к остроумию, как великану — наклониться к карлику; но карлику не подняться в рост великана. Во Франции остроумна нация, у нас — избранные; но именно потому эти последние у нас остроумнее благодаря искусству, а у них — менее остроумны; ибо нет у них остроумников вроде наших или британских. Как раз народы наиболее оживленные, пламенные и неправильные в своих поступках — французы и итальянцы — не таковы, и более правильны, в поэзии; как раз хладнокровные в жизни — немцы и англичане — ярче разгораются на письме и идут на риск куда более смелых образов; пропасти такой между пламенем жизненным и поэтическим никто не может удивляться, — иначе придется утверждать, что объятый бурными страстями человек тем самым призван стать поэтом.

Итак, если у немца, как то следует из предыдущего, есть все необходимое для остроумия, кроме свободы, — пусть же дарует он себе свободу! Быть может, он полагает, что кое-что сделал, выпустив на свободу тот или иной кусок рейнской земли — на французскую свободу — и, как прежде дворян, отправил лучшие свои земли в образовательное путешествие к народу, несомненно еще более свободному, нежели великому... — остается надеяться, что и другие округа и уезды уедут, но только, пока они еще не вернулись, следует в наших отечественных пределах заняться воспитанием для свободы.

Вот древний, но неложный всемирный круг, какой повторяется повсюду⁵. Свобода дает остроумие (и вместе с ним — равенство), остроумие — свободу. Школьников надо больше упражнять в остроумии — совет, однажды уже данный⁶. Пусть и взрослые раскрепощаются посредством остроумия и время от времени сбрасывают с себя *opus probandi* (бремя доказательства), но только не в обмен на *opus ludendi* (бремя игры). Остроумие — анаграмма природы — от природы духоотступник и богоотступник, оно ни в каком существе не принимает участия, а только в его отношениях; оно ни на что не взирает и ничто не презирает; все ему едино, коль скоро все сходно и тождественно; остроумие занимает место посередине — между поэзией, которой хочется изобразить себя и еще что-нибудь, чувство и обличье, и философией, которая вечно ищет некий объект и нечто реальное, а не просто

⁵ Пример: человечество не может обрести свободу, не достигнув высокого духовного развития, второго — без первой.

⁶ «Незримая ложа», т. I, с. 201³.

искание,—и желает остроумие только себя и играет ради игры^б, каждую минуту оно цело и готово, целые системы его вмещаются в два-три слова,—оно атомистично, без подлинной связи,—подобно льду, оно случайно дает тепло, если возвысить его до роли зажигательного стекла, и случайно дает свет и ледяной отблеск^г, если ровно отшлифовать его; но в тепле и на свету оно тоже не теряет блеска. Поэтому и мир с каждым днем делается все более остроумным и соленым, как море, которое, по Галлею, с каждым столетием все более насыщается солью.

Человек начинает замерзать с эпиграмм, вода—с ледяных иголок.

Но бывает такое лирико-остроумное состояние, которое, пока не прошло и всем вершит, изнуряет и истощает человека, но, подобно четырехдневной лихорадке, оставляет его в великолепном здравии, когда проходит. А именно, если дух совершенно вышел на свободу,—если голова—не склад рухляди, а оживленная гостиная в канун брачной ночи—когда царит общность идей, как жен в платоновском государстве, и все идеи соединяются, оплодотворяясь,—если всё хаос, но витает над ним дух святой, или пусть даже все хаос инфузорий, который вблизи, однако, весьма благоустроен, и превосходно устраивается в жизни, и продолжает ее,—если в этом всеобщем растворе и развязанности, так, как представляется Страшный суд за пределами голов, падают звезды, восстают из гробов тела усопших и все смешивается между собой в стремлении породить нечто новое,—если этот дифирамб остроумия, состоящий, впрочем, не в скупых искрах безжизненного кремня, а в сияющих потоках и потопах теплого грозового облака,—если этот дифирамб наполнит человека не столько образами и фигурами, сколько светом,—тогда перед ним благодаря всеобщей свободе и равенству распахнут путь к поэтической и философской свободе и изобретению, и его искусство обретения (эвристика) определяется отныне прекраснейшей (нежели прежде) целью. В духе материя питающая и оплодотворяет (как и в теле, согласно системе Бюффона) и оплодотворяется, наподобие того как допускает обращение принцип «*Sanguis martyrurum est semen ecclesiae*»^д, поскольку без *semen ecclesiae* нет и *sanguis martyrurum*. Но тогда уж следует

^б Вот почему не поэзия (как полагают вслед за Кантом новые эстетики, ибо Кант слишком низко ставил поэзию и по недоразумению объявил ее игрою воображения⁴), а остроумие есть простая игра идеями.

^г Таково отражение бескрайних ледяных полей на горизонте. См. Форстера.

простить такому человеку, как Гаманн, если, глядя со своих высот, он слишком тесно сдвинул все горы и все долины и слишком сплавил друг с другом все облики и обличья, а потому и вовсе просмотрел то или иное несходство. Увлечшись всеобщим уравниванием, человек легко может дойти до того, что позабудет несходное, как это доказывает революция^а.

§ 55. Потребность в ученом остроумии

Как ни вольно остроумие, как ни освобождает оно человека, оно часто ограничивается такими областями, где оно не свободно. Лихтенберг блещет необразным остроумием, относящимся, как правило, к числам,—Лессинг антитезами—Музеус аллегориями—многие ничем. Грубые и бедные натуры вроде Кранца свои сходства обычно черпают в еде, а еще чаще—в войне и солдатской жизни (у нас реже в мореплавании), потому что в том и другом государство повторяется в миниатюре, так что не надо далеко ходить. Кому не по нутру самое что ни на есть отдаленное, тот хватается за самое новое для своей картины; очень долго пользовались *воздушным челном*¹ в качестве ткацкого челнока, остроумно все связывающего, революция его отчасти упразднила. Теперь можно опереться или на гальванический столб, или на имперское рыцарство^а, чтобы соединить самые далекие вещи. Точно так же можно пользоваться Па-де-Кале как па в сторону, назад и вперед (например, танцую «английскую цепочку»), до тех пор, пока еще отказывают во входном билете в пролив. Нередко, если хочешь добиться сходства, приходится брать на себя труд продраться через сходства устаревшие. Если хочешь, например, сказать что-то доброе о супружеской измене, так тут же в голову летят рога, так что ничем не отличаешься от массы, а олень или Актеон, которые прибегают следом за рогами, ненамного продвигают дело вперед; едешь не столько на Пегасе, сколько на деревянной лошадке,—и вот не трогаешься с места с этой аллегорией. Какие мучения претерпевал тут

^а Следует поразмыслить над тем, не будет ли приятным и полезным такое собрание статей, в котором совершенно без всякой прямой и определенной цели смешаются и перетасуются—не как яды, но как карты, подобно Лессингову духовному бросанию костей⁶—идеи всевозможных наук, идеи, которые сослужили бы службу человеку, умеющему *извлекать пользу из игр*; что же касается такого собрания, то у меня оно есть, и я умножаю его ежедневно, уже для того, чтобы приучить голову к той свободе, какая должна быть присуща сердцу.

^а При чтении этого и последующих мест, как и вообще при всех намеках на вещи актуальные, не следует забывать, что написано все уже в 1803 году².

Шекспир! Или — стоит женщине (чтобы остаться в прежних рамках) подумать в письме о радости или поэту — в стихах, и сразу же встает и пристаёт проклятый *цветок*, эта рамишия и барвинка и ледяные цветы и фитоцит среди метафор — миллионы раз уже женщины и поэты дарили мне эти многолетние растения-красители — я уже взвешиваю их на сенных весах — уже набил ими колпаки и мешочки на сердце, — но неужели никому не приходится в этом окаменевшем типографском цветке, которому до сих пор только давали цвести и увядать, который срывали и топтали, неужели никому не приходит на ум вполне точно сосчитать *корни* и *тычинки* этих цветов радости? Неужели никто не догадался пересадить их в сады Гесперид просто с помощью маленькой садовой лопатки или же разглядить, засушить и вклеить в гербарий поэтического искусства? Неужели никто этого не сделал, — а только я сейчас?

Только две вещи есть на целом свете и на Парнасе, которые без труда и без вреда можно сравнивать со всем на свете — это, первая, жизнь, потому что она передает и принимает отношения всего, — например, ковер жизни³, звезда жизни, струна жизни, мост жизни, — все это можно произнести в хорошем контексте, не моргнув глазом, с самым достойным видом; вторая — это отношение, благодаря которому возникает и жизнь и непристойность и которое тоже можно сравнивать со всем на свете⁶, и этот вечный источник людей и их мыслей — неисчерпаем.

Но коль скоро оба этих имперских викария остроумия уходят в отставку и со сцены, так уж автор, это я доказал выше, почти выпускает бразды правления из рук, если только не хватается за то, с чего надлежало начать этот параграф, — за ученое остроумие. Лишенные значения ораторы называют его слишком далеким, понимая эту «далекость» в двух смыслах: во-первых, в смысле притянутых за волосы, несходных сходств; во-вторых, в смысле намеков на вещь, удаленную во времени или пространстве. Только в первом значении, которому нечего делить со вторым, остроумие — неостроумие. Но что до второго, то почему при все прибывающих и множащихся худых и тощих летах, и годах, и веках не намекать на что угодно, на все нравы, эпохи и знания, если только приручаешь тем самым чуждый предмет, чего как раз сравнение добывает-

⁶ См. «Кампанскую долину», гравюры на дереве, с. 100⁴

ся с большим успехом, чем аллегория, многое предполагающая уже известным?

Художник, поэт все время прибегают к новым ученым знаниям; почему же не поступать так и остроумцу? Давайте учиться по книге — книге же: при втором чтении, ученик первого, понимаешь ровно столько, сколько сам автор. И в противном случае где же предел чужого невежества — не *ignorantia juris*, а *jus ignoratiae*?⁵ Богослов не понимает правоведа — столичный житель понимает тысячу намеков, которые ускользают от жителя маленького городишка, — человек светский, кандидат богословия, деловой человек — у всякого свой круг знания, — остроумие, чтоб его не изгоняли из одного круга за другим, должно потребовать для себя места в центре всех их и составить такой центр; и не просто по соображениям личных удобств, но и по более высоким мотивам.* А именно: в конце концов вся земля должна стать единой, все человечество — единым народом, все времена — частью единой и неделимой вечности; море искусств свяжет все континенты; и потому искусство может позволить себе известное многознание.

Отчего ученый немец⁶ и г-н Штейгентеш из Вены⁷ не желают допустить то самое, что ученый англичанин превозносит, — ученое остроумие Свифта, Батлера, Стерна и других, тем более что даже неученый галл разрешает своему Монтескье непонятное сравнение⁸, а Рабле — любое? И⁹ Гомеру, который знал все, это всезнание разрешают бесстрашно, притом еще в таком произведении, где царит наглядность, где все зависит от мгновенного понимания? И разве не господствует сейчас в Германии совершенно особенное многознание, даже превышающее его всезнание и энциклопедичность, и это не только благодаря домашним учителям и гофмейстерам, но и благодаря нашим «всеобщим литературным известиям» и «библиотекам», которые всякого, кто состоит в кругу пишущих и читающих, незаметно и между делом, без ведома его, превращают в человека всезнающего? И разве у меня и у всех остальных немцев, — предположим, что я намекну при случае на что-то непонятное, — нет энциклопедического словаря, изданного у Вебеля в десяти томи-

* Так, один жеманный педант из Диковой «Библиотеки изящных наук» порицал в своей рецензии Лихтенбергова «Хогарта» слова *statua pensilis*⁵ как выражение ученое.

⁶ Всем известное — о деспотизме и дикаре, рубящем дерево⁶. Лишь при французской скудости — не у немцев, не у британцев — такое сравнение могло заблистать, хотя в нем просто-напросто род заменен видом; предлагаю сравнение покоее, но более конкретное: деспот подобен ребенку, который убивает пчелу за пчелой, чтобы высасывать из них мед.

как¹⁰, не считая будущего приложения^д, так что нам, для того чтобы читать тяжеленную книжищу, не нужно ровно ничего, кроме как раскрыть легонькую книжечку? Насколько же иначе, мягче, милосерднее, легче читают по эту сторону границы женщины! Если им случится наткнуться на ученую шутку, то они не вскрикивают, и не размахивают руками, и не жалуется на бессвязность изложения, а молча читают дальше и знать не желают — чтобы легче было простить и забыть, — о чем, собственно, шла речь. Два¹² постскриптума не будут, вероятно, чрезмерной роскошью. Остроумные сходства, позаимствованные у хорошо известного предмета, несомненно скорее и живее усваиваются, чем столь же остроумные, но ученые и — от предмета неведомого, и, конечно, всякому следовало бы посоветовать обходиться первыми, если бы только можно было их раздобыть. Но, к несчастью, раздобыть их трудно; время уже собрало эти васильки и остроумию предоставило только сбор жалкого урожая запоздавших растений — и ботаническое раздолье за границей. Да, *знакомый* предмет намека сейчас же доставляет нам преимущества более доступной наглядности, краткости и необходимости, а ученый намек их лишен, и в его необходимость или истинность больше верят, полагаясь на честное слово автора, а не чувствуют их. Чем дальше от нас народ по времени, пространствам и нравам, тем слабее возбуждают нас намеки, как раз такие, которые для этого чужестранного народа — долгожданное наслаждение (как бы аппетитное жаркое в честь окончания ученья). Итак, лишь китаец легко понял бы следующие мои намеки, восприняв их с удовольствием: «Знаки знатности по праву позаимствованы исключительно у причин и следствий вреда, как-то: дракон, желтый цвет, длинные ногти и тучность»; ибо китаец прекрасно помнил бы, что дракон и тощая желтизна зависти и увядания суть отличия императорского дома, а длинные ногти и толстые животы — благородных особ; но немецким читателям, которые только что (сегодня и вчера) узнали о подобных вещах, столь далекие сходства меньше понравятся и будут не столь ясны. Еще меньший эффект производит сочинитель (например, всем нам хорошо известный), если он намекает на однократно совершавшиеся пустячные события и на медицинские, исторические и прочие курьезы; например, если бы сами эти намеки на курьезы сравнить по незначительности производимого ими впечатления с теми вторыми

^д Я этот лексикон рекомендую даже всезнающим, если они не многознайки¹¹.

двумя глазами, которые были у египтянина на спине, но которыми он ничего не видел (Plin, h.n.XI. 52),—или с третьей грудью на спине, но только без сосца (Barrhol. in ann. secund. Ephem. sur. obs. 72).

Второй постскрипtum: и ученый намек будет прощательным, если его сперва объяснить, а потом десяток раз пустить в ход, как поступал Виланд с бонзами, дервишами, гетерами и сикофантами,— всю эту зловредную публику надлежит теперь считать у нас населением туземным и благопотребным для остроумных голов.

ПРОГРАММА ДЕСЯТАЯ О ХАРАКТЕРЕ

§ 56. Созерцание характеров за пределами поэзии

В поэтическом искусстве нет ничего более редкого и трудного, чем *истинные* характеры,—если не считать сильных, а тем более великих. Гете наиболее богат истинными, Гомер и Шекспир—сильными и великими.

Прежде чем исследовать, как строит поэт характеры, спросим, каким вообще образом мы составляем понятие характера.

Характер—это просто преломление и цвет, который приобретает луч *воли*; все прочие духовные ингредиенты, рассудок, остроумие и т. д., могут придать ему оттенок темного или светлого, но не могут создать его. Характер¹ определяется не одним качеством и не многими, а их степенью и соотношением между ними в смеси; но прежде всего этого существует скрытое органическое средоточие души, вокруг которого все рождается и которое в соответствии со своей сущностью притягивает или отталкивает окружающее; средоточие это, конечно, скрыто, но оно не более скрыто в сфере духовного, чем те микроскопические психеи и невидимые духи стихий, которые на коже животного и на цветочной грядке растирают разные краски для павлиньего пера и для незабудки и для розы. Поэтому автор, который рисует характер героя остроумным или поэтическим, ни в малейшей мере еще не определил его и не начал творить. Так, характер юмористический прекрасно сочетается и с силой и со слабостью, и с любовью и с ненавистью². Но как же в самой жизни

¹ Таковы сильный характер Лейбгера и кроткий—Виктора².

открывается нам чужая воля, этот свет невидимый, да еще с такой определенностью, что мы можем ограничивать его рамками характера? И как случается так, что подчас львиная лапа одного-единственного поступка сразу открывает нам целого льва — царя или хищника целой жизни? И как получается, что звезда одного священного взгляда или жертвоприношения указывает нам на новое восходящее созвездие, тем более что все отдельные деяния отмечают лишь далеко отстоящие точки звездного неба?

Конечно, лицо и вся внешность, эта *характерная маска*³ сокровенного Я, сразу раскрывает нам все прошлое, а тем самым и многое из будущего; но этого недостаточно; ибо и помимо такого физического явления все пересказанные нам речи и поступки, нанося на лист бумаги свои пять точек, уже обрисовывают перед нами весь внутренний лик, как то делают и с лицом. Но объясняют все и решают две вещи. В каждом человеке живут все формы человеческой сущности, все характеры, и собственный характер человека — это в момент творения неспостижимый выбор одного мира из их бесконечного множества, переход бесконечной свободы в конечное явление. Не будь того, мы не могли бы понимать чужой характер, тем более не могли бы угадывать его, а во всех видели бы только повторение своего. Удивляются, что, например, в искусстве поэт расстилает перед нами карты земли и неба с нанесенными на них людскими характерами, такими, какие заведомо не могли повстречаться ему в жизни, начиная с Калибанов и кончая высоким идеалом. Но есть здесь и еще одно чудо, оно состоит в том, что читатель находит эти характеры *верно нарисованными*, хотя и ему никогда в жизни не попадались их прообразы. Суждение о сходстве предполагает знание прообраза, — и это знание есть, но оно и в *читателе* и в *писателе*. Только гений отличается тем, что в его душе вселенная человеческих сил и форм — это словно горельеф в свете ясного дня, а у других то же самое лежит в тени и соответствует его картине как барельеф. В душе поэта целая сущность человеческого обретает сознание и речь; поэтому ему легко пробудить сознание и речь в других. Точно так же в реальной жизни пластические формы характеров сотворяются одним-единственным движением, увиденным нами, — рядом с нашим внутренним человеком встает другой, полный жизни, потому что один член ожил, и, как то следует в моральном царстве (как и в органическом), часть определяет целое, и наоборот. Пусть, например, кто-нибудь нагло солжет, — его душевный облик

сразу же ясен. Никто не пробовал еще подсчитать и расклассифицировать эти расы внутреннего человека, всех этих альбиносов, мулатов, терцеронов и т. д., сколь бы краток ни стал их ряд благодаря истории. Удивляться можно тому, насколько бедна она новыми характерами и насколько часто, словно сомнамбулы мира духов и вновь воплощающиеся в метемпсихозе души, возвращаются все те же Алкивиад, Цезарь, Атик, Цицерон, Нерон... Эти *gévenants* — эти возвращенцы — истории воскресают и в поэзии — возвратительнице всех вещей — с преобразованными (парастатическими) телами. И даже можно было бы доказать, что как дикари думают, будто на небе есть дубликаты всякой вещи, так в поэзии существуют Диоскуры большинства характеров, известных из истории; так французская история разоблачается, прихорашивается — узнает себя в «Золотом зеркале»⁴ Виланда; правда, история была раньше зеркала.

§ 57. Возникновение поэтических характеров

Нужно исследовать четыре стороны поэтических характеров: их *возникновение*, *материю*, *форму* и *техническое воплощение*.

Возникновение мы уже описали наполовину, — то, как возникает новый человек физически и морально или как возникает воля: молния зачала — и рождает его. Всякая жизнь, тем более самая светлая, духовная, не изготовляется, а рождается, как и поэт этой жизни. Знание мира и людей само по себе не может сотворить характер, который продолжал бы самостоятельно жить; знаток света Гермес часто гонит перед собой толпы христиан-марионеток, ангелов-марионеток, дьяволов-марионеток. Кто из нескольких заключенных в пределах опыта костей, подобранных на разных кладбищах, складывает скелет характера, соединяет косточки проволочками и не столько воплощает характер, сколько прикрывает и драпирует, тот мучает себя и других такой видимостью жизни, какую ему самому приходится подталкивать, дергая за проволочку, на совершение каждого последующего шага. Великие поэты отнюдь не славятся в жизни как великие знатоки людей, и тем более эти последние — как первые. Все же Гете создал характер Гёца фон Берлихингена в юные годы, а теперь, в годы зрелости, он мог бы доказать в анатомическом театре правду тех характеров, которые

созерцающий жизнь юноша выводил на подмостки театра драматического. Если пытаться объяснить воспоминаниями о действительных характерах характеры поэтические и творить последние на основе таких воспоминаний, то ведь уже простое пользование ими и разумение их предполагает существование *направляющего* первообраза, который учит удалять с картины целого все случайное и находить единство жизни.

Конечно, опыт и знание людей—это неоценимое преимущество для поэта, но нужно оно лишь для того, чтобы придать цвет уже сотворенному и набросанному характеру, который усваивает и вбирает в себя этот опыт, но отнюдь не возникает благодаря ему, как человек не возникает от приема пищи. Божественный¹ образ, Минерва, не входит в голову поэта,—из головы его она выходит живая и в полном вооружении; но вот для живого пусть поэт ищет подходящие локальные цвета в своем опыте; и если он, как известный нам сочинитель, почерпнул в своей душе Лиану², то пусть повсюду, в округе, в повседневном опыте ищет локоны, взгляды, слова, какие подобают ей. Прозаик берет реальное существо из своего окружения и пытается возвысить его до идеала с помощью поэтических привесков; поэт—наоборот, он свое идеальное творение наделяет реальными вещами, и все такое имущество служит ему для индивидуализации характера.

Поэт совершенно непоэтично понял бы Лихтенберга, а Лихтенберг—сам себя, если бы оба они решили, что Лихтенбергов Orbis Pictus или любой другой перечень наблюдений над характерами должен служить ящиком с красками для изображения характеров, так что все поэты подходили бы к нему, а потом блистали выписанными оттуда репликами слуг и служанок³. Между тем в двух отношениях такая «мертвая натура» производит благоприятное воздействие, а именно она препятствует порокам речевой характеристики, хотя и не способствует добродетельности,—и благодаря своим наблюдениям пробуждает наблюдательность и учит ей. Но ведь цель только одна—достичь того, чтобы глаза поэта широко открылись на мир вокруг, не затем, чтобы вселенная целый день позировала ему, стоящему перед ней с кистью в руке, но затем, чтобы она неприметно, беспрепятственно и вольно проникала в сердце, незримо покоилась в нем, дожидаясь, что теплые лучи поэтической минуты призовут ее к жизни, словно весна.

В час вдохновения живой характер должен спокойно восседать перед вами на троне, вы должны слышать его

голос, а не просто видеть лицо; он — как во сне^а — должен внушать вам мысли и чувства, а не вы ему, настолько, что в холодную минуту, предшествующую вдохновению, вы хотя и можете приблизительно предсказать предмет разговора, но не его ход. Если поэту приходится раздумывать, что скажет его персонаж в конкретном случае — «да» или «нет», пусть он бросит его совсем, потому что это бесчувственный труп.

Но откуда же у этих воздушных и эфирных созданий поэзии и сновидений такое ораторское искусство? Оттуда же, откуда они приходят к нам с пылающими щеками и живым взглядом; ведомая фантазией, выходя из пластической формы человеческого существа, перед нами встает пластическая фигура и обращается к нам со своими речами, в то время как мы созерцаем ее, — как воля созидает мысль, а не мысль волю^б, так и это фантастическое создание воли предписывает закон и порядок нашим мыслям, то есть словам.

Поэтому самые определенные и самые лучшие характеры у поэта — это два издавна лелеемых идеала, родившихся вместе с его Я, два идеальных полюса его волящей природы — углубленная и возвышенная сторона его человеческой сущности. Всякий поэт рождает своего особого ангела и своего особого дьявола; все богатство или вся бедность творений, располагающихся между двумя полюсами, присуждает поэту величие или отказывает ему в величии. Но сами полюсы, которые притягивают к себе и отталкивают от себя жизнь, не образуются благодаря предметам и привескам, а эти предметы складываются по образу полюсов. В итоге характеры, увиденные поэтом в самой жизни, дают толчок живущим в его душе внутрен-

^а Сюда относится следующее место из «Писем Жан-Поля»⁴ (с. 147): «Сновидение — произвольное поэтическое творчество, оно показывает, что поэт больше, чем кто-либо, работает своим мозгом. Почему никто не удивляется еще тому, что в *scènes détachées*⁵ сновидений он, словно Шекспир, вкладывал в уста персонажей самые характерные речи, самые яркие реплики, — или, лучше сказать, что они суфлировали ему, а не он — им? Точно так же подлинный поэт и тогда, когда пишет, лишь слушатель своих характеров, а не учитель языка, то есть он не склеивает их диалог в соответствии с мучительно выслушанным курсом стили — знанием людей, но он, словно во сне, созерцает их, как живых, и тогда начинает их слышать. Замечание Виктора, — противник нередко выдвигает во сне более серьезные возражения против него, чем наяву, — разделяет и драматург, который, прежде чем наступит вдохновение, отнюдь не мог бы витийствовать за свою труппу, а когда наступает вдохновение, без труда расписывает ее роли. Когда статисты сновидений внезапно поражают нас такими ответами, которые мы ведь сами внушили им, — это естественно; когда мы бодрствуем, всякая идея тоже ведь вспыхивает, словно искра, и эту искру мы относим на счет наших усилий; во сне же у нас нет сознания, что мы затрачиваем усилия, и потому мы не можем не приписывать эту идею той фигуре, которая стоит перед нашим взором и которой мы отдаем взаимно свое усердие».

^б Бодрствуя, мы делаем что хотим; а во сне хотим то, что делаем.

ним лишь в том смысле, в каком характеры поэта дают толчок внутренним характерам, живущим в душе читателя: они пробуждаются, а не сотворяются. По этой причине мелкий автор остается ни с чем, когда ворует характер из произведения большого поэта,—этого мало, надо было украсть еще и его Я.

Идеальный прототип характеров—душа поэта; еще не падший Адам, которому суждено затем сделаться отцом всех грешников,—вот как бы идеальное Я для Я поэтического; как, согласно Аристотелю, можно догадываться о том, каковы люди, по тому, каковы их боги, так и поэта можно разгадать по его героям, потому что эти герои и есть созданные им боги. Древние с их силой духа редко рисовали людей расслабленных; характеры их подобны древним героям, чьи плечи и колена (члены тела, принимающие на себя бремя тяжестей) украшались львиными головами. Женщины никогда не изобразят Геркулеса, сколько бы ни позировал он им, сидя за прялкой,—им легче нарисовать сильную женщину; так, в гениальной «Дельфине»⁶ героиня—сильный человек, но не герой, так и в идеальной «Валерии»⁷. Поэтому герой автора (не непременно герой его произведения, ибо авторы часто любят скрывать себя)—этот тонкий стихийный и вселенский дух целого его существа—переходит у него из произведения в произведение, мало меняясь, если только не вместе с автором. Приводить примеры, особенно из великих писателей, отчасти слишком противно, отчасти слишком лестно.

§ 58. Материя характеров

Здесь встает старый вопрос о допустимости вполне совершенных и вполне несовершенных характеров¹. Я буду утверждать необходимость первых и недопустимость вторых. Воле известны всего два Я—чужое и собственное, поэтому воля знает лишь любовь к первому и уважение ко второму, или—ненависть и внутреннее бесчестие. Сила или слабость—это третья пара, куда может быть отнесено первое или второе сочетание, поэтому, коль скоро они постоянно сопрягаются с собственным Я, их трудно отделить от чести или обратного ей. Следовательно, вполне несовершенный характер был бы характером человека трусливо, зловредно и бесчестно слабовольного. Но Муза отталкивает от себя такого ползающего во прахе червяка. Даже у Калибана, лишенного облика человеческого, бывают случайные мимолетные вспышки

гнева, мужества и любви^а. Почему поэтическое искусство так ненавидит слабость? Потому что слабость — это сама рвущаяся и клубящаяся в отвратительно-хаотическом бестелесном, все губящем чаду воля и жизнь, так что в механизме фабулы сама душа, которая должна тут трудиться не покладая рук, превращается в безвольное тело и в машину, тем самым полагая конец всякой истории; ибо нет истории там, где нет воли, и потому нет всемирной истории скота. Слабый характер легко бывает непоэтичным и ненавистным, как у Гёте почти омерзительен Бракенбург в «Эгмонте» и противен Фернандо в «Стелле». У древних слабохарактерные персонажи встречаются редко, у Гомера их нет вовсе, потому что и у Париса и у Терсита есть сила, — а в Спарте все божества изображались вооруженными, даже и Венера.

Поскольку слабоволие не так грубо задевает наше чувство, как подлинный грех, будучи как бы от рождения приданной нам безнравственностью (как сила — нравственностью) или, короче, нашим подлинным перво-родным грехом, то его, как сладкую, но очень ядовитую отраву, случается, можно скрыть среди прелестей нашей любящей природы, и в этом смысле характер обоих путешествующих в колясках Йорика и Тюммеля² может иметь гораздо более опасные последствия, нежели любая свобода остроумия, которое вместо фигового листка нередко привешивает спереди лишь очень тонко сработанный каркас его прожилок. Точно так же Аристипп Виланда гораздо безнравственнее его Ланды³. Напротив, у Шиллера сила, эта природа с ее уважением к себе, прикрывает и подслащивает природу ненавидящую.

Позади наделенного энергией любви идеального характера выступают теперь или начинаются вниз от него метисы, каких допускают еще в поэзию; это, во-первых, характер очень слабый и отчасти любящий^б, — чуть выше его, во-вторых, сильный характер злодея, упорствующего в пороке, ненавидящего, все разрушающего, — его острый, искрящийся, грязно-серый кремень заключает в себе чистый кристалл чести, таков Ловелас⁴, — за ним следует характер довольно слабый, но испытывающий чрезмерно сильную потребность в любви, как бы такой корень, который, едва выйдя из земли, сразу же кустится и ветвится и не имеет толстого и твердого ствола, — и вот, наконец, пальма человечества на земле и в облаках, ствол,

^а Из-за своего уродства он и так относится больше к машинам, чем к людям.

^б Большая рассудительность считается силой.

прямо поднимающийся к небу, в цветущих ветвях его кроны—мед и вино, это характер величайшей силы и высшей любви, характер Иисуса*.

Так что же, неужели этот характер, совершеннейший из совершенных, запрещен для Поэзии? Неужели эта богиня, рождающая божества, покорные ей, неспособна создать даже неуклюжую, тяжело плетущуюся историю? Ибо к этой истории относятся и Эпаминонд, и Сократ, и Иисус—на ее подмостки они бросают такой яркий свет, словно это триумфальная колесница. Неужели на златую колесницу Аполлона могут всходить—и разъезжать на ней—только фигуры наполовину мрачные, наполовину светлые? Нет, мне скорее представляется, что поэтическое искусство должно витать на несколько звезд выше любой истории; искусство—на вечно странствующем Солнце, история—на вечно странствующей Земле. Разве не оно одно родило нам богов и героев—Мессию—дочерей Софоклова Эдипа—Ифигению Гёте—княгиню в его «Тассо»—королеву в «Дон Карлосе»—и Цидли?⁵ Только, вопреки обычному мнению, нет ничего более трудного, как создавать такие характеры. Вершины нравственности и вершины поэзии теряются в небесных даях, только высший поэтический гений может сотворить высший идеал сердца. Но из какого света черпать его нежнейшей совести, его прекраснейшей души? Не из своего ли собственного? Ибо как идеалы красоты существуют в *конкретных* формах, так и идеалы совести; поэтому, несмотря на то, что один закон сердца пронизывает все души, наши нравственные идеалы могут показаться столь же низменными ангелу, как нам—идеалы добропорядочного варвара.

Высший человек может, правда, разгадать низшего, но не низший высшего, поскольку зрячий (утверждение) может понять слепоту как отрицание, но слепой никогда не разгадает зрячего и будет стараться или услышать, или попробовать цвет на ощупь. При этом ни в чем так не сказывается большая душа поэта, как в его героях, которых поэт против воли всегда наделяет пятнами скрывтых пороков своей натуры.

Конечно, будь поставленные рядом безжизненные слова, будь словарь морали божественным характером, тогда

* Именно сюда и относятся те эфирные платонические характеры, которые, словно боги—в добродетели красоты, в неприютном первом мире видят мир второй, в резкости дня—мягкий лунный свет, хотя эти характеры и изображены прозаически и очень скромно, так что писатель не решился назвать божественное и дьявольское в человеке длинными словами «бесечье», «жестокость» и противоположными им.

создать такой словарь было бы не труднее, чем произнести и помыслить слово «бог» — это небо всех Солнц. Так, Кларисса — это холодный лексикон благонравия, она лишена отчетливо выраженного жизненного единства; правда, ей случается несколько раз солгать, и это помогает ей обрести индивидуальность и женственность. Грандисон в своих поступках проявляет все же характер — собранный и свитый в целое (хотя отнюдь не похвалы подкупленных приятелей его повивают); в нем куда больше органической индивидуальности, чем в Клариссе (впрочем, легче рисовать личностью деятельного юношу, нежели терпеливую деву), особенно благодаря тому, что, несмотря на немецко-британскую педантичность в делах добродетели, прекрасный гнев легко возбуждается в нем чувством чести[†]. Можно было бы прямо-таки поклясться, что у благородного юноши щеки были не кирпично-красные и не мертвенно-бледные и уж тем более не желтые, а что их залила нежно-розовая и прозрачная белизна, священная Аврора внутреннего светила. Таков был и гнев Ахиллеса, и еще прекраснее — гнев Христа: гнев такой — возвышенное негодование, вызванное дурным миром, — негодование, которое настоящих людей превращает в Монблан, нередко сотрясаемый колебаниями почвы и, однако, труднодоступный — или навеки недоступный — для людей. Сколь же неразумно попрекали этого выдающегося творца характеров за его педантического ангела Грандисона, ангела наполовину или на две трети, еще неразумнее — за Ловеласа[‡], дьявола наполовину, — ведь во всех более простых его созданиях никак нельзя отрицать тончайшей разработки душевного. Обсерватория Ричардсона расположена на горе напротив Филдинговой, но только этот последний благодаря своей более драматической форме лишает эпическую форму Ричардсона преимущества мнимой отчетливости.

Представить нравственный идеал так же трудно, как сотворить его, потому что вместе с идеальностью возрастает и всеобщность, а следовательно, и трудность выразить это более всеобщее в формах индивидуальных,

[†] Большую жизненность приобретает Грандисон, когда безжалостно колотит итальянского дворянина, ударившего его по щеке; этот дворянин лишь спустя четырнадцать дней был в состоянии продолжить свое путешествие.

[‡] Ловелас — канон Поликлета апокрифических характеров, ветхий Адам бесчисленных грешников в жизни и на бумаге; его обкрадывали немецкие и французские попрошайки-нищие; ядовитое дерево, он высоко поднимается над ядовитыми трибами действительности; не чужды ему честь, мужество, благородство, даже деликатность в обращении со своим «розовым бутончиком». Иначе как мог бы он производить такое впечатление на Клариссу и многочисленных читателей?

сделать бога человеком, тем более жидом, но так, чтобы он все-таки блистал. Но иначе нельзя, и у ангела тоже есть свое индивидуальное Я. Поэтому обычно нравственным идеалом поэтов бывают женщины; создания не столь индивидуального склада, как мужчины, они бесшумно, словно солнечные часы и подсолнечник, отмечают движение солнца, вместо того чтобы громогласно объявлять время, как башенные часы и состоящие при них трубачи. Поэтому я считаю, что трагические роли, отвергающие и исключающие любое преобладание индивидуального, пусть уж лучше, где только возможно, играют женщины, потому что все своеобычное у женщины сливается со всеобщим — с ее полом. Поэтому греческие художники (по Винкельману) почти не различают женские образы, и различия их состоят лишь в чертах возраста. Поэтому пандемониум предоставляет поэту больше полноты и разнообразия, чем пантеон; и произведение искусства, в котором безраздельно царят лучшие или добрые люди (таков «Вольдемар» Якоби), может возникать лишь благодаря редкому природному дару сердца, знающего и красоту, и красóты, и красоту.

Боутервек⁶ в своей «Эстетике» говорит так: «Величайший преступник иной раз может быть возвышеннее, нежели самый добродетельный человек, если смотреть с точки зрения эстетической»⁷. Сказать такое и не уточнить ничего значит сказать: дьявол со стороны эстетической выше бога. Однако наш вольнодумный критик способен счесть интересным в преступнике лишь то, что заимствует преступник у добродетели, — силу, которая, как нечто духовное (не физическое), всегда моральна и тем нагляднее выступает на передний план среди безнравственности и заблуждения, следовательно, в противоборствующем своем приложении. Если совершенные характеры не удаются и леденят душу, то это обстоятельство ложится тяжким бременем лишь на самых несовершенных поэтов, которые никак не могут заставить блистать невинность, если нет для нее черномазого фона. Если в предыдущем примере Грандисон по возбуждаемому им интересу превосходил Клариссу, то теперь он в свою очередь значительно уступает филдинговскому Олверти⁸; Олверти, добродетельно-прекрасный, невозмутимо-мудрый, пробуждает то участие к судьбам наилучших характеров, какое сам он явил к ним в жизни. Пусть шиллеровский маркиз Поза⁹, благородный, блестящий и полный внутри, как башня маяка, послужит поэту предостережением — не плыть к этому маяку. Он скорее стал для нас словом, чем

человеком, и, хотя слово божественно, он не богочеловек. Однако думать, что его идеальность повинна в недостаточном к нему участии с нашей стороны, значит возводить хулу на человечество; ибо разве — если только мне разрешат такой скачок и перелет, — разве герой, разве бог-герой четырех евангелистов не овладевает нашим сердцем мощно и благородно, хотя он куда идеальнее, хотя идеальность его вообще бесконечна? В бездействии маркиза Позу тоже не упрекнешь; разве не действует он почти в полном одиночестве и без усталости, как единственное сущестительное в целой поэме? Или разве он не говорит? Он почти не закрывает рта. Но он все равно окружность без центра, без органического жизненного средоточия, о чем в последующих параграфах будет сказано больше.

И волшебным фимиамом страсти — поэтической посредницы между законом и грехом, поскольку она или облекает ненависть в одежды силы, или слабость в одежды любви, — поэт тоже в весьма малой степени может воспользоваться как ореолом святости, окружающим его святых, и отсюда в свою очередь — численное превосходство святых женского пола. Ибо если союз высшей чести и величайшей любви приводит идеал к совершенству, то идеал этот наилучшим образом выражается в женщине, которой честь всегда ближе, чем любовь мужчине. Правда, женщины не впрягают в колесницу Венеры черных и белых лошадей Платона, а впрягают белого и черного голубя.

Чем дальше от нравственного идеала, тем больше характерного оказывается в распоряжении художника; если рисовать самого ужасного на свете злодея, то пришлось бы конкретизировать до последней детали его индивидуальные страсти, от этого он стал бы почти пассивным, — столь же конкретна и характерна уродливость, если сравнивать ее с красотой; вот почему полулюди-получерти всегда удаются лучше, чем полубоги.

По этой причине большим поэтам следовало бы чаще открывать врата неба, а не ада, если у них есть ключи от тех и от других. Оставить человечеству после себя нравственно-идеальный характер святого — уже одно это достойно канонизации, и для других такой пример бывает иной раз полезнее самого святого, потому что пример вечно живет и учит на этой земле. Одно поколение за другим согревает и возносит свою душу, созерцая священный образ, — и вот град божий, куда стучится сердце каждого, разверзает свои врата. Да, поэт дарует нам иной мир, царство божие, ибо царство это не живет в телах и

событиях, но живет лишь в возвышенном сердце, а его-то поэт и раскрыл для наших сердец.

Лишь при определенных условиях верно, что высокий и низкий характеры одинаково возвышают наши души, только воздействуют своими противоположно направленными силами, примерно так, как луна вызывает приливы независимо от того, стоит ли она над морем в зените или под морем в надире. Коль скоро добрый пример приносит пользу, а дурной наносит вред душе, то поэтические характеры могут служить еще более яркими и отчетливыми примерами. Человеческий характер, одушевленный и воплощенный поэтом, является перед нами с удвоенной силой живого человека; так сильнее ли захватит и возвысит нашу душу поэма или тем более сцена в случае, когда стихотворение и пьеса будут эпикурейской конюшной и моральной коллекцией насекомых, или в другом,— когда они представят Эмпирей возвышенных образов? Что больше укрепляет и вдохновляет—чтение Плутарха или Тацита? Каким бы всемогущим и ослепительным предстал перед нами *ироон*¹⁰ первого из них, если бы великий дух Тацита пролил свой героический свет на Плутарховых героев!

Этого мало. Если бы богочеловек узанным прошел по нашей земле, мир склонился бы перед ним и стал другим. Но лишь в поэзии идет он открыто, без этих гнетущих отношений своих с соглядатаем, и потому так поражает всякого; для Мессии «Мессиады» не родился еще на земле Иуда. А безнравственный характер, напротив того, лишь тогда может влачить свое жалкое существование и кое-как перебиваться на горе Муз, когда усвоит некий суррогат нравственности. Следовательно, в поэзии божество снимает с себя темную *пелену*, а дьявол надевает красивую *маску*, и той блестящей видимостью, которую действительность отняла у первого, поэзия попросту наделяет второго.

Не идеал божественного—ибо наша совесть рисует идеальней и требует более идеального, чем любой поэт,—но как раз идеал дурного отнимает у нас мужество и волю. Долго созерцать порок всегда вредно, душа дрожит при виде змия с тяжело дышащей разверзтой пастью, отступает перед ним и теряет равновесие, чтобы... впасть в пасть его. Разве бывало, чтобы прекрасная душа искала не Святое семейство и не Вознесение, а карикатуры сердец? Разве не желает она учиться любить и не любит ненавидеть? Но разве не обступает как раз падший город—ибо неиспорченный храним беспорочным оком—

грязную сцену театра, полную неверности, обмана, хитрости, порока и себялюбия, чтобы, осмеяв показанные примеры, отчасти извинить ими себя, отчасти укрепиться в себе?..

Коль скоро поэзия скорее снимает покровы с судьбы грешника, а не с его умонастроения, то, поскольку в жизни одни и те же несчастные случайности подстерегают и добродетель и порок, наша моральная сила восстает против неравномерного выравнивания внутреннего и внешнего мира — против наказанного порока при невознагражденной добродетели. Что пользы, если чумные бесы терпят кораблекрушение? Выброшенные на берег, они разносят заразу.

Но¹¹ пусть ни один поэт не прочтет эти строки, не выведя отсюда, какие именно обязанности и какие именно надежды заключены в сфере его деятельности, какие именно требуют, чтобы поэт воздал им должное. Пусть он поразмыслит над тем могуществом, с которым нравственные поэтические характеры в течение долгих веков исправляли нравы, тогда как за пределами поэзии, зажатые в тесноте своих эпох и пространств, в тени земного существования, они лишь вполсилы поражали и согревали души людские своим пламенем; пусть он по достоинству оценит свои богатства — чистые и лучезарные образы людей, против которых, против самой деятельности которых в поэзии, в отличие от действительной жизни, никогда не выступает предубежденный наблюдатель, образы, которые даже у реальных людей способны растопить земную кору, непрозрачную для нашего взора. И еще над одним ему следует поразмыслить: если философ проповедует свои заблуждения, то все равно вскоре они исчезнут с лица земли, как холодные тени без солнца, — даже если опровергать их будут молча; мнимый труп философии испустит со временем свой дух. Но у поэзии, даже у самой ядовитой, никакое время не вытащит ядовитого жала; и по прошествии тысячелетий поэт по-прежнему будет нести свои потоки — поэт нравственный словно Нил, безнравственный — как ледоход. При переменах, происходящих в философии, первый философ ничего не прояснит в голове последнего; но первый поэт согреет сердце последнего читателя.

§ 59. Форма характеров

Форма характера — всеобщее в особенном, аллегорическая или символическая индивидуальность. Поэтическое

искусство, которое в царство духа вводит необходимость и лишь в царство вещей — свободу, не может не пренебрегать всем случайным в любом духовном портрете, в каждом индивидуе, должно всякого возвысить до рода, в котором отразится вся сущность человечества. Написанный художником индивид, изъятый из круга и кольца действительности, тотчас же распадается на несвязные части, например на портреты в превосходных комедиях Фута, где, впрочем, все случайное в характерах прекрасно подстраивается к случайностям происходящего.

Чем выше стоит поэзия, тем более описание характера превращается в *мифологию души*, тем более пользуется оно лишь самой душой души, пока вообще не переходит в немногочисленные существа, такие, как «мужчина», «женщина», «ребенок» — и, наконец, «человек». Пока поэзия от героического эпоса спускается к комическому, от эфира к аиру, от аира через тучи на землю, тело ее с каждой новой средой делается все плотней и определенной и наконец переходит в механизм природного естества или в какое-нибудь характерное свойство.

Каково отношение греческих характеров с их символикой к символике новых? Жизнь греков приходится на юность мира, на его утреннюю зарю. У юноши меньше резко выраженных черт, он больше похож на других юношей; в сумерках утра еще мало различимы спящие цветы. У детей и дикарей, у бутонов разница в цвете еще мало заметна, и в подобной им Греции человечество ветвилось всего на несколько мощных ветвей, — поэту не надо было срывать с них много лишнего, если он хотел облагородить их и пересадить в свой сад. А позднейшая эпоха образованности, смешения народов, большей рассудительности разделяла и разделяла человечество на все большее число все более тонких веточек, — так звездная туманность, если смотреть на нее в телескоп, распадается на солнца и на земли. Теперь друг другу противостоит столько же народов, каждый со своей резко выраженной индивидуальностью, сколько раньше было индивидов. И вместе с идущим своим чередом разветвлением, при котором любая способность и сила, ставшая ветвью, в свою очередь должна пускать ветви со множеством веточек, индивидуальное обособление человечества не может не возражать, как бы одновременно ни пухло то покрывало, которое накидывают на все различия. В итоге кажется, что гений нового времени, например Шекспир, находится в невыгодном положении по сравнению с древними, ибо он срывает веточки с ветвей, а они

ворочали огромными массами и целыми стволами,— однако он преподносит ту же самую истину, то же самое всеобщее и сущность человеческого, только все это прикрыто листвой индивидуального обособления, и завоеватель, подобный Шекспиру, одним движением приподнимает крышку, являя целую страну, заселенную душами. У него мало характеров, которые не жили бы в прошлом, не будут жить в будущем и не должны жить; даже комические, как, например, Фальстаф,— это геральдические эмблемы человечества, ходящего по Земле пешком. Гамлет— отец всех Вертеров и родоначальник двух генеалогических ветвей—громогласных бурных гениев и сентиментальных пересмешников.

Поэтому, несмотря на все индивидуальное обособление духа, Шекспир остается таким же по-гречески всеобщим, что и Гомер со своим телесным, вещественным обособлением, когда он воспеваает двух героев, сравнивая, как различаются они ростом сидя и стоя¹. У французов— одни портреты, создаваемые абстрактными словами, если забыть об их обесцвеченных гравюрах; англичане и немцы из числа лучших индивидуализируют не рисунок, а цвет и человека рисуют даже локальными цветами юмора.

Вопреки распространенному мнению я бы хотел поставить греков выше новых в изображении именно *женских* характеров; ибо Пенелопа у Гомера, дочери Эдипа у Софокла, Ифигения Еврипида— это как бы самые ранние мадонны, и причина этого только что названа. Женщина никогда не будет такой индивидуальностью, что мужчина: при всех своих отличительных свойствах она сбережет по крайней мере видимость основных всеобщих форм человеческой и поэтической природы—таковы добро, зло, дева, супруга и т. д. А по прозаическим характеристикам, какие встречаются у греков, по характерам Алкивиада, Агатона, Сократа в Платоновом «Пире» можно видеть, что греки могли приближаться к нашей манере индивидуализации, когда того хотели.

§ 60. Техника изображения характера

Пусть характер целиком сложился вместе с формой и материей—нередко он умирает от приемов родовспоможения. Часто, особенно в длинных вещах, герой на глазах у недовольного поэта и прямо-таки у него в руках оборачивается совсем другим человеком; особенно склонны к этому три героя: первый на гончарном круге горшечника любит заостряться в фигуру длинную и худую¹; второй,

юморист, приобретает трогательный, жалобный вид, злодей — много доброго; обратное случается редко. Так герой «Дельфины» от тома к тому все больше и больше тает, как свинцовая пуля во время долгого полета; так, герой «Новой Элоизы», Сен-Пре, — лишь развенчиваемый герой «Исповеди» Ж.-Ж.²; так Валленштейн, проповедуя бесстрашие, постепенно снимает с себя доспехи, пока не разоблачается настолько, чтобы уже быть раненным в самый последний раз. Вот почему Ахиллес словно бог выисется среди характеров. Поначалу в самых неблагоприятных условиях для действия, гневаясь, жалуясь, ворча, потом смягченный печалью, он не перестает расти, словно река, от песни к песне, он бурлит под землей и, наконец, с шумом вырывается из-под земли, разливаясь широким и светлым потоком! Но в каком же тысячелетии низринется этот поток водопадом (катаarakтой) — когда восстанет Гомер его гибели?³

У Гомера иерархия героев такова, что Парис, освободись он от заслоняющего его соседа, явился бы дерзким Алкивиадом у любого другого поэта, — ведь и Цицерон, если изъять его из окружавших его на Капитолии Катона, Брута, Цезаря, вознесся бы в рыцарской зале республиканским полубогом. В новых сочинениях второстепенные персонажи с точки зрения силы и выраженности характера удаются больше, чем главный герой; таков софист в «Агатоне»⁴; таковы многие спутники Вильгельма Мейстера и второстепенные герои «Дельфины»; так это и в «Валленштейне», так и в немногочисленных трудах всем нам известного автора. В романе это отчасти объясняется пассивностью главного героя: страдания не отбрасывают таких отчетливых теней, как деятельность, почему так трудно бывает рисовать женские характеры

Техника изображения характера основана на двух моментах: во-первых, на том, как характер складывается во-вторых, на фабуле повествования — либо фабула разворачивается в связи с данным характером, либо характер развивается по мере разворачивания фабулы.

В каждом характере, каким бы переливчатым Хамелеоном он ни был, должен явиться один основной цвет, как такое единство, которое все соединяет и одухотворяет, — лейбницевский *vinculum substantiae*⁵, силой удерживающий монады. К этой трепещущей жизнью точке пристают и прилипают затем все остальные духовные точки — как члены и питательные соки тела. Если писателю не удалось сразу оживить это духовное средоточие жизни на пороге вступления его в жизнь, то мертвую массу уж не поднять

с земли никаким событиям и деяниям; она никогда уже не будет истоком действия, но всякое действие будет создавать ее само и заново. Если нет главного тона (*tonica dominante*), то в беспрестанных модуляциях одна ступень за другой будут провозглашать себя тониками. Если же характер дан во всей его жизненности, если он, так сказать, *primum mobile*⁶, если он следует своему движению, противясь всему натиску движений вокруг себя, то даже в несвойственных себе поступках (Ахилл, предающийся печали о Патрокле, неистовый Перси Шекспира в своем милосердии) они явят всю силу тугой пружины, сильнее всего как раз в момент сопротивления. Диогену Синопскому у Виланда и, хотя не в такой степени, похожему на него Демокриту в «Абдеритах» недостает как раз такого одушевляющего все средоточия, которое связало бы дерзостный цинизм с сердечностью и любовью на втором плане, связало бы мощью органического; нет этого правящего над всем средоточия и у детей природы в «Золотом зеркале», нет и у Франца Моора и маркиза Позы,—но есть оно у принцессы Эболи. Лишь всемогущество поэтической жизни может слить воедино противоборствующие стихии, например силу и слабость Вольдемара⁷, то же и в подобном ему гетевском Тассо и т. д.

Нередко телесный облик властной и твердой рукой удерживает в единстве облик внутренниий, тогда как душевные стихии ведут свой спор; так, великолепный характер Виландова «Герона Благородного» словно на троне и пьедестале покоится на его могучем теле. У Гомера его эпитеты, вновь и вновь повторяющиеся, связанные с телесными качествами, способствуют впечатлению твердости характеров. Даже противоречие внешнего облика и характера придает последнему ясность, героическому Александру—малый рост, Валерии с ее невинными веселыми шутками—бледный цвет лица, дьяволу в «Докторе Фаусте» Клингера—прекрасный лик юноши с одной пересекающей лоб вертикальной морщиной—заимствование у рисованного дьявола работы Фюссли⁸. Контраст⁹ сословия и характера, положения и характера может усилить характер, прибавляя ему ясности,—тупица на троне, милосердие на колеснице войны и триумфа, дерзость... на постели больного,—все эти характеры красочнее для глаза благодаря контрастному цвету внешних условий. Даже раскол внутренней души, распадение господствующих и подчиненных черт характера придает—благодаря вторым—больше ясности первым; так милосердие Цезаря—героическому характеру, Генриху

IV — легкомыслие, человеколюбие дяди Тоби — чувству чести. Конечно, смешения противоборствующих красок удаются только художнику, не подмастерью. Правда, совершенно враждебные цвета и черты подмастерье может наносить на свой характер, — не смешиваясь друг с другом, они не остаются ни в созерцании, ни в памяти, — но краски изменчивые и переменчивые, рябящие, пестрящие, наполовину очерчивающие, наполовину смыывающие предмет, как у большинства наших романтических мастеров и подмастерьев, — они вместо очертаний целого облика рисуют разноцветное пятно и кляксу.

Если сотворены сердце и душа характера, если возникла на небосводе эта полярная звезда, — истинность и живой огонь нового существа только выиграют оттого, что *высота полюса* будет непрестанно и резко меняться. Я имею в виду следующее: живая энергия воли, если она благородна, будет выступать то как божественная, то как человеческая натура; если не благородна — то как человеческая, то как дьявольская. Сильный и честолюбивый характер даст высшую моральную стойкость в перигелии, жертвуя собой и своим счастьем, и даст чудовищное себялюбие в афелии, учиня кровавую резню в честь богов среди чужих счастлих. Любовь в характере может колебаться между божественным самопожертвованием и человеческой расслабленностью. Нравственный характер труден для поэта — сложно воспроизводить такие колебания. Лишь когда поэзии удастся добиться того, чтобы эти северные и южные склонения характеров, словно звезды, с легкой и изящной необходимостью, не смущаясь пристрастием к ним поэта, быстро сменяясь, восходили и заходили на горизонте, лишь тогда она научит нас рассчитывать, размерять и умерять, спокойно смотреть на весь мир и через весь мир. Как ни одно тело, сколь бы превосходно ни было оно сложено, не может исчерпать и представить целый мир тел, так и человек не может исчерпать сущность человеческого; всякий — часть и зеркало, ни один не прообраз; так и в поэзии — в настоящем художественном диалоге истиной не владеет один собеседник, но все они, взятые вместе, — не один характер выражает целое и высшее, но каждый, и даже самый наихудший, помогает выражать. Лишь низкий подмастерье наделит дурного человека всевозможными заблуждениями и ложными взглядами, — вместо того чтобы наделить немногими истинными, такими, которые в этом характере скажутся, быть может, наиболее сильно и живописно-ярко.

§ 61. Выражение характера посредством действий и слов

Характер выражается посредством действий и слов — действий и слов индивидуальных. Является он нам не в том, что делает, а в том, как; в действительности наблюдатель бывает заморожен, если видит человека несказанно щедрого; то же самое в книге и на сцене ничуть не трогает его; в жизни поступок объясняет нам сердце, в поэзии сердце объясняет поступок^а. Одним движением пера можно привить моральному полубогу все, что угодно, и жертвенность, и твердость духа, и всякие подвиги; но все эти произвольно выдуманнные общие места, довески и привески падают на землю, и плоды не зреют. Нужно, чтобы вместе именно с этим данным поступком или до него открылась его внутренняя необходимость и поступок должен не столько обозначать и определять характер, сколько характер — определять поступок. Решающим бывает не то, что герой с легкостью и бессмысленно идет или, вернее, посылает себя на смерть, а какое-нибудь движение, жест, слово — словно разрываются облака, скрывавшие солнечную душу. Поэтому нет такого поступка, который одинаковым образом отвечал бы двум характерам, или он ровно ничего не значит.

Поэтому слова вполне равносильны действию, а часто и важнее действия; конечно, не такие, в каких характер позирует себе или исповедуется перед собой, или дает *interpretatio authentica*¹ своей души, или занят примечаниями и комментариями к отсутствующему тексту, но незамутненные корневые слова характера, полюсы, — отталкивая, они являют свою притягательную силу; слова, которые, словно рифмы, завершают прошлое или, словно ассонансы, прорицают будущее души, — как известное «*moi*», произнесенное Медей². Каким поступком уравновесишь это слово? Столь же величествен ответ княгини в «Тассо» Гете: на вопрос подруги, что остается ей после пржитой ею столь печальной и редко светлой жизни, она отвечает: «Терпение»³. Поскольку речам легче придать большее значение и определенность, чем поступкам, то уста, эти врата духовного царства, важнее всего прочего целого движущегося тела, которое в конце концов просто не может, как и остальными своими членами, не шевелить и губами. Так⁴, например, мчащаяся наездница, падающая

^а Так Стерн рисует свою любовь к людям — и любовь к людям дяди Тоби, Трима, Шенди, — льются от них не потоки дров (все они не стоят автору и капли чернил), но изливаются потоки чувств: ими удваивается наилегчайший дар, а главное — облагораживается.

с лошади «внебрачная дочь» Гёте, дает нам только холодную предпосылку, а не внутреннее созерцание своего мужества, тогда как в северных трагедиях де ля Мотт-Фуке⁵ юноши ровно ничего не делают, но благодаря одним своим репликам встают перед нашим взором что юные львята и сразу же показывают когти. Герои «Германа» Клопштока чрезмерно кокетничают своей неустрашимостью и слишком много говорят о том, что говорят не так уж много и не болтают языком зря, а гневно вращают хвостом. Отчего столь туманны, водянисты и размыты характеры в жизнеописаниях королей и в некрологах ученых мужей? Почему только в древней истории главы философских школ, правители и государи проходят перед нами, светясь всеми живыми красками жизни? Просто потому, что новая история не записывает мысли, приходящие в голову героям,—как поступал Плутарх в своем божественном «путеводителе». Ведь действие многозначно и поверхностно, а слово определяет и действие, и себя, и только душу. Поэтому при дворах процают молчаливо совершенный поступок—но не процают резкого слова. Добропорядочные люди приобретают больше врагов своими речами, нежели дурные—своими делами.

Любому характеру—олицетворенной воле—требуется лишь свой собственный словарь, язык воли, страстей и т. д., тогда как остроумие, фантазия и прочее в речах, будучи случайностями фабулы и формы, относятся скорее к языку поэта, чем характера. Поэтому один и тот же характер при прочих равных одинаково хорошо выражается в мудрой простоте Софокла, в живописных образах Шекспира, в философских антитезах Шиллера. Мелочный критик спросит, возражая, слышал ли кто-нибудь, чтобы сам он в приливе самой необузданной страсти говорил когда-либо столь образно и столь остроумно,—но ему следует ответить: примеры ничего не доказывают.

Если, согласно сказанному, действия должны не только сопровождать характер, но должны предполагать его и заключать в себе, как заключает в себе лицо ребенка строение подобного же родительского лица, каким же жалким и бесформенным будет выглядеть характер в своих метаниях из стороны в сторону, если ему придется сопровождать и свои собственные поступки, стараться не отставать от них, мчаться вслед за событиями и, по обстоятельствам, все либо чувствовать, либо обсуждать, либо решать!..

Это и есть скала, о которую разбивается писака,—

здесь же выходит на сушу поэт. Ибо характер и фабула предполагают друг друга в своем взаимосвязанном развитии как свобода и необходимость — сердце и пульс — курица и яйцо, и наоборот: помимо совершающейся истории нельзя открыть никакого Я, и помимо Я не может существовать никакая история, так что поэзии пришлось выразить эту противоположность и это предположение в виде двух разных органических форм, — в одной преобладает характер, в другой — фабула, и в романе они меняются своими ролями и права и преимущества их выявляются и уравниваются.

ПРОГРАММА ОДИННАДЦАТАЯ
СЮЖЕТНАЯ ФАБУЛА В ДРАМЕ И ЭПОСЕ

§ 62. Отношение фабулы к характеру

В своей десятой «Адрастее»¹ Гердер ставит фабулу выше характера, потому что без совершающейся истории никакой характер ни на что будто бы не способен, любая случайность может разрушить все и т. д. и т. д.² Но как в действительности именно дух был деятелен прежде материи, — хотя в явлении позже, — так и в искусстве поэзии. Без внутренней необходимости поэзия — лихорадка и просто кошмар. Но ничто не необходимо — необходимо лишь свободное; благодаря духу определенность проникает в неопределенность всего механического. Безжизненная материя случая отдана в полное распоряжение поэта, чтобы он ваял ее своими руками. Кто падет в решающем поединке — какому роду подняться на развалинах трона — определить все это поэт в силах. Но он не может менять сущность каждого духа, — так же бог может дать нам свободу, но не пользоваться ею вместо нас. Почему поэт царит над рабским миром случая? Благодаря чему? Только благодаря Я, то есть благодаря характеру Я

¹ Гердер говорит: «Ставить превыше всего характер, будь то в эпосе или в трагедии, пытаться вывести из него все, что только есть в поэзии, значит связывать нити, которые ни к чему не прикреплены и которые унесет первый порыв ветра. Обои, фабуле и характеру, следует оставить их безраздельное достоинство; нередко одно служит другому, они меняются ролями, божественное служит человеческому, фабула — характеру, но в конце концов все же выясняется, что такое служение было снисхождением, сообщением иному своих свойств и что, не будь упорядоченной фабулы, ни один характер не был бы решительно ни на что способен. В начале мира были ли характерные существа мыслимы прежде сотворения неба и земли? Где, в каком ковчеге жили они? Да и мыслимы ли образы их и сущности хотя бы и в лимбе, если мир вообще еще не был замышлен? Итак, кто обращает характерное в основное свойство искусства и поэзии, из которого выводит все остальное, тот может быть уверен — он все выводит из ничего».

событие обретает смысл; на вымершей земле, где нет существ и их духа, нет судьбы и нет истории. Лишь в человеке разворачивается свобода и разворачивается мир—с их двойным интересом. Я настолько больше способен ссудить событиям, чем они—ему, что Я может возвысить и самые мельчайшие события,— это доказывают городские хроники и жизнеописания ученых. В наилучшем описании путешествия мы с любопытством следуем за самыми незначительными лицами; и сочинитель настоящего, читая «Характеры» Лабрюйера, часто заглядывал в ключ², чтобы узнать имена лиц, которые ни в малейшей степени не интересуют ни его, ни Европу и неизвестны ему.

Что же еще толкает поэта в *одном* направлении, если он находится в центре тяжести всех направлений случая? Коль скоро все может свершиться, каждая причина может стать всемирной матерью шести тысячелетий или одной минуты и всякий горный источник может сбежать вниз в любую сторону или вернуться в свои недра, коль скоро любой случай может отменить другой, любую судьбу—другая, коль скоро все это так, необходимо,—иначе лихорадочный и ребяческий произвол и неопределенность вечно будут все колебать из стороны в сторону,—необходимо, чтобы дух пронизал хаос, и укротил его, и внес чин и порядок; но остается выбор и остается вопрос—какой именно дух.

И это приводит к различию эпоса и драмы.

§ 63. Соотношение драмы и эпоса

Если, по Гердеру, характер сам по себе ни на что не опирается, на чем же строится сама фабула? Разве мрачный Рок, из недр которого выходит фабула—и характер тоже, разве сам мрачный Рок—не характер, чудовищный бог, стоящий позади богов, бросающий молнии из своей огромной немотствующей тучи, и вновь погружающийся в тьму, и вновь извергающий молнии? Разве Рок—не Мировой дух эпоса, не Немезида драмы? Ведь различие между обоими видами очевидно. В драме царит человек, навлекая на свою голову молнию, в эпосе—мир и человеческий род. Корни драмы—мощные корневища, уходящие вглубь, корни эпоса широко расходятся по горизонтали. Небывалое целое эпос простирает перед нами, мы—боги, созерцающие мир; драма вырезает жизненный путь одного человека из всебытия времен и пространств,—жалкие эфемеры, мы играем в солнечном

луче, разделяющем две Вечности: драма напоминает нам о нас, а эпос застилает нас целым своим миром. Драма — бушующее пламя взорвавшегося корабля, гроза, разряжающая зной дня; эпос — фейерверк, и в воздухе играют города, взорвавшиеся корабли, грозы, войны, сады, вензеля героев; в эпос драма могла бы войти как часть, создавая поэзию поэзии¹. Сконцентрированная на одном человеке драма должна больше считаться со временем, местом и фабулой, как являет их нам сама действительность. Для трагического героя солнце всходит и заходит; для эпического одновременно здесь вечер, там ночь, эпос витает над миром и родами людей, по Шлегелю, он может кончиться на любом месте, следовательно, может и начаться на любом², — да и как мог бы кончиться мир, история всебытия? Поэтому у эпического романа Сервантеса два продолжения — одно собственное, другое — написанное чужой рукой.

Древняя история более эпична, новая — более драматична. Поэтому первой, особенно Фукидиду и Ливию, французы давно уже ставили в упрек³ недостаточно точное указание месяцев и дней, равно как и цитат; но вторая, эта художественная широта времени, дочь неизбежности и чувства, словно собирает над историей и главами ее поэтические лучи, идущие от отдаленных пространств и времен.

Каким путем *Судьба* проникает в трагедию? Я же, напротив того, спрошу: каким путем *Рок* проникает в эпос и *Случай* в комедию?

Один характер, его жизнь, царит в трагедии. Будь он исключительно добрым или дурным, тогда или же исторический эффект, фабула, был бы исключительно определен этой причиной и всякий узел коллизии развязан и последний акт сыгран в первом, или иначе, если разыгрывать фабулу в противовес герою, мы с возмущением узрели бы божество в преисподней и дьявола в вышних. Отсюда следует: герой, будь он окружен ангелами, не смеет быть архангелом, а должен быть просто человеком во грехе, которому, быть может, стоил целого мира некогда испробованный кусочек запретного плода. Итак, трагическая Судьба — это Немезида, не Беллона; поскольку и в этом случае узел завязался бы слишком определенно, а не эпически, то это — Рок, связанный с виной; это долгое раскатистое горное эхо человеческого стона.

¹ См., например: *Mélanges d'histoire... par M. de Vigneul-Marville*, t. II, p. 321.

А в эпосе пребывает *Рок*. Сюда смеет явиться самый совершенный характер, даже сам бог его, стремясь и борясь. Он служит целому, и поскольку является здесь не жизненный путь, а мировой ход, то судьба героя тает во всеобщем. Герой — течение, пересекающее океан, здесь Немезида карает не столько индивида, сколько роды людей и целые миры. Несчастье и вина встречаются на распутье. Поэтому могут вступить в эпос боги из машины и богоподобные машины, правя по своему произволению, тогда как драму разрушил бы бог враждебный или благоприятный, — так же бог дал начало миру, но не отдельным людям. Именно потому же нельзя ждать от эпического героя и резко очерченного характера. В эпосе мир подымлет героя, в драме Атлас — мир, если даже в самом конце земля погребает его под собой или его погребают в земле. В³ эпосе неизбежны чудеса; ибо царит вселенная, а она сама чудо, и в ней — все, а стало быть, и чудеса; все может совершаться на двойной сцене — неба и земли, и не может занять ее один земной герой, и не может даже один небесный герой и сам бог, но занимают боги и люди. Поэтому в эпосе эпизод — едва ли вообще эпизод, как нет эпизодов во всемирной истории, и в «Мессиаде» целая Одиннадцатая песнь — эпизод (по Энгелю), притом описательный; поэтому эпос не может прибегать к помощи героя новых времен, но только к помощи довольно уже состарившегося, такого, который пребывает в далеких туманах на горизонте истории, где земля сливается с небом. Тем менее можно удивляться, что при столь трудных условиях эпического материала в большинстве стран обнаруживается лишь один-единственный эпический поэт, а во многих странах нет даже и одного, причем не только во Франции, но и в Испании, в стране, где позднейшие романы проявляют значительный эпический дух, так же как в первой из них — романы более ранние.

В комедии — эпосе, вывернутом наизнанку или уменьшенном, — снова *Рок*: здесь Случай играет, не спрашивая о невинности и вине. Эпический бог Муз в одежде крошечной Шутки навещает бедную хижину, — незначительными легковесными характерами комедии — они неспособны одолеть фабулу — играют тут порывы ветра — Случая.

§ 64. Ценность исторической фабулы

Кто делает вид, будто очень просто сотворить фабулу, поступает так лишь ради того, чтобы иметь один лишний

повод избавиться от труда и риска сотворения и позаимствовать свою фабулу из истории. Эпическая фабула к тому же испокон века была самим цветением истории (так у Гомера, Камознса, Мильтона, Клопштока), и то величие, которое она брала и заимствовала у истории, не мог бы придать ей никакой выдумщик и сочинитель; в распоряжении эпической Музы должен быть обширный исторический мир,—только опираясь на него, можно сдвинуть с места мир поэтический.

Почти все трагедии взяты из истории, и лишь многие плохие, даже написанные мастерами, просто выдуманы. Каким пыткам изобретательства не подвергается уже самый обыденный романист, хотя он может носиться по всей широкой поверхности эпической фабулы и красть для своей истории, сколько сможет унести,—хотя иной так не поступает! Если он может управлять целой бесконечностью возможных миров, комбинируя сословия, эпохи, положения, времена, народы, страны, случаи, если у него нет ничего устойчивого, кроме цели и характеров, родившихся вместе с ним,—так эта полнота давит несчастного мужа. Если он ищет, на каких ветвях развесить свою пряжу, чтобы разматывать ее, а видит перед собой бескрайние леса,—как по комбинаторике Шталя следует находить число сочетаний из элементов, отчего у трех игроков в ломбер возможно 273 438 880 разных положений,—и если он не нуждается даже в такой ссылке, потому что из немногих букв произошли все языки,—если, подобно Якоби, он не разрешает абсолютным убиквистам¹ иметь твердое местоположение и не отыскивает его в прензобильном океане бесконечного пространства,—если, далее, муж сей рассудит, что хоть для какого-нибудь начала и первой попытки он взором своим должен устремиться сразу по всем направлениям компаса, испытывая различные возможности, и возвратиться хоть с каким-то суждением,—неудивительно, что после всего этого он предпочтет украсть самое лучшее, чтобы не делать самому самое трудное; ибо, если в конце концов он предрешит все концы, все характеры и все положения, сочтет все сочетания и направления, все равно ему в самой же первой сцене придется приняться за воплощение и одухотворение неведомых людей с их неведомыми устремлениями.

Поэту, который избежит творения из ничего путем заимствования готовой частички мировой истории, останется следить за развивающейся системой, за эпигенезисом. Но это обязан делать и тот, кто с самого начала

придумал фабулу; ибо, как и у земного шара, облик являющегося перед нами цветущего творения—это результат последней его революции, причем былой вид творения еще хорошо отмечается подземными реликтами. Бесконечно легче смешивать, сочинять, округлять данные характеры и факты, чем делать все то же самое, но только сначала дать самые характеры и факты. И, наконец, переорганизовать художественное произведение то есть определенную организацию,—например, быть третьим сочинителем «Иона»² (ибо первым была история),—это нечто совершенно иное, более легкое, чем насильно навязывать действительности совсем новую историю.

К тому же заимствующий поэт получает в подарок две вещи—*характеры* и *вероятность*. Известный из истории характер, например Сократ, Цезарь, входит в произведение (когда его призывает поэт) как властелин,—он и предполагает, что все его знают: одно имя—но целое множество ситуаций. Здесь человек сам творит вдохновение и напряженное ожидание, тогда как, будь он выдуман, вдохновению и ожиданию пришлось бы сначала творить его самого. Ибо ни один поэт не вправе плавить характерные очертания головы и чеканить другую из того же золота. Наше Я возмущается произвольным обращением с другим; дух может меняться лишь по собственному произволению. И если Шиллер все же повернул совсем по-новому не один дух прошлого, то он или оправдывался надеждой на чужое незнание истории—или ничем. Для чего исторические имена, если характеры можно извлекать заново, как саму историю, и, следовательно, не остается ничего исторического, кроме произвольного сходства? Я еще сказал, что поэт заимствует вероятность из верности—то есть истины. Действительность—деспот и непогрешимый римский папа веры. Если уж нам раз и навсегда стало известно, что такое-то чудо совершилось, то память об этом наполовину освобождает поэта от необходимости мотивировать, когда поэт старается поднять историческую невероятность до уровня поэтической вероятности,—инстинктивно полагаясь на силу правды, поэт и от нас станет ждать большего и будет более смело волновать нашу душу. Ожидание поэтичнее и мощнее неожиданности, но оно живет в фабуле, основанной на истории, она же—в вымышленной. Да и для чего выбирает поэт то или иное историческое событие, если, выбирая, он так или иначе ограничивает себя, а сравнение с историей может выявить его ошибки? Назовет ли поэт

хоть кого-нибудь, кто не признавал бы мощи реального мира? Коль скоро есть различие между пережитым во сне и пережитым наяву с перевесом на стороне второго, то различие это должно пойти на пользу поэта, соединяющего одно и другое. Поэтому все поэты от Гомера до весельчака Боккаччо заманивали фигуры истории в свои темные камеры³, ловили их зеркалами—уменьшающими или увеличивающими их реальные размеры; так поступал даже сам творец—Шекспир. Но этот великий дух, отличный как всемирное зеркало, ни с кем не сравнишь, его живые образы захватывают нас прежде, чем мы знакомимся с его исходными материалами и предтечами по Эшенбургу и по новеллистам; подобно цилиндрическому зеркалу, он являет нам свои живые и красочные образы прямо посреди самой жизни, прямо перед нами, и удерживает эти видения до тех пор, пока сам исторический прообраз не исчезнет бесследно; напротив того, зеркала гладкие и ровные являют образ лишь в себе самих, в стекле, а одновременно ясно видишь вне их само производство, новеллу, историю.

§ 65. Дальнейшее сравнение драмы и эпоса

Эпос разворачивается благодаря внешнему, драма—внутреннему действию: для этого эпосу даны деяния, драме—речи. Поэтому эпической речи остается лишь описывать чувство^а, драматической—содержать его в себе. И, следовательно, если на устах эпического поэта весь зримый мир—земля и небо, войны и народы, то у драматического зримое—легкий венок незримого, царства чувств, и не более того. Как быстро и как незаметно проходит перед воображением читателя драмы роскошное шествие или поражение на поле битвы в лаконичном газетном сообщении о нем,—но как поражают речи духов! В эпосе все меняется местами; зримое творит здесь и возвышает внутреннее слово, слово поэта—слово героя, а в драме, напротив,—речь творит героя. Поэтому драма гораздо объективнее эпоса, личность поэта вытесняется за самое полотно его картины, и драма должна выговориться в эпической цепочке лирических моментов. Будь драма длиной с эпическую песнь, ей потребовалось бы несравненно больше сил, чтобы завоевать победу и венец. Поэтому у всех без исключения народов драма рождалась

^а Вот почему Орлеанская дева не могла ни произносить, ни выслушивать спокойных длинных описательных речей гомеровских героев, а речи Одиссея из «Филоклетта» никак не подойдут к «Одиссее».

в годы расцвета, эпос же возникал вместе с языком, поскольку язык вначале выражал лишь прошлое (по Платнеру), а королевство эпоса — в прошлом.

Странно, но органично смешение и взаимопроникновение объективного и лирического в драме. Ведь даже ни одно из действующих лиц не может описывать трагического героя, — ибо покажется, что поэт суфлирует душам; и если Валленштейна восхваляет целый лагерь, а потом целое семейство, то похвалы эти бессильно отлетают прочь, они возвышают не сам предмет похвал, а расточающее их лицо, в них что-то *внешнее*, тогда как нам хочется, чтобы все поднималось изнутри; а в эпосе, этой области всего внешнего, похвалы героев усиливают сияние главного героя, словно некая вторая, только что слышимая живописная картина. Что присутствует здесь и лирика, об этом кроме характеров, каждый из которых — сам объективный лирик, заявляют прежде всего хоры древних, эти праотцы драмы, пылающие лирическим огнем у Эсхила и Софокла; сентенции Шиллера и многих других — это маленькие хоры, это как бы народные пословицы на более высоком уровне; поэтому Шиллер вновь и выводит на сцену хоры, эту музыку трагедии, чтобы отвести сюда свои лирические потоки. Если душа допускает для поэтического искусства форму высшую, нежели реальную деревянных подмостков, то она сама с радостью выстроит такой хор на печатных страницах; в какой же степени совершится это на грубой сцене перед грубыми ушами и без музыки, это еще требует если не изучения, то времени.

Да простят мне несколько слов в отступление. До сих пор слишком часто драматического поэта прививали к драматическому актеру, вместо того чтобы возвращать их как двойной ствол с одной цветущей кроной. Все, что неспособен передать поэт нашей фантазии, все это к его искусству не относится, а относится к иному, к актерскому, коль скоро все это мы получаем со сцены и видим только на сцене. Тщеславный поэт любит любить под одно искусство подложить другое, чтобы затем присвоить себе столько из их совместного эффекта, сколько ему понадобится. Музыка, исполненная к месту, — отряд воинов — толпа детей — коронационное шествие — страдание, которое мы видим или слышим, — все это если и несет свой лавровый листок, то не в поэтический венок, а в венок артиста или декоратора, — точно так же Шекспир не может претендовать на заслуги Шекспировской галереи², а Шиканедер — на успех моцартовской «Волшебной флей-

ты». Поэтому единственное испытание драматического поэта на чистоту — это испытание его чтением⁶.

§ 66. Единство времени и места в эпосе и драме

Шагомер устанавливает значительные различия в ходе каждого из поэтических видов. Эпос одновременно *долог* и *длинен*, широк и нетороплив; драма и свой короткий путь пробегает словно окрыленная. Если эпос рисует прошлое и мир внешние, драма — настоящее и внутреннюю жизнь души, то первый может быть лишь медлительным, вторая — краткой. Прошлое — окаменелый город; все окружающее, Солнце, земной шар, фауна и флора — все зиждется на вечной почве. А настоящее — это прозрачная плоскость льда, разделяющая время и время, она равно тает и замерзает, и ничто в ней не длится, но только вечно ее течение; и потому внутренний мир, творящий времена и заранее дающий им меру, удваивает и убыстряет настоящее; в нем только становление *есть*, — а во внешнем только *бытие становится*; умирание, страдание, чувствование — они несут в себе пульс поспешности, пульс протекания.

Но мало этого! К быстрой смене мира внутреннего и момента настоящего — драматико-лирической — добавляется еще иная поспешность — внешнего изображения. Превращать в окаменелость чувство — боль, восторг, — запечатлять их в актерском воске — есть ли что более противное? Но слова ускользают, улетают, — улетают, ускользают внутренние состояния. В драме господствует одна страсть, и она растет, слабеет, ускользает, является, прибегает, убегает, все что, угодно, но только не стоит на месте.

В эпосе же место найдется для всех, скользкие змеи могут связываться одним узлом и превращаться в устойчивую группу. В драме число действующих лиц никогда не может быть слишком малым^а, в эпосе — слишком большим. Ибо в драме — не там, как в эпосе, — каждый дух не может получить развития, поскольку внутренние движения души требуют большой широты и простора, а потому или упускается время, коль скоро развиваются все стороны, или утрачивается насыщенность, когда развитие односторонне. До¹ сих пор слишком мало выводов о природе

⁶ Подробнее об этом малоисследованном различии между изображением поэтическим и театральным см. в «Юбилейном сенсоре», с. 111—117³.

^а Массы персонажей, действующие у Шекспира, переводят эпическую драму в драматический эпос.

эпоса делали из этого допущения множества эпических актеров.

В первом настоящем героическом эпосе играли сразу два народа, в первой настоящей трагедии — два человека («Одиссея», этот первый эпический прароман, ограничиваясь одним героем, множество участников заменяет множеством стран). А чем больше людей участвует в событии, тем меньше зависит оно от одного какого-нибудь характера, тем больше дорбг для вмешательства извне механических сил мира. Сам бог из машины вдруг сделался для нас целым многолюдством.

Поскольку малое число действующих лиц для драмы неизбежно, этим единство драматического времени утверждается в той же степени, в какой единство драматического места отрицается. Ибо коль скоро временной характер этого поэтического вида — настоящее, то не в силах фантазии упорхнуть в грядущее, перелетев через время настоящего, которое ведь и создается только нами, и этим раздвоить наше же собственное творение. Напротив, через разные места, страны, земли, существующие одновременно, мы тут перелетаем без труда. Ведь если одновременно с нашим героем существуют Азия, Америка, Африка и Европа, то нам безразлично, в какое из этих одновременно существующих пространств упорхнет наш герой; перемена декораций и будет для нас переменой мест. Но, напротив, другие времена — другие состояния душ; скача и падая, мы всякий раз ощущаем тут боль.

Поэтому у Софокла время наиважнейшего действия нередко длится четыре часа. Аристотель² считает, что один день или одна ночь — вот предел для драматической игры. Но тут он впадает в роль философа, привыкшего отсеивать и отсекаль³. Ибо если мы по-настоящему проживаем *внутреннее время* — смену состояний, — а не мчимся за ним вдогонку и не повторяем его, то всякое внешнее время совершенно напрасно и бесполезно — без внутреннего даже самый малый Аристотелев скачок от Утренней звезды к звезде Вечерней даст в итоге разрыв временного единства. Вообще драматическому поэту, усиливающемуся достичь единства времени и места, следует подумать над тем, что мера времени и места — дух, а не глаз, который во внешней игре видит лишь тень и контур внутренней; коль скоро поэт разжег интерес к далекому во времени и пространстве и пробудил ожидание, цепью причинности мощно связав это дальнее с наближайшим, он может уже совершать самые дальние скачки за пределы настоящего, — крылатому легко прыгать.

§ 67. Медлительность эпоса; и его первородные грехи

Но насколько же все иначе в эпосе! Грехи против времени тут прощаются,—а наказываются грехи против места. Но и то и другое—справедливо! В глубинах прошлого времени теряют длительность, места же не теряют длины и ширины.

Эпический поэт, летая над странами, летая между небом и землей и адом,—он по крайней мере полет и путь должен обрисовать (драматический передает их внеэпическому декоратору), поэтому в романе (роман—сосед эпоса) быстрый перескок из далекого города столь же противен, как у Шекспира перескок совсем в другие времена. Эпосу, воздвигающему былое и недвижную зримость мира, дозволена медлительная широта. Как долго гневается Ахилл, как долго умирает Христос! Потому-то дозволено спокойно рисовать щит Ахилла, дозволён эпизод. Требуется множество действующих лиц,—словно множество колес в часовом механизме, они задерживают ход машины; каждому из действующих лиц нужен простор, чтобы двигаться; но действие, собственно говоря, от этого не замедляется—ширится, не затягивается—умножается. Коль скоро романы—эпический жанр, перед ними и для них—закон неспешности. Так называемый быстрый ход развития—такого требует неразумный критик, который попросту читает ради отдыха, но маскируется под знатока,—подобает сцене, не героической поэме. Мы скользим глазами по хронологической таблице, уходя в глубь всемирной истории, и ничто не задевает нас, а свадьба поповской дочери в «Луизе» Фосса захватывает нас, и занимает наше внимание, и волнует нас. Греет не сильное пламя, а длина отводимых от печи труб. В «Кандиде» чудеса проносятся мимо нас, а мы мимо них—безучастно, в «Клариссе» нас несказанно греет очень медленно поднимающееся к зениту Солнце. Как в басне, Солнце побеждает бурю и заставляет путника снять плащ. Все путешествия Йорика во Францию занимает три дня; целая пятая книга «Дон Кихота»¹—один вечер в харчевне. Но люди, особенно читатели, во всем упрямо видят противоречия. Самая интересная история—самая пространная; но она и самая медленная, и именно поэтому читателю хочется, чтобы она шла поскорее,—словно жизнь, книга обязана быть одновременно короткой и длинной, быстро удовлетворенное желание пробуждает жажду еще быстреего. Разве не должно быть эстетиче-

ской добродетели умеренности? Разве волчий аппетит (в духовном) подобает благонастроенному духу?

Часто замедленность — одна только видимость, создаваемая экспозицией. Если в первой главе романа, в экспозиции, перед читателем уже возникает видение города — в безоблачной дали, а к городу этому прямой путь ведет через четыре толстых тома (городские башни все время в поле зрения), — так поступал и поступает хорошо известный нам автор в романе «Титан», — то по дороге только и слышны жалобы и стоны — надеялись, как говорится, прибыть на место уже во второй главе и на том захлопнуть книгу. Счастливее и занимательнее сочинители, которые отправляются в свои книги — гулять и только вместе с читателем узнают, куда пришли и с чем остались!

Действие тогда плетется, когда повторяется, и только тогда застревает на месте, когда вместо него развивается другое, — а не тогда, когда событие, огромное на удалении, распадается на все более мелкие частицы вблизи, как день на секунды, и не тогда, когда борется с препятствиями и оттого *стоит* на месте; как в морали, намерение ценится выше, чем достигнутый успех. Но² тем не менее Гердерова нескончаемая жалоба³, горькая и почти комическая, на склонность его и других засыпать за чтением эпоса, — эта жалоба стоит того, чтобы над ней поразмыслить — и найти ей оправдание. Еще один довод можно присовокупить к известным Гердеровым. Эпическая поэма лишается участия со стороны читателя не из-за всех рождающихся вместе с нею чудес, — что чудо на земле, то естество на небе, — а из-за своей холодности и даже суровости к двум лейбницевским суждениям — суждению основания и суждению противоречия, равно как и к рассудку, дружбы с которым эпосу весьма надлежит искать, ради мотивировки целого. Только один Гомер — это первое исключение среди поэтов и, наверное, последнее: чем бы он ни рисковал, все нет риска. Конечно, «Илиада» в этой двойной войне людей и богов друг за друга и друг против друга предает людей в руки богов, — а богов в руки отца богов — всемогущего; и, без сомнения, Юпитер — этот бог из машины, бог для людей, бог для богов — мог бы окончить войну в первом же стихе, пока поэт призывал Музу; но у Гомера боги — это только высшие люди, которые на низших воздействуют все теми же человеческими средствами — сновидениями, увещаниями; Олимп — просто княжеская скамья⁴, земной мир — бюргерская; действующие существа, как на земле, разли-

чаются только по ступеням и рангам; далее: страсти и землю и небо раскалывают надвое, а в тех четырех осколках, которые получаются в результате, все машины скрываются за действиями; далее: как бургерская скамья длинней и действенной княжеской, так и в «Илиаде»,— люди сражаются непрерывно, а боги—вспомогательное войско, тут люди больше боятся силы людей, больше полагаются на силу людей (этим прекрасно сглаживается элемент чудесного), нежели боятся всесильных богов и надеются на всесильных богов; далее: боги в греческих сказаниях—просто бывлые обитатели земли, актеры, уже сыгравшие свою роль на земном театре, поэтому вмешиваться им в историю героев—это далеко не «машинное» чудо, как и вмешательство любого только что родившегося гения подвигов и свершений—в протекающую теперь и уносящуюся в глубь веков всемирную историю⁵, и, наконец, благодаря герою Ахиллу, полубогу-получеловеку, эта поэма о богах и людях равно исполвинилась в некое человекобожество, и тогда прочно утвержденной почве и земле его было придано и движущее небо. Все же допустимо было бы выражать всевозможные эстетические сомнения в связи с тем, что на гомеровском небе землю ждет наступающая по собственному благоусмотрению неба помощь—Паллада, дарующая Диомеду победы над воинами и над Марсом, Аполлон, наполняющий рвы и разрушающий стены, даже сам Юпитер, который то своевольно запрещает, то своевластно разрешает богам вмешиваться в битвы людей. Но с другой стороны, над самим Юпитером царит судьба, решительная и решения выносящая, не считаясь с лейбницевским законом основания,—судьба эта есть ось земли и неба; вокруг которой вращаются люди и боги. Да и можно ли обойтись без таких непосредственных опосредующих сил даже в самом маленьком рассказе? Честь и хвала Гомеру: при всем нашем неверии в его богов, этих сверхчеловеков минувшего, нашему наслаждению никак не мешает их небывалое всемогущество.

Совсем иначе воспринимаем мы странника, путешественника и морехода, красивого сладостного полугероя «Энеиды»,—такое же основание назвать поэму именем Энея, как по имени Париса какую-нибудь «Парисиаду» или «Париаду». Вместе с вялостью и бледностью полугероя растет необходимость во вспомогательных богах, растет численность их и нестерпимость. Вергилий, получается, был прав, когда осудил свою героическую поэму на Геркулесову смерть в огне,—если бы только в результате

одна смертная часть этого создания обратилась в пепел, как у Геркулеса, а другая, бессмертная,—эпизоды и описания,—осталась и была обожествлена.

Но еще больше потерянного рассудка у Мильтона, в «Потерянном рае». Борьба разбитых дьяволов со всемогущим, если только сам он не поддерживает и не увенчивает своих врагов,—это война, которую тени ведут против Солнца, Ничто—против Всебытия; так что по сравнению с этим пропадает обычная несуразица, вроде того, например, что происходит опасная для жизни канонада... между бессмертными, вроде того, что перед воротами Эдема выстраивается простодушный караул и швейцарская гвардия из ангелов, выставленных для того, чтобы дьяволы не просачивались по горизонтали,—они вместо этого прибывают сюда по вертикали. Но стоит лишь отнять у этого поэта его вспомогательные механизмы—помогающих ангелов, и вот это для него уже реальная помощь: он в своей поэме божествен благодаря людям, не ангелам.

Немецкий эпос пошел дальше других, как и немецкая философия,—тут рассудок был не просто забыт, но был просто уничтожен. Отношение, в котором находятся друг к другу бог-сын и бог-отец, собственно, два героя в одной поэме, всесилие их и власть над ангелами, дьяволами и людьми, невозможность ни на йоту отступить от предвечной воли—все это эпические «быть по сему...» Не будем говорить об очевидных противоречиях,—что гнев на людей пребывает лишь особо в боге-отце, но не в боге-сыне,—все это слишком часто повторяли уже первые читатели «Мессиады», обо всем этом слишком сожалели поначалу, всякого читателя смущал основной ход повествования,—но лишь до тех пор, пока не сменялся он эпизодами. Былая ортодоксия играет в этой поэме роль гомеровской судьбы,—играет хуже, ибо судьба, как опера, влечет за собой лишь непонятности чувственные и вещественные, а не метафизические; непостижимое ничего не может мотивировать, и его ничто не может мотивировать.

Все это ложится новым бременем на эпическую медлительность,—Гердер и все мы засыпаем, шлепая по глубокому песку. Ибо уж коль скоро героическая поэма столь широко пользуется свободами эпической галликанской церкви и, следовательно, вместо фактической мотивировки оставляет только ангельский привет и непорочное зачатие своих богов-сынов и божьих дел, то основная фабула, лишенная мотивировки, убирается восвояси и убирается в рамку (со вкусом сделанную, в рамку мотиви-

рованных эпизодов),— эпизоды, будучи настоящей живописью, оказываются шире самой наилучшей позолоченной рамы. Но это может дать в итоге длинноты, соседствующие с замедленностью,— к эпической фабуле, и без того необозримой и нескончаемой, добавляется еще нескончаемость всевозможных эпизодов.

Эпическую сонливость Гердер во многом относит за счет выдержанной монотонии стихотворного размера, но ведь один и тот же размер проходит через целые драмы и не прескучивает,— как и в самой жизни, монотонность в поэзии сначала вызывает удовольствие, потом скуку, потом привычку. Подлинная причина— подушка, на которой читатели нередко засыпают бок о бок со спящими Гомерами⁶,— это действие, если оно плетется или стоит на месте. Эпизодов скорее требует начало, чем середина и конец, и началу легче ужиться с ними, чем середине и концу, потому что интерес растет; и тем не менее вся XI песнь «Мессиады»— это описательный эпизод. В «Мессии» читательское *farniente* все нарастает и нарастает с приближением к концу, и лебединые песни ангелов очаровывают и околдовывают его, превращая в прекрасно сложенного Эндимиона. Только потому охладели и отпали от последних песней друзья первых⁷, несмотря на все великолепие стихосложения, хотя начало поэмы встретило читателей, которых нужно было воспитывать и со всем примирять, а конец— уже читателей воспитанных и со всем примиренных.

§ 68. Мотивировка

И самую мотивировку еще надо мотивировать— это можно было бы повторять не раз. Что значит мотивировать, как не дать увидеть внутреннюю необходимость во внешней последовательности? Возможно это четверояким образом— так, чтобы, во-первых, явления внутренние возникали посредством внешних, чтобы, во-вторых, внешние— посредством внутренних, в-третьих, внешние— внешними, в-четвертых, внутренние— внутренними. Но существуют условия: физический мир, этот круг случайного, не особенно нуждается в мотивировке; я уже говорил, что автор властен по желанию рожать сына или дочь— он владеет этой тайной. Один хорошо известный всем нам автор *часто* совершал ошибку— он мотивировал грозу ее приметами, однако, по всей видимости, он не столько хотел предстать перед читателем как обыкновенный писатель, сколько как редкостный прорицатель погоды. Точно

так же не нуждаются в движущих средствах и *незначительные* движения духа; так, сочинителю «Путешествия в полдневную Францию» отнюдь не требовалось объяснять критикам вероятность того, что висящий на груди миниатюрный портрет извлекается оттуда вследствие особого давления и причиненной им боли¹. Конечно, художник иногда склонен мотивировать чрезмерно,—в отличие от читателя, он слишком хорошо сознает весь свой произвол, все самые разные возможные его направления и впечатление от уже прошедшего ощущает не так сильно, как воздействие предстоящего. Но как раз излишние объяснения напоминают о произволе, в конце концов нам хочется знать уже мотивы самого мотива, затем отдаленных предков мотива, и, наконец, поэту пришлось бы углубляться и погружаться вместе с нами в вечность, что позади нас — *a parte ante*. Нет, словно бог, поэт начинает свой мир с первого дня творения, и причина у творения одна — всемогущество красоты; так, может он повторить вольное начало творения и посреди своего создания, если только здесь не продолжается прежнее и не даются ответы на уже поставленные вопросы.

Чем ниже почва и чем ниже люди в художественном произведении, тем более покорны они закону основания.

Но если поэзия сияет на высотах, если, словно горы, освещенные великим светом, высятся герои, если в их неземных телах заключены неземные силы, то они менее связаны тяжелой цепью причинности; как в богах, свобода их — необходимость, мощной рукой они поднимают нас и бросают в бушующее пламя своих решений, и события внешнего мира разворачиваются в полном согласии с их душой. Не должно быть так, чтобы поэзия мучительно и бессильно выжимала для нас Весну из глыб земных и стволов древесных, слизывая снег слой за слоем и вытаскивая на свет траву,— пусть будет она летучим кораблем, что внезапно выносит нас из мрака зимы и по глади океана стремится к цветущим берегам Юга. Имперское судопроизводство слишком медлительно для царства поэтического духа: сальфида не желает ехать на улитке Муз.

Эпос меньше драмы нуждается в мотивировках не только потому, что там — высшие герои и высшие стихии, но и потому, что в эпосе больше развивается мир, а в драме больше развиваются люди.

Однако нужно, чтобы в движущих средствах содержалась не только идущая извне необходимость, но и своя собственная, внутренняя. Нужно, чтобы эти средства сами

решительно принадлежали прошлому, а им — будущее. Вот что самое трудное. Вся внутренняя цепь, весь сорит событий должны быть окружены цветочными гирляндами времени, все причины должны переодеться часами и местами. Поэтому произвольнее всего и хуже всего мотивировать события разговорами — не то решения; куда не забредет, не заплетет, не занесет течение речи? Всего одна капля воды рвет раскаленную медь: где же еще легче почерпнуть ее? В глазах женщины — особенно если им сопутствуют женские губы. Художественный² диалог, словно английский парк, при всей непринужденности своих поворотов, должен преследовать очевидное единство, все приводя к нему; вопросы, ответы — внутренние деяния, они становятся родителями новых вопросов и ответов, новых родителей, и так короткий разговор на десяти строках может выковать целую уходящую в прошлое и все ниспровергающую цепь деяний, — не было бы конца произволу, если бы поэт не постарался именно эту видимость полной свободы диалога, словно покрывало, набросить на строгое и последовательное развитие прежних умонастроений и дел, начало которым было положено гораздо раньше. В художественном творении царит прошлое, настоящее правит меньше, грядущее — больше.

Множество мелких побудительных причин одного и того же явления — они не столько доступны созерцанию во всей наглядности, сколько просто усмотрению — именно поэтому, как и в самой жизни, воздействуют не так сильно, как одна полновесная причина, которая овладевает душой и влечет вперед, — но как мы знаем по лекциям и проповедям и не только по ним, легче назвать сотню мелких причин, чем одну решающую.

У³ многих, например у Шиллера, характеры замкнутые, скрытные — паруса действия: у них притворство дует ветром в противоположных направлениях и преследует противоположные цели.

Алмазная крепость характера обращает в камень поэта и сюжет: потому что все решается с порога. Мягкотелость приносит еще больший вред, потому что действие расплывается и носится по воле волн, не встречая препятствий.

Характер как таковой потому нельзя мотивировать, что в человеке должно быть сначала нечто твердое и свободное, а потом уже оттиски механической необходимости, если только не угодно предположить бесконечную пассивность, то есть противодейтельность человеческого Ничто. Некоторые превращают колыбель героя в литейную яму и

граверную люльку: воспитанием пытаются мотивировать и объяснить зачатие и рождение, питанием — переваривание; но тут целая наша жизнь — *плодовый питомник*, меж тем он предполагает *семенной рассадник*.

ПРОГРАММА ДВЕНАДЦАТАЯ
О РОМАНЕ

§ 69. О поэтическом значении романа

Роман бесконечно много теряет в чистоте склада из-за широты формы, внутри которой лежат и болтаются почти все формы. Первоначально роман — эпос, но иногда вместо автора рассказывает герой, иногда — все действующие лица. Роман в письмах — они просто монологи или диалоги подлиннее — переходит в форму драмы и, как «Страдания Вертера», в лирику. То действие разворачивается, как в драме, посредством завершенных в себе эпизодов, — таков «Духовидец»¹, то резвится и танцует, словно сказка, на широких просторах целого света. Свобода прозы тоже оказывает вредное влияние, поскольку легкость ее спускает художнику самое первое напряжение сил, а читателя отвращает от пристального изучения. Даже пространность романа — ибо объемом занимаемой им бумаги он превосходит любые художественные произведения, — еще способствует его ухудшению; знаток еще изучит и измерит драму в пол-алфавита², — ну а сочинение в десять алфавитов? Нужно, чтобы эпос можно было прочитать за один день, так велит Аристотель³; Ричардсон и один хорошо известный нам автор выполняют в своих романах это повеление, всегда ограничиваясь одним читательским днем, но только — раз уж они живут севернее Аристотеля — таким, который состоит из девяти ночей и одной четверти... Но как же трудно пронести один огонь и дух через десять томов, как трудно не потушить его, насколько одно-единственное доброе дело требует здесь всего пыла и зноя целой климатической зоны, чтобы подняться над землей, так что вялых сил тепличного горшка тут не хватит, хотя они и могут взрастить оду⁴, — все это недостаточно взвешивают критики, и все потому, что недостаточно взвешивают сами художники, которые начинают хорошо, продолжают кое-как и кончают прескверно.

¹ Ода может возникнуть в один день, а «Кларисса», при всех своих недочетах, не может и в год. В оде — отблеск одной стороны мира и духа, в настоящем романе — всех.

Люди хотят изучать только то, что само по себе не так уж настаивает на своем изучении, именно все самое малое.

С другой же стороны, в добрых руках роман, эта единственно дозволенная поэтическая проза, может пышно распускаться—может и вянуть. Почему бы не быть поэтической энциклопедии, поэтической свободе всех поэтических свобод? Пусть поэзия явится к нам, когда только и где только она пожелает, пусть явится она к нам дьяволом пустынного и Юпитером язычника, в облике художочном, тщедушном и прозаическом,—коль скоро она действительно живет в этом теле, маскарад такой приятен нам. Коль скоро дух присутствует, пусть, словно дух мировой, примет он любую форму, какой именно он может воспользоваться, в какую может облечься. Когда дух Данте пожелал ступить на эту землю, ему были тесны яичные скорлупы и черепные коробки эпоса, лирики, драмы, и он облекся в широкие одежды ночи, и пламени, и небесного эфира, и, полувоплотившись, он витал среди критиков мощнейших и крепчайших.

Самое нужное, без чего роман никак не может обойтись,—это романтическое начало, в какую бы форму оно ни было отлито и отчеканено. Однако стилисты до сих пор требовали от романа не романтического духа, а изгнания романтического духа,—роман должен был всеми силами противиться тем немногим остаткам романтического, что еще тлеют в самой действительности. У них роман—просто дидактическая поэма, излагаемая не в стихах, альманах потолще обыкновенных—на потребу богословов, философов, матерей семейства. Дух стал приятным обличьем тела. Как школьники в школьных драмах иезуитов перседевались глаголами и склонениями, надежами звательными и дательными и их представляли на сцене, так характеры людей олицетворяли параграфы и практические применения и указания экзегета и слова, обращенные к эпохе, и часы досуга, отданные гетеродоксии,—поэт угощал читателей печеными буквами,—как Базедов детей.

Впрочем, поэзия учит и пусть учит—стало быть, пусть учит и роман,—но только так, как предсказывает цветок погоду и время дня,—открываясь и закрываясь или даже благоухая; но никогда да не будет нежный ствол деревца срублен и повален, и сколочен, и сбит в деревянную кафедру профессора и проповедника; коробка из дерева и человек в ней—они не заменят животворного дыхания весны. Да и вообще, что значит «поучать»? Просто давать в руки знаки,—но уж полнится знаками

мир, полнится знаменами время, и нет одного — того, кто читал бы эти буквы: нам нужны словарь и грамматика знаков. Поэзия учит читать, — а простой учитель скорее относится к шифрам, чем к дешифровщикам.

Человек, высказывающий свое суждение о мире, вместо живого и широкого мира дает нам свой мир, сокращенный и отрывочный, выводит общую сумму, но не дает слагаемых счета. Вот почему так необходима поэзия, вот почему нельзя обойтись без нее, — она дарит духу мир, возрожденный в духе, и не навязывает никаких случайных выводов. Поэт обращается к человечеству, только к человечеству, — а не такой-то человек к такому-то.

§ 70. Эпический роман

Как бы произвольно ни устанавливались ступени, роман, коль скоро он находится между двумя фокусами поэтического эллипса, не может не находиться ближе к эпосу или к драме. Обычный антипоэтический разряд сочинителей поставляет свету простые жизнеописания, — лишенные единства и необходимости, царящих в природе, лишенные романтически-эпической свободы, они, заимствуя у первой узкий горизонт, у второй — произвол каприза, не дают передохнуть обыденному ходу жизни и ходу событий, меняя места и времена, пока в достатке у них бумага. Сочинителю настоящего произведения, только теперь прочитавшему «Волшебную шапку Фортуната»¹, почти стыдно признаваться, что он нашел тут больше — больше поэтического духа, — чем в самых знаменитейших романах стиллистов. Да! Когда воинство копировальщиков берется за эфир и хватается за тучи и облака, в руках у них остается горсть тумана. И не кто иной, но враги романтического духа рисуют за пределами земной атмосферы, за пределами круга своих туманов и облаков самые безобразные и бесформенные обличья, образы куда более дикие, необузданные, неорганические, чем те, какие мог бы придумать гений, верный природе и шествующий под ее знаменами.

Мановением своей волшебной палочки Гёте вызвал к жизни в своем «Мейстере», словно из-под обрушившихся развалин, романтически-эпическую форму, дух, витавший в романах седой старины, и поселил эти форму и дух в новом светлом прекрасном доме. Воскресший дух поры романтической, более романтической, нежели наше время, верен эпическому характеру, и перед нашим взором проплывает облачко, легкое, высокое и светлое, и оно

отражает и несет на себе не столько одного героя, сколько целый мир, и целый мир прошлого. И потому истинно и тонко сходство между сновидением и романом¹, сходство, в котором Гердер видит сущность романа; таково и сходство сказки и романа, на чем настаивают в наше время. Сказка—это эпос, но более свободный, а сновидение—сказка, более свободная. Гётевский «Мейстер» в этом отношении воспитал неплохих учеников, и среди них—Новалиса², Тика, Э. Вагнера, де ля Мотт-Фуке, Арнима с их романами. Правда, многие из них, как, например, романы Арнима, несмотря на изобилие ярких лучей, накопили слишком мало тепла, чтобы подогреть интерес к себе, и форма их—такая линза, которая не столько собирает лучи в фокус, сколько рассеивает их.

§ 71. Драматический роман

Новые писатели, как видно, забывают, что роман может принимать и принимал также и форму романтически-драматическую. Эту более отчетливо выраженную форму я считаю даже лучшей, на том же основании, на каком Аристотель рекомендует эпопее стремиться к драматической насыщенности,—ибо ввиду необходимости прозы роману необходима и целительна известная строгость формы. По такому пути шли Ричардсон, Тюммель, Виланд, Шиллер, Якоби, Филдинг, Энгель и другие, путь этот выводит не на просторы целой истории, а на ристалище характеров, и этим ограничивается; так поступал и автор, всем нам известный. Вместе с этой формой приходят сцены высшего напряжения страстей, слова, продиктованные моментом настоящего, беспокойство ожидания, выявленность характеров и мотивов, прочность завязываемых узлов. Однако романтическому духу нужно уметь вселяться и в такое туго затянутое тело, ведь ходил же он и на тяжелых котурнах и грозил трагическим кинжалом.

§ 72¹. Поэтический дух в трех школах романической матери — в итальянской, немецкой и голландской

Каждый роман должен приютить в себе дух всеобщего; этот дух будет тайно связывать и объединять

¹ Adrastea, Bd. III, S. 171.

единой целью историческое целое, как бог — наделенное свободной волей человечество, никак не мешая вольному движению: единой целью — как, по Бойлю, всякое правильно построенное здание отзывается на один определенный звук; роман просто исторический — лишь изложение событий. Такой дух жизни и цветения (*spiritus rector*) в «Вильгельме Мейстере» — греческий метр души, то есть мера и благозвучие жизни, приданные разумом², в «Вольдемаре» и «Альвилле» — война гигантов с небом любви и правды, в романах Клингера несколько неэпоэтический запечный дух-шалун, который не примиряет идеал и действительность, а еще больше натравливает их друг на друга, в «Геспере» идеализация действительности; в «Титане» прихотливый дух красуется на титульном листе, а за ним начинается борьба титанов, длящаяся целых четыре тома; но людям на рыночной площади этот дух не является, как являются духи. Если дух романа — душа животного, или гном, или проказник-кобольд, строение целого рушится на землю, словно мертвое тело и животная туша.

Один и тот же романтический дух должен вдохнуть жизнь в три весьма различных телесных устройства, отсюда необходимость разделения романов на три разряда по их материи. Первый разряд составляют романы *итальянской школы*. (Да простят мне употребление намекающих на суть дела названий за неимением терминов в собственном смысле.) Здесь образы героев и условия их жизни совершенно совпадают с тоном самого поэта, с тем, что он возвышает. Его описания и речи в романе ничем не отличаются от мира его души; ибо может ли возвыситься он над возвышенным, живущим в его душе, и возвыситься над самым высоким, что есть у него? Несколько примеров, которые относятся к этому разряду, прояснят все, что говорится об этом ниже: «Вертер», «Духовидец», «Вольдемар», «Ардингелло»², «Новая Элоиза», романы Клингера, «Донамар»³, «Агнес фон Лилиен»⁴, романы Шатобриана, «Валерия», «Агатон», «Титан» и другие, — все романы, которые относятся к одному классу, хотя по ценности своей и очень разнятся; ибо ни один класс не гарантирует классического качества. В этих романах сам тон, более высокий, заставляет возвыситься над обыденными низинами жизни, он требует и предпочитает большую

² После всякого пира богов и за самыми тонкими пламенными винами тут угощают редкостным льдом. Вообще пещеры этого Везувия пылающей в наши дни Италии дают весь снег в каком она нуждается.

свободу, более всеобщий дух высших сословий — меньшую индивидуализацию — местность менее определенную, или итальянскую, или идеальную с точки зрения природы и истории — благородных женщин — великие страсти и т. д. и т. д.

Второй разряд, романы *немецкой* школы, еще более затрудняют изливание святого духа, нежели даже более низкий третий класс. Сюда относятся, например, — чтобы проложить себе путь примерами, — Гиппель, Филдинг, Музеус, Гермес, Стерн, отчасти «Мейстер» Гете, «Вейкфильд», «Штарк» Энгеля, «Сила любви» Лафонтена¹, «Зибенкез» и особенно «Озорные годы» и т. д. Нет ничего, что было бы труднее поднять и поддерживать с помощью тонкого романтического эфира, чем всяких тяжеловесных важных лиц и особ...

Но я лучше сразу же присоединю сюда третий разряд, романы *голландской* школы, чтобы оба разряда взаимно освещали друг друга; к третьему относятся отчасти романы Смоллета — затем «Зигфрид фон Линденберг» — Стерн со своим сержантом Тиммом — «Вуц», «Фикслейн», «Фибель» — и другие.

Высота, как и глубина — высота наоборот (*altitudo*), — равно полезна и преодолима для поэта с его крыльями, но не середина, ровная поверхность, потому что тут одновременно требуется бежать и лететь; точно так же столица и деревня, король и крестьянин скорее приспособятся к романтическому изображению, нежели то, что расположено посередке — большие села, городки, солидные лица и важные особы, точно так же трагедии и комедии легче высказаться взаимосогласно, хотя и противоположным образом, нежели пьесам Дидро и Иффланда. Именно в романе *немецкой* школы, то есть в романе о важных и чиновных особах, — в том самом, который пишется и читается себе подобными, — существует значительная трудность, над которой поэт обязан одержать верх: на протяжении всего жизненного пути героя, на пути, совпадающем, быть может, с жизненным путем самого поэта, поэт, окруженный всей мелочью житейских конфликтов, не должен, рисуя героя, ни возвышать его, ни принижать, ни пользоваться контрастным фоном, и все же он должен покрыть серость мещанской повседневности яркими красками вечерней зари, сияющей с романтических небес. Герой в романе *немецкой* школы стоит между двумя сословиями и состояниями, он — посредник между ними, между языками и событиями; характер этот чужд и возвышенных образов-горельефов итальянской формы, и

комической (но также и серьезной) барельефной формы школы противоположной, голландской; такой герой сразу в двух направлениях усложнит для писателя пользование теми средствами, которые превращают его в романтического поэта, или вообще отнимет их,— кому не угодно это видеть, тот пусть подойдет и продолжит «Озорные лета». Даже Вертеру пришлось бы из итальянской школы спуститься в немецкую, если бы только он не выражал себя одного и не выражал лирически все растущую и ширящуюся душу своими отражениями замкнутого мещанского мирка; ибо все описанное столь доподлинно, что если бы сам великий поэт рассказывал все от своего имени и творил эпически, а не лирически, отношения амтмана и его жены и посольского секретаря никак не удалось бы расцветить красками, поднимающими их над немецкой школой. Но лирическое, будучи чисто духовным, отталкивает от себя все среднее и все низкое, как сестра Лирики — Музыка, превращая жизненные, обыденные отношения во всеобщие.

Обыкновенно эти три школы или школьные комнаты в романе следуют друг за другом так, как то бывает в картинной галерее, то есть друг поперек друга и попережку, что достаточно ясно можно видеть по произведениям столь известного всем нам автора; и, однако, чтобы не обидеть знакомого сочинителя, я, скорее, отнес бы некоторые его вещи к итальянскому разряду, например «Кампанскую долину» и особенно три последних тома «Титана». Тем не менее он не будет на меня в обиде, если в первом томе «Титана» я отыщу довольно много голландской контрабанды, например доктора Сфекса, который скрывается за романтическими струнами, словно мышь в резонаторе; осознав это, автор поступил разумно, изгнав его из последующих томов «Титана» и загнав в «Катценбергера». Сам по себе итальянский жанр прекрасно уживается со смешным характером,— ведь даже эпос — с Иром⁶ и Терситом, так что нужно только, чтобы не поэт, а сам характер выявлял все комическое.

Немецкая школа, в согласии с которой жизнь мещанская, или, иначе, прозаическая, во всем своем многообразии играет в гетевском «Мейстере», способствовала, по видимому, тому, что Новалис — разросшийся ветвистый куст его поэзии весьма контрастировал с голым стволом пальмы у Гете — поставил в вину «Годам учения Вильгельма Мейстера» предвзято положительное отношение к прозе жизни и отрицательное — к поэтической жизни⁷. Но мещанская поэтическая жизнь — это для Гете все та же

прозаическая, та и другая для него все равно что стопы короткие и длинные — верное и неверное количество слога — словарь рифм Хюбнера, — и над всем этим парит его — высшее — поэтическое искусство и всем этим пользуется лишь как поэтическим *средством*. И здесь уместно выражение «поэзия поэзии», которое толковалось столь ложно. Даже если бы Гёте сам уверял нас, что убежден в преимуществах житейской прозы, то он просто забыл бы о том, что, плавая в небесах над этой прозой, он придает ей больше позолоты, чем той обыденной поэзии, которая расположена ближе к нему.

Во французских романах есть налет итальянской школы — на их всеобщности — и налет голландской — на их обыденности; от романов немецких в них нет ничего, потому что поэтическому искусству французов, как русскому государству, недостает среднего мещанского сословия.

...Прежде чем перейти к небольшому гербарии разнообразных отдельных замечаний о романе, второе издание задержит нас своим новым параграфом — следующим, который в первом издании был обойден и который говорит о жанре, родственному роману, — об идиллии. Именно автор настоящего сочинения, будучи учителем приготовительной школы, просколом, особенно хотел бы отвести от себя упрек в недостаточной систематичности. Такого рода упреки сами по себе обидны, тем более обидны они для человека, который поначалу хотел взять в своей эстетике пример с Пёлица — в том, в чем этот последний взял пример с Боутервека, когда тот привязал строгим классификациям своей «Эстетики» запасной хвост, состоящий из «дополнительных классов», то есть всех поэтических жанров (идиллия, роман, эпиграмма), которых никак не удавалось логически вывести с самого начала... Однако учитель приготовительной школы и проскол не взял с него пример, а вскочил на ноги и воскликнул: «Разве этот дополнительный хвост — не веревка, которая душит всю предшествующую эстетику? Тогда уж лучше пишите на титульном листе: Краткая, но полная дедукция всех поэтических жанров за исключением полного собрания жанров, не поддающихся дедукции и относящихся к дополнительному разряду». Уж лучше всю свою эстетику издать, — и будь она наиболее полная, — просто под заглавием «Дополнительный разряд» или «Приготовительная школа», — а я ведь именно так и поступил.

§ 73. Идиллия

Идиллия — не ответвление от трех ветвей романа, хотя и цветет рядом; поэтому нет более пустого описания идиллии, нежели то, которое утверждает, что она изображает исчезнувший золотой век человечества.

А именно вот над чем еще недостаточно поразмыслили: если искусство поэзии обращает диссонанс *страдания* в благозвучие благодаря своему эфирному эхо, почему не может оно возвысить и украсить и саму музыку *радости* благодаря тому же эфирному отзвуку и отголоску? Оно это и делает, но только недостаточно замечают это и недостаточно славят его за это. Есть сладостное чувство, которому нет названия; с этим чувством воспринимаешь в эносе обещанные радости и разделяешь вместе с героем его умноженное счастье. Итак, пусть перед взором читателя пронесутся блаженные мгновения из известных ему художественных произведений — и все их весны, утренние зори и цветущие долины, со всеми их сердцами и глазами, полными любви и счастья, — пусть, вспоминая об этих небесах искусства, читатель вспомнит настоящие, природные небеса своего детства. Ведь неверно, что детей сильнее всего поражают рассказы о страданиях, — вообще нельзя прибегать к ним слишком часто и можно лишь пользоваться ими как фоном, на котором выступают доблесть, храбрость и радости, — нет, вот что восхищает ребенка, вот что уносит его в романтическую страну — герой, из жизни, полной угнетения и унижения, возносящийся на небеса блаженства, медленно поднимающийся из бездны нищеты и пышно расцветающий, с высоты эшафота восходящий на высоты трона, — в романтической стране желания исполняются, но, исполняясь, не опустошают сердце и не разрывают его обилием исполненного. Вот почему так нравятся детям сказки, — они обыкновенно развертывают перед ними ничем не мотивированные и ничем не ограниченные просторы небес, тогда как могли бы открыть и столь же безграничные бездны ада. Но вернемся к поэтической радости! Конечно, глаза устают смотреть на картины счастья, но это только оттого, что счастье очень скоро забывает о том, что ему нужно все расти и расти, как росло оно прежде. А еочиненная боль надолго привлекает к себе внимание, потому что поэт — так, к несчастью, и судьба, — может долго наращивать — усиливать ее; у радости немного ступеней, только у боли — много; длинная лестница из твердых шипов подводит на розовом кусте к более мягким иглам и, наконец, к

немногим розам,— когда мы испытываем великое счастье, Немезида гораздо явственнее и живее показывает нам во всех своих зеркалах несчастье, нежели в минуту великого несчастья— грядущее счастье. Вот почему так привычна для поэта,— который не может стоять на месте, а должен все время стремиться вверх,— трагическая игра трагедии. Ибо комическая и смешная игра комедии,— где герои мучаются еще чаще, чем в трагедии, но по крайней мере никогда не пребывают в таком восторге, в каком иной раз в трагедии,— игра комедии никогда не вызывает и не пробуждает в душе сорадования, как пробуждает трагедия сострадание; зритель бывает отчасти раздражен, отчасти холоден, и счастье мошенников и глупцов никогда не может сделаться его собственным счастьем.

Ну а игра радости? У нас есть по крайней мере один маленький эпический жанр— *идиллия*. Идиллия— это эпическое изображение *полноты счастья в ограничении*. Высшее восхищение— удел лирики и романтизма,— иначе Дантово небо и вкрапливаемые повсюду небеса Клопштока тоже пришлось бы причислить к идиллиям. Ограничение в идиллии может распространяться или на блага, или на взгляды, или на сословие, или на все это сразу. Но коль скоро идиллию по недоразумению связали с пастушеской жизнью, то по недоразумению же ее перенесли в золотой век человечества, как будто век этот только качался в тихой колыбели и как будто он не мог лететь в мчащейся колеснице Фаэтона. Чем доказано, что первый золотой век человечества не был самым богатым, вольным, светлым?

По крайней мере не Библией и не утверждениями некоторых философов, будто цветущая вершина воспитания всего рода человеческого станет повторением золотого века и будто народы, благополучно завершив круг познания и жизни, вновь обретут и рай и оба дерева известных наименований. Сама по себе пастушеская жизнь кроме покоя и скуки дает едва ли многим больше того, что жизнь свинопаса; блаженная земля Сатурна— не овечий хлев, а небесное ложе и небесная колесница— не пастушеская телега. Феокрит и Фосс— Диоскуры идиллии— в мир своих Аркадий допускали все низшие сословия, первый даже циклопов, второй даже чиновных лиц, как, например, в «Луизе» и в других. «Герман и Доротей» Гёте— не эпос, а эпическая идиллия. «Векфилдский священник» остается идиллией, пока совершающееся в городе несчастье не натягивает все настроенные на один тон струны Эоловой арфы этого дома и пока они не превраща-

ются в неблагозвучные и несогласные, причем конец перечеркивает начало.

«Школьный учительшка Вуц» известного нам автора — это идиллия, причем я поставил бы ее выше, чем иные критики, если бы не личные отношения с автором; сюда же несомненно попадут «Фикслейн» и «Фибель» того же сочинителя. Даже жизнь Робинзона Крузо и жизнь Жан-Жака на острове Петра освежает нас ароматом и сладостью идиллии. Так, вы можете возвысить до идиллии неторопливое путешествие возчика, пешим шагом, в добрую погоду и по хорошим дорогам, с его бесценными обедами и закусками, а в довершение всего (но это уже будет сверх всякой меры) вы можете еще показать ему — на постоялом дворе — его невесту. Так каникулы угнетаемого школьного учителя — день загулявшего ремесленника — крещение первого ребенка — и даже самый первый день, когда невеста государя, измученная придворными празднествами, в первый раз остается наедине со своим супругом, вместе с ним отправившись в цветущий и уединенный сад (свита прибудет позже), — короче, все дни могут стать идиллией, и все могут пропеть: «И мы были в Аркадии...»¹.

Как же было не стать Рейну Гиппокреной — идиллической рекою Рая с четырьмя ее протоками и, более того, сразу же рекою и берегами! На волнах своих он несет юность, несет грядущее, на берегах своих — великое прошлое. Творения растут на берегах его, как вина его, и распространяют вокруг себя идиллическую радость; и мне не приходится вспоминать здесь о Мюллере-живописце², но приходится — о романах, о незаслуженно забытых романах Фрорейха³, о его «Мыловаре» и других, об этих романах, исполненных восхищения Рейном.

Но что же столь радостно волнует нас и если не увлекает за собой, то всколыхивает и покачивает в идиллиях Феокрита и Фосса, как бы ни мало тратились в них дух и сердце? Почти готовый ответ — в последнем образе, в обыкновенной качалке; на качалке вы качаетесь, описывая малые дуги, без всякого труда взлетаете вверх и опускаетесь вниз и не вызываете возмущения и сотрясения воздуха ни сзади, ни спереди от вас. Такова же и радость от всего радостного в пасторали. У пасторали нет своей корысти, нет желаний, нет потрясений и волнений, ибо невинный малый круг радостей пастушка вы concentрически окружаете своим кругом высших радостей. Идиллически изображенной полноте счастья — в ней все-

гда отблеск вашего бывшего ребяческого счастья или вообще ограниченного—вы сами сужаете волшебный ореол воспоминаний, высшего поэтического взгляда на вещи, какой присущ вам; мягкий яблочный цвет и твердый плод, в жизни обычно увенчанный черным увядшим остатком цветка, здесь встречаются в одно время и чудесно украшают друг друга.

Если идиллия изображает полноту счастья в ограничении, то отсюда следуют две вещи. Во-первых, страсть, если грозовые облака ее остались уже позади, не смеет забираться на эти спокойные небеса со своими громами, только несколько дождевых облачков (дождь теплый) тут дозволены, но до них и после них—широкое и яркое сияние солнца на холмах и в долинах. Поэтому «Смерть Авеля» Гесснера—не идиллия.

Во-вторых, следует из первого, идиллию не смеет писать Гесснер, тем более не смеет француз,—а должны писать Феокрит, Фосс или уж Клейст⁴, Вергилий...

Идиллия именно ради этого ограничения полнотой своего счастья нуждается в самых светлых локальных красках, и притом не только в описании местности, но и положения, состояния, сословия, она отвергает неопределенные ароматные всеобщности Гесснера, где в лучшем случае из водяных красок выплывает вдруг овца или баран, а люди тонут. Резкость этого суждения не следует относить за счет добрейшего Августа Шлегеля, который нередко переписывает за новым числом прежние чужие резкости и, скорее, сам готов принять упреки в собственной резкости,—а следует отнести за счет Гердера⁵, который в своих «Литературных фрагментах» пятьдесят лет тому назад поставил тогдашнего увенчанного лаврами воцарившегося Гесснера значительно ниже Феокрита⁵—у Феокрита всякое слово наивно, характерно, живописно, твердо и истинно. Какие великолепные краски природы мог бы позаимствовать Гесснер у своих альпийских лугов—у пастушьих хижин на лугах—у швейцарских рожков—у альпийских долин? В «Йери и Бстели» Гете больше швейцарской идиллии, чем в половине целого Гесснера. Посему французы и сочли последнего весьма аппетитным и в качестве доброго свежего швейцарского молочного сахара перевели на французский в дополнение к идиллическому *superfin*⁶ Фонтенеля. Недобрый знак, если немец хорошо переводится на французский; вот почему в Лессинге, Гердере, Гете и других следует

⁴ Herders Werke zur schönen Literatur, 2. Theil, S. 127—142.

помимо всего прочего высоко ценить еще и то, что совсем не понимает их человек, совершенно не знающий немецкого языка.

И если, кстати сказать, для идиллии вполне безразлична сцена, на которой разыгрывается действие, будь то Альпы, пастбища, Таити, будь то-комната в доме священника,—идиллия—это безоблачное небо, и это голубое небо одинаково встает и над вершиной утеса, и над садовой грядкой, и над шведской зимней ночью, и над итальянской летней,—то с той же полнейшей свободой можно выбирать и участников игры, пока не отпадет условие — полнота счастья в ограничении. Поэтому неверно или ненужно такое дополнение к определению, что цветы свои идиллия возвращает за пределами гражданского общества. Разве маленькое общество пастухов, охотников, рыбаков—не гражданское? Тем более общество в идиллиях Фосса? В лучшем случае с одним можно согласиться,—что идиллия, то есть полнота счастья в ограничении, не допускает множества участвующих лиц и вселилия больших колес государственного механизма, лишь жизнь в огороженном забором саду пристала для блаженствующего в идиллии, для тех, кто вырвал себе страницы из книги блаженных—для радостных лилипутов, для которых цветочная грядка—целый лес, для лилипутов, которые приставляют лестницу к карликовому деревцу, чтобы снять с него урожай.

§ 74. Правила и намеки для романистов

Даже интерес ученого исследования всегда основан на том, что беспрестанно завязываются и развязываются узлы,—исследования Лессинга увлекают тайной этого волшебства,—тем более в романе, куда настоящее не может являться без семян и бутонов грядущего. Всякое развитие, *развязывая*, должно в высшем смысле свивать—*завязывая* узлы. Чтобы крепче затянуть узел, пусть прибегут и предложат помощь сколько угодно новых персонажей и богов из машины,—однако развязывать узлы можно доверить лишь старым туземным героям. Собственно говоря, в самой первой—всемогущей—главе должен быть наточен меч, что разрубит узел в главе последней. Являться же в последнем томе с механиком, управляющим всем, хотя в предыдущих томах ни о каких машинах не было и речи,—это ужасающий произвол. Чем раньше вырастет та гора, которая впоследствии разделит области с разной погодой, тем лучше. Самое замечатель-

ное, — тут меньше всего произвола, — если развязка наступит благодаря какой-нибудь давным-давно известной черте характера одного из привычных персонажей, — тогда одерживает верх самое прекрасное, духовная необходимость, над которой поэт не властен: так, в «Томе Джонсе» Филдинга узел неожиданно развязывается, потому что разоблачена давняя своекорыстная ложь лицемера Блифила. В манерной трагедии «Кадутти»¹ узел развязывается неожиданно-негаданно и почти уж сверх меры остроумно благодаря некоторой закономерности физического свойства, а именно благодаря тому, что неведомый и долгожданный сын в минуту смерти, как то следует согласно замечанию Лафатера², начинает очень походить на своего отца — который сначала был его жертвой, а потом стал жертвующим его жрецом. Короче говоря, пусть узел развязывается силой прошлого, а не будущего.

Некоторые, правда, заранее, уже в первых главах, заготавливают впрок развязывающие средства, но так, что они не обусловлены настоящим, — нет ничего противнее такого профилактического лечения (потому что еще никто не болен). Нужно, чтобы то, что является на сцене, необходимо было уже *сейчас*, а не только в будущем; как бы ни важно было событие для будущего, это никак не извиняет скудости его в настоящий момент, ибо у читателя есть право жить, вопреки учению веры, настоящим и не думать о конце, — в отличие от не-читателя читатель не обязан помнить о правиле «*Respice finem*»³, не говоря уж о том, что такой конец в романе, скажем, восьмитомном будет по прошествии долгой и тяжелой жизни листов в сто шестьдесят лишь краткой вечностью блаженства не более чем в один-два печатных листа. Между тем всем нам известный автор несколько чаще нарушал эту заповедь, чем захочется ему признать по причинам, о которых нетрудно догадаться.

В «Страданиях юного Вертера», в последнем издании⁴, уже весной уделено немало места будущему убийце своей возлюбленной, без всякой видимой необходимости, а просто затем, чтобы позднее, осенью, он покрепче затянул своим ножом узел Вертера; но раз он не помог развязать узел, то нечего было являться и весной — тем более читавшим первое издание, можно было прийти в любое другое время года.

Прежде всего следует писать две главы, продумывая их взаимосвязь, — сначала главу последнюю, а потом главу первую. Но только увольте нас от предпрошедшего! Ведь с какой неохотой, как вяло несчастная публика, словно

гусеница на зеленом листке,— а ведь дело происходит в последних томах романа, пусть то будет, к примеру, томик СІХ,— с какой неохотой станет она продираться через все хитросплетения волокон предыдущих томов в самый первый томик (голова-то у такой гусеницы всегда поднята и смотрит вперед), а потом и в то прошлое, которое предшествует еще и самой первой главе. Слишком велики мучения— быть в гостях у друга, досыта наесться, а потом вдруг увидеть передаваемую из рук в руки тарелочку для расплаты за угощение! Что толку, что глава первая введет вас в самое средоточие событий, если последняя выставит потом даже и из первой! В главе всемогущей и отсебясущей мы с радостью приняли бы любое ваше творение, любое чудо, любой труд— в расчете на наслаждение; но теперь, когда мы смирились уже с такими небывалыми чудесами и расчудесностями,— что нам за поздалые «естественности»! Стало быть, надо было успеть поведать нам как можно больше из этого грядущего (впоследствии) прошлого (только не выдавая его с головой),— тогда в главе заключительной останется сказать разве что: «Ну разве я не говорил, друзья?» Если⁵ же задаться вопросом, почему в романе, этом и без того последовательно развиваемом прошлом, так неприятно нам сделать несколько шагов назад, из прошлого в позапрошлое, ответ будет таков: потому, что позапрошлое обрывает более позднее прошлое, и потому, что человеку, с чего бы он ни начал, все-таки хочется шагать вперед, а не назад, и еще потому, что прожитая череда времен— это и прожитая цепь причин и следствий, а стало быть, целая система, в которой исходный принцип естественно поместить в начале, а не в середине.

Мы уже раньше отчасти намекнули на то, что воля (необходимость поэтическая) должна выступить на сцене как можно раньше, тогда как физический мир может выступить и поздно и когда угодно, что, однако, далее, первая— воля— подобна ладьям и пешкам, которые мало что могут в начале партии, но тем больше решают в окончании, тогда как второй— физический мир— подобен коням и королевам, которые вначале перерезывают все линии и перепрыгивают через все фигуры, а в конце мало чего могут добиться.

Если вы приготовили великолепно мотивированный эффект, то прибегайте к нему в повествовании лишь тогда, когда вы уже доверили причины его читателю доброму, но всегда недоверчивому, поскольку иначе читатель, привыкший к тому, что его, пока сидит он с книгой в

руках, очень часто обманывают и водят за нос, не без причины сочтет,— да и не напрасно же читал он в самих курсах эстетики, что нужно прямо-таки стараться надуть его,— что писатель сначала придумал следствие, а потом уж причину следствия.

Чем больше духовных мотивов образует узел конфликта, тем труднее его развязать и тем замечательнее удачно развязанный,— итак, пусть лучше воля, а не случай завязывает узлы.

Если у вас есть две цели духа, два узла, старайтесь сделать так, чтобы один стал средством для другого,— иначе они перетрутся друг о друга.

Хорошо скрывать подлинное развязывание узлов за мнимым, но следует предотвращать ложные догадки— эти последние хоть ничего и не решают, зато снижают напряженность ожидания.

Занятый будущим, свет от которого ярче, пусть не забывает поэт о настоящем, о его требованиях, о читателе, который прикован к настоящему.

В эпическом романе эпизод— почти уж и не эпизод, например в «Дон Кихоте», где сама жизнь берется как эпизод. В драматическом романе эпизоды— гадкие цепи, перегораживающие путь даже тогда, когда они связывают нас с последующими томами; они допустимы исключительно как куски прежних нитей. Дrame ненавистен эпизод. Будь эпизод дозволен как таковой, можно было бы переходить из одного в другой, из другого в третий, и так до бесконечности... Эпизод⁶ хорошо укладывается в повествовании как момент настоящего, но не как скучный обломок прошлого, которое просто надо было досказать где-то до конца.

Что отступление сюжетное, то и более мелкое— остроумное или философское рассуждение; с тем и с другим читатель, скорее, смирится в начале и в середине романа, но не ближе к концу, где все лучи уже собираются в фокусе одного интереса. Однако такое указание важно не столько для авторов,— им это подсказывает сама суть дела,— сколько для читателей, которые должны знать, почему автор, подобно человеку, как раз ближе к концу допускает меньше отступлений и лишь поначалу допускает их очень много.

Один вздох из глубины души действительной десятка нравоучительных описаний и пейзажей; колебание воздуха, вызываемое органами речи, действительной бури— всеобщего неистовства стихии воздуха. Но лишь незримый бог, вдаль улетаая, вдохнет в вас нужное слово,— но

зато, чтобы производить на свет пеструю ткань механических эффектов, у вас под руками есть чесальные, прядильные и ткацкие машины.

Писатель — голова его забита всеведением и полнится грядущим, и сам он несказанно томится событиями, которые вот-вот наступят и которые, неустанно мотивируя их, он знает не хуже, чем самого себя, — писатель готов переложить бремя расписывания небрежно набросанных сцен радости на плечи читателя, а ведь читатель еще так давно (сколько томов тому назад!) предвкушал описание этих сцен. Писатель рассуждает так: не знаю, чего тут не знает сам читатель, он все скажет и без меня. Но ведь читатель даже и в детстве знал уже (например, читая «Робинзона Крузо») заранее, к каким средствам прибегнет и какими мелочами ошастливит себя человек, потерпевший кораблекрушение, — знает, коль скоро условия, в которых оказался он, описаны. И тем не менее ему хочется, чтобы все было описано подробно, и точно так же читателю хочется, чтобы писатель подробно рассказал ему, все назвав ему и перечислив, какой тучный урожай принес захиревшему и впавшему в бедность семейству золотой Нил лотерейного выигрыша (с четырьмя совпавшими цифрами!), — хотя фантазии *читающей*, расширенной за счет фантазии *пишущей*, нетрудно догадаться обо всем самой. Читателю хочется, чтобы цвета радости были твердо обеспечены ему; слепо веривший писателю, он и теперь ждет достоверного знания лишь от него, а не от своего собственного творческого произвола. Нечто иное — возвышенное, где безмолвствует невыразимое, а также и слишком сильная боль, когда читателю слаще наносить раны самому себе, а не получать удары от других. Некоторые писатели еще и по другим причинам стараются превратить читателей в писателей, которые продолжали бы за них. Так, когда всем нам хорошо известному писателю предстояло просто пересказать легковесную и незамысловатую фабулу, где не надо было раздавать пламя, цветы и соль, в величайшей печали садился он за лист бумаги и едва ли вообще знал, что с ним делать.

Итак, либо придерживайтесь самых общих отношений людей и ситуаций, либо, если уж вы выбрали самые конкретные, требующие локальных тонов, как-то: остров Мальта, университетского зубодера, придворного сахаровара, — раскрашивайте их всеми подходящими им красками и для начала осмотритесь в их мастерской или загляните в *orbis pictum*.

Герой романа подчас бывает Цицероновой главою

автора, и никто не выдает автора так, как он. Поэтому по крайней мере не следуйте за ним по пятам с толпой панегиристов, выкрикивающих из всех окон и лож: «Vivas!—Plaudite!—Te deum!»⁷. Куда ни ступишь у Ричардсона, повсюду натыкаешься или на одного человека, или на нескольких с нимбами и с тяжелыми лавровыми венками под мышкой или в руках—ими они собираются увенчивать Кларисс или Грандисонов. И начинаешь думать хуже и об этой паре и о самом авторе, потому что ведь в большой голове увенчанного героя помещается и его собственная.

Никогда не изображайте черты характера ради характера, а только ради изображения событий.

Эпическая природа романа налагает запрет на длинные разговоры, особенно на такие пустопорожние, как в ваших романах. Ведь обыкновенно разговоры эти заключаются в умении двоякого рода—перебивать собеседника и повторять его вопрос в качестве ответа (так часто поступал Энгель) или поверхностно остроумничать.

Вокруг колыбели героя не выстраивайте целый читательский свет. Если верить Цезарю, то галлы допускали к себе детей лишь в возмужалом возрасте—отсюда, наверное, французская манера воспитывать их в деревне,—и нам тоже хочется, чтобы в герое сразу же было несколько сажений росту; только теперь есть смысл выискивать сохранившиеся с детских лет вещи героя, потому что не реликвии определяют его величие, а величие превращает вещи в реликвии. Фантазии проще представить дерево нежным стебельком, чем стебелек—могучим стволом.

По⁸ крайней мере комическим писателям следует хорошенько зарубить на носу, что следует дольше работать над планом, чем над исполнением (так христиане давно уже поступают со своими нравственными замыслами). Если замысел широк и увлекателен, работа спорится, замысел без труда снесет весь груз мыслей и шуток. Но если план узок и кособок, то и самый ловкий автор превратится в безногого нищего и ему ничего не подадут, то есть сам он никому ничего не подаст; и в пустыне своей он возжаждет—окруженный алмазами первой, второй, третьей воды. Беда только, что, пока план, или воздушный замок, парит в высоте мозгового эфира, автор никогда не может толком разглядеть, просторен он и широк или узок и извилист. Поэтому писателю, прежде чем приступить к своему труду,—а копать ямы и колодцы подчас бывает мучительно,—следует взять в руки волшебный прут и поискать с его помощью воды и золотоносных

жил, все равно, найдет он их или нет... Существует для писателя особое искусство—искусство не простое—заполнять ничем еще не занятые просторы своего замысла и плана, заранее и наперед проигрывая, продумывая и проверяя его, как бы издали, легким прикосновением, больше в уме, чем на бумаге; если поэт способен парить в высоте над своим замыслом и лишь кажущимся образом претворять его в жизнь, то, будь только план верен, он обретет уверенность и перспективу, а в противном случае не затратит ничего, кроме самых первоначальных усилий.

Другой вопрос,—он встает не только перед отроцком эпоса, романом,—что создавать прежде, характер или сюжет. Во всяком случае, создавайте вначале хотя бы характер того героя, который выразит и воплотит романтический дух произведения; чем более пусты, односторонни, снижены окружающие такого героя персонажи, тем более теряются они в неживом, несамостоятельном, послушном поэтическому скипетру царстве истории—сюжета. Сюжет—тело, характер героя—душа в теле, душа пользуется телом, страдая от тела и зачиная от тела. Второстепенные персонажи нередко окружают наделенного душою героя как простые исторические случайности или, если продолжить сравнение, как отдельные члены тела: так, по Лейбницу, монады спящие (тело) окружают монаду бодрствующую—дух. Для бескрайнего множества случайностей характеры необходимы, они придают случайному единство, очерчивая свой магический круг,—в круг такой проникают духи, но не тела. И даже романтическое путешествие, как дневник, все равно покоряется единству характера,—иначе вся широта пространства и вся длительность времени лишь переполнится случайностями, которые оглушат нас своим обилием. Свои прозрачные крылышки поэт прячет под толстым надкрыльем вещественного мира тел, особенно когда идет не спеша,—но когда взлетает вверх, то по крайней мере поднимает надкрылья, хотя они и остаются неподвижны. Даже сказка блестящие алмазы и жемчужины росы рассеивает по осенней паутинке ничем не скованных значений. Дозволены ли указания и намски еще менее значительные? Например следующие:

Если вы собираетесь рисовать чувственные удовольствия, но так, чтобы это не мешало нам принимать в них нравственное участие, предоставьте их не только необразованному бедняку, но и человеку воспитанному, образованному и не мнимобольному; тогда с радостью и благожелательностью насладимся мы каждым лакомым кусочком

вместе с хилым героем Тюммеля; эти кусочки нужны ему для здоровья, желудок служит ему щитом, ипохондрия — застойной молитвой. Но стоит ему выздороветь и усесться за уставленный яствами стол, стоит застать его в добром здравии за таким пиром, как читатель сразу же превращается в патера, читающего проповедь монахам, рассевшимся за этим столом... Чувственное наслаждение нравственно и поэтично исключительно благодаря двум условиям — лишениям и необходимости.

Далее: недурной сам по себе прием — писатель хочет наполовину открыть нам вещи, наполовину еще скрываемые от нас, и вот он достигает этого благодаря чрезмерному рвению слуг, любопытству детей, какому-нибудь недоразумению; но только может показаться, что поэт по своему усмотрению дарует нам свое всеведение или лишает его, — само произведение должно доказывать его строжайшее законопослушание, а закон таков: не рассказывать ничего, кроме того, что совершается реально, сейчас, здесь.

Далее: фантазия читателя за время своего короткого полета растет быстрее, чем фантазия писателя за время полета долгого, потому что случается, что первая за *полдня* усваивает все те образы, молнии, бури, — сгромоздив их в один великий эффект, — которые поэтическая фантазия получает по отдельности, их создавая и нанизывая на нить, не говоря уж о том, что поэт выгорает, слишком часто разгораясь от одного и того же горячего; поэтому поэт может предполагать, что — в сравнении с остатками былого пламени в самом писателе — читатель воспламенится куда ярче и дерзновеннее, а потому поэт может надеяться, что фантазия читателя, так стремительно оперившаяся и окрылившаяся, последует за ним повсюду, куда бы поэт ни полетел. Хотелось бы, чтобы всякий знал, каким бывает читатель: возжженный автором, он берется за все, он взлетает выше самого поэта, увлеченный собственным *полетом*, он во время полета забывает о *скачках* и *подскоках* автора — и прощает ему их. Поэтому пусть всякий автор представит себе читателя разгоряченным, рвущимся вперед: перед пером писателя еще длинный каменистый путь к цели, а читателю грезится уже вечерняя заря, многоцветная мишень его мечтаний.

Далее: любая мелочь тем сильнее поражает своими огромными последствиями, чем раньше была упомянута; но при случае следует напоминать о ней, чтобы читатель о ней не позабыл.

Сюда же относится и следующее: пожалейте нас и уберите подальше длинные стойки, уставленные любовными напитками (*philtris*), отложите в сторону золотые цепочки с нанизанными на них влюбленными сердцами и забудьте о длинных аллеях застывших в поцелуе существ,—любви не по нраву, когда показывают ее во множестве экземпляров, ибо лишь любовь величайшая способна затронуть идеальные струны сердца, а такая любовь повторяется не часто. Напротив, дружба требует дружеского союза и чтит узы товарищества; наш дух возвышают—и садик, двое любящих сердец и дети среди цветов,—и поле битвы, где бок о бок сражаются товарищи по оружию.

Даже такой пустяк, как имя,—далеко не мелочь. Виланд, Гете, Музеус умели отыскивать настоящие и весьма подходящие немецкие имена. Даже и в самом незначительном деле человеку всегда хочется доискаться причины: «Сделаю, только скажите, зачем это нужно»,—говорит человек. Так, никто, например, не делил Гомера или Феофроста на 17 или 29 книг, но делили на 24 по числу букв; это и была та малая причина. Евреи были поначалу беднее на две буквы и потому довольствовались двадцатью двумя книгами Библии. Никому не нравится, когда счет главам обрывается на числе нечетном,—однако вычту отсюда числа 3, 5, 7, 9, 11, 25, 99. Без особого повода никто не будет вносить серьезные изменения в свой житейский распорядок во вторник или четверг: «В другой день почему бы и нет,—скажет всякий,—они хоть чем-то примечательны». Так и в именах всякому хочется найти кое-что—ничего особенного, но все-таки что-то. «*Torre-Cremada*», то есть «*La tour brulée*», «Горящая башня», и «*Feu-ardent*», «Жгучее пламя»,—вот какими именами (в чем можно удостовериться по Бейлю) были крещены два монаха, с радостным ликом испепелившие половину противоположной религиозной партии.

Для немецкого чувства нестерпимо родство имени с вещью на британский манер,—отвратительные примеры такого родства дал Гермес с его господами Непризнанным и Основателем⁹, а в последнее время—с господином Темницей и прочими. Но не должно быть и имен, совершенно ничего не значащих, еще и потому, что, по Лейбницу, все имена собственные первоначально были нарицательными; имя должно стоять где-то посреднике и говорить и витийствовать не слогами, а звучанием, не называя вещей: таковы у Виланда Флок, Флаунц, Парасоль, Диндонетта и т. д. Хорошо всем нам известный

автор не без тонкого разумения окрестил односложными именами неприметных людей— Вуц, Штус. Что касается имен женских, то индийский закон, по которому брамин всегда женится на особе с красивым именем, распространяется и на романы, и всякой романической героине в наши дни присуща по крайней мере красота имени— вместо прелестного личика прелестное романское имя.

И наконец, последнее, но, наверное, самое значительное указание, какое можно дать романистам. Его следует повторять почаще: друзья! если есть в вас дар истинный и прекрасный, вы сами не раз удивитесь, чего только не достигнете!..

ПРОГРАММА ТРИНАДЦАТАЯ О ЛИРИКЕ

§ 75. Ода—элегия—песня— дидактическая поэма—басня и т. д.

Нельзя, чтобы эта программа была слишком короткой, как в первом издании, где ее вообще не было,—нужно только, чтобы она была не слишком длинной; тут остается сказать немного и немногими словами—из того, что еще не сказано раньше и словами многими. Когда я совсем пропустил весь лирический отдел, то у меня был старый, хотя и не добрый предшественник в лице Эшенбурга², который тоже делит все на драму и эпос и в эпос загоняет все лирическое стадо, как-то: оду, элгию и сатиры, аллегории, эпиграммы... Все дело в том, что для него личность поэта была межевым столбом и Гермесовой колонной, легко разграничивавшей все поэтические виды по ту сторону и по сю; если поэт говорит сам, тогда перед нами, говорит он, «Эпос и компания», например элегия; если другие говорят за него—тогда драма. И так, по отношению к сотворенному им миру, поэта можно рассматривать, как рассматривают бога мудрецы-философы в своих спорах о нем,—он помещается или вне мира, или внутри мира. Но может ли быть более текучее разделение и разграничение посреди целого поэтического океана? Ибо вмешивается ли поэт в ход действия или скрывается на заднем плане,—все равно, этим никак не различаются две формы поэзии; если поэт приходит и начинает говорить от

² Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaft. Neue, umgearbeitete Ausgabe, 1789.

своего лица, он такой же член целого, как и любое другое говорящее лицо: как и любое другое, он должен испытать превращение и преображение, из пепла своей индивидуальности он должен пробудить к жизни поэтического Феникса. Живописец делается живописью, творец — творением... Как легко было бы переливать одну форму в другую, если бы все дело решали мелочи — кто говорит, кто молчит: один и тот же дифирамб был бы или эпическим, если бы в самом начале явился поэт и запел о том, что хочет петь дифирамб другого поэта, или лирическим, если бы он пел о том, что собирается петь свой собственный, или драматическим, если бы он выразил его в виде трагического диалога и не проронил ни слова от себя. Но формальности, — так по крайней мере в поэзии, — далеко еще не сами формы.

Эпос изображает *событие*, развертывающееся на основе *прошлого*, драма — *действие*, развивающееся в сторону будущего и направленное на *будущее*, лирика — *чувство*, заключенное в *настоящем*. Лирика, по существу, предшествует всем поэтическим формам, потому что вообще чувство рождает поэзию, в нем искра, ее зажигающая; поэзия предшествует всем поэтическим формам как лишенный облика огонь Прометея, членящий и одушевляющий облики, фигуры, формы. Сам по себе лирический огонь — помимо форм, или тел, эпоса и драмы, — как и всякое пламя в жизни, горит свободно, не принимает устойчивого облика, но колышется и пылает одами, дифирамбами, элегиями. В драму лирика проникает, как хор, иногда как разговор наедине с собой, как дифирамб в горе и радости, — но лирика всегда остается здесь зависимым членом, говорит не за себя, но вторит целому. Вполне возможно, чтобы через драму проходила целая горная цепь возвышенных од. В эпосе прошлое смягчает лирический порыв и едва ли потерпит, чтобы сюда вплетался хор, дифирамб и т. д.

В самой лирической поэзии событие царит только как настоящее, а будущее — только как чувство. Чувство представит себя отдельным, независимым и не станет рисовать своих прародителей, как в эпосе, или своих потомков, как в драме. Поэтому свойственная *оде* замысловатая композиция — отнюдь не надевшая маску личина краткого эпического события, потому что все историческое, что вплетается в оду, — лишь извержения лирической лавы; переливаясь через край, ода стекает по склонам горы. Чувство, не ведая линий и путей, летает между концом, началом и серединой, и лишь напряжение и

ослабление направляют его полет, и может получиться так, что в конце оды чувство еще сильнее захвачено своим историческим началом, чем в самом начале. И чувство может выступать смело, полагаясь на общность всех сердец, и не вплетать ни единого слова о каких-либо событиях,—таковы оды о боге, о смерти и т. д.; поэт воспеваает извечную, прочно утвержденную историю, что заключена в груди человека. Еще можно добавить, что эпос повествует об историческом, драма его провидит и созидает, лирика чувствует или переживает.

Если в чувстве видеть общее, кровеносную систему всей поэзии,—это и будет верно,—тогда лирические виды суть лишь оторванные и существующие сами по себе члены двух великанских тел поэзии, коль скоро поэзия—двуглавый орел или Солнце-Аполлон в созвездии Близнеца. Тогда ода, дифирамб, элегия, сонет—только унисон, извлеченный из драматической гармонии, унисон, которому придана особая душа. Точно так же романс, сказка, баллада, легенда и т. д.—каждый раз несколько звуков из фуги эпоса. Конечно, для искусства мало пользы от таких все более и более сужающихся подразделений, зависящих от столь несущественного для поэзии различия предметов и строф; однако вырвем еще несколько перьев из двух великих крыл, из эпоса и драмы, и посмотрим, к которому из них они относятся, к левому или к правому,—не столько ради пользы или урока и истины, а ради столь необходимой полноты учебника эстетики.

И вот, с первого же шага, нам придется передвинуть так называемое описательное стихотворение из лирического рода в эпический.

Подобное решение может показаться странным, но дальше—больше: мы позднее перенесем дидактическую поэму в лирический род. Описательная поэма Томсона или Клейста изображает уголок местности и сцены, *bowling green*¹ большого эпического пейзажа, но только без действующих лиц. Это поэтический натюрморт. Тут играет сцена, а лица—для нее сцена.

Место дидактической поэмы—в лирическом отделе. Такое обособление ее от эпоса может удивить, потому что от чувственно-конкретного описательного стихотворения ждешь куда больше тепла, чем от абстрактной дидактической поэмы. Но описательная поэма как таковая занята только физической поверхностью—эпической, которая существует сама по себе, простирается на все стороны и пышно цветет. А в дидактической поэме чувство сфокусировано на внутренних, духовных предметах, они светятся,

и загораются, и горят так, что пламенный Пиндар переплавляет в коринфскую медь своих од целые цепочки ледяных умственных тезисов.

Не сами по себе рассуждения или знания становятся поучением, они соединяются в цепочки, чтобы образовать единство чувства— для сердца; плод, увешанный гирляндами цветов, даруют нам Юнг, Галлер, Поуп, Лукреций... В поэзии всякая мысль соседствует с чувством и отделы мозга— с желудочками сердца. Философия в духе платоновской— и без того своего рода дидактическая поэма. Иногда предметы поэмы, этого прозаически-трезвого хора, дальше от сердца, чем от ума, как, например, в дидактических поэмах об эстетике у Горация и Поупа. «Георгики» Вергилия и так называемые послания— это лесная дичь, блуждающая на меже между описательной и дидактической поэзией. Куда отнести дидактические вирши Делиля, безразлично— для всякого, кто их не читает.

Поскольку в *басне* не мораль придумывается ради фабулы, а фабула только почва для морали,— то басня, какой бы обширной ни была историческая почва маленького зерна истины, относится все же не к эпическому роду; басни— это дидактические поэмы, каждая об одной мысли.

Эпиграмму, если она греческая, то есть если она выражает чувство, можно было бы поместить в самые первые разделы лирики, но если она римская или новая и сводится к острой мысли, то она будет относиться к дальнейшим подразделам, а именно к дидактическим стихотворениям в качестве дидактического стихотвореньица.

Наконец, остается поместить в правильный ящик загадки, шарады с их отростками и водяными побегам в виде логогрифов, анаграмм и пр. Я с давних пор полагаю, что поступаю вполне рассудительно, высадив их, как промежуточные существа и посредующие соли (вроде послания, только поменьше размером), на межу, отделяющую описательные и поучительные стихотворения.

Делить на еще более мелкие разделы и на отдельные нити— это скорее приятное для тонкого критика времяпрепровождение, чем эстетика, полезная для поэта-практика; я не хочу поэтому, чтобы мне был брошен упрек в несистематичности, если я только бегло коснусь немногосложных микроскопических творений, как-то: простых «Ах!» и «Ох!» (относятся к элегии, а элегия— фрагмент трагедии) и простых «Ура!» (очевидно, сокращенный дифирамб).

Всего одно замечание по поводу этих кратчайших

стихотворений! Греки богаче нас восклицаниями боли, этими элегиями в миниатюре, и в том знак их трагического совершенства. Междометия французов обычно короче наших (ah—ach! fi—pfui: микросатира; aie—au weh, parbleu—potztausend! hélas—leider), пример того, что даже в этих мельчайших созданиях искусства у них нет той бесконечной широты и пространности, что у нас в любых.

Приводить же в довершение всего в качестве наинаикратчайших поэтических форм еще и вопросительные и восклицательные знаки, классифицировать их — одинарные, парные и т. д.—это, по всей видимости, в любом случае было бы шуткой и поистине излишне. Автор «Школы» надеется, что предыдущим изложением в достаточной степени отвел упрек в пробелах своей системы,— а упрек этот был вполне уместен.

ПРОГРАММА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ О СТИЛЕ, ИЛИ ИЗЛОЖЕНИИ.

§ 76. Описание стиля

«Стиль—это сам человек»,—справедливо говорит Бюффон. Всякий язык—это живописное изображение народа, а стиль писателя—это живописное изображение писателя; каждая сокровенная черточка своеобразия живо отпечатлевается в стиле со всеми своими едва заметными впадинами и горбинками; стиль—это второе, подвижное и гибкое тело духа. Поэтому подражать чужому стилю—все равно что ставить печать не печатью, а отпечатком печати. Впрочем, бывает ученый стиль—широкий, как тулуп солдата на часах; он запахивает в себя мысль за мыслью, тогда как стиль гениально-вдохновенный есть созревающий вместе с зелеными бобами стручок: бобы и съедают вместе со стручком; однако и ученый стиль выигрывает благодаря своеобразию личности, и в мире обычной учености стоит только неприметно выглянуть наружу человеку, как объявляются небывалые ранее способности,—то же самое бывает и в поэзии, но только если скрывать в ней свою личность. Если кому есть что сказать, то нет более подходящего способа сделать это, чем своя собственная манера,—если нечего сказать, такая манера еще более уместна. Видимость противоречива и мучительна: обыкновенный человек увешивает себя тяже-

ленными, пропущенными друг в друга Демосфеновыми цепями периодов согласно Лессинговым диалектическим и диалогическим правилам построения оных,— и вот результат: Мейсснер тянет за собой, надрываясь, эти цепи, звенит и бряцает ими, а тянуть нечего— кроме своих цепей!

Неторопливая, сдержанная проза Виланда с ее широким дыханием— вот настоящий орган сократической мудрости: она особо отличает его и даже создает видимость непостоянства. Причем медлительности и длиннот требует не одна сократовская насмешка, но и сдержанная энергия речи— энергия, с которой Виланд лучше любого писателя измеряет, подобно астрономам, наибольшее и наименьшее удаление, вычисляя среднюю величину, и от намеченных им крайностей умело возвращает нас к середине. Созвездие Весов в области духа, он неторопливо и чинно возносит нас выше и выше, с одной звезды на другую, чтобы на чашах весов своих явить нам равенство— внутренний день нашей души бывает равен ее внутренней ночи. Но есть два разных равенства— за одним следует поэтическая весна, за другим— поэтическая осень; у греков и у немцев— равенства разные, причем это же самое различие выразилось и в двух учениках Сократа— в Платоне и в Аристиппе. У философов же вообще периоды длинные, периоды фиксируют у них глаз, с которого философ снимает катаракту, а Виланд— великий философ жизни...

Обратитесь к творениям Гердера: в них особо соединились свежесть греческой жизни и жизненная усталость Индии, вы будете прогуливаться при свете Луны, к которому уже примешиваются лучи утренней зари, но ведь и то и другое, и Луна и заря— это живопись Солнца, скрытого за горизонтом.

Такова же сжатая, точная, истинно немецкая проза Якоби, ее периоды сложнее, она глубоко музыкальна, и даже образы ее часто навеяны звучаниями. Редкостный союз отточенной мысли и бескрайней широты сердца: натянутая металлическая струна затухает постепенно и мягко.

У Якоби звучания откладываются в поэтических формах, а в прозе Гете, наоборот, устойчивая форма звучит словно столп Мемнона. Пластический облик завершен в себе, в рисунке нет ничего лишнего,— здесь чувствуется рука ваятеля, и поэтому его сочинения— галерея картин и скульптур.

Стиль Гаманна— мощный поток, который буря гонит

назад, к истокам; поэтому немецкие купеческие суда не знают, как подойти к устью такой реки.

Проза Лютера — почти уже битва: не многих деяния не уступают его словам.

Прозу Клопштока Шлегель не совсем небезосновательно упрекал в преизбытке грамматического¹: подобная четкость в выражении мысли при недостатке материала обычно свойственна именно учителям логики и грамматики, — они достоверных вещей знают больше других, зато вообще всего — меньше; оттого грамматика, как правило, коротки, и еврейская грамматика Данца короче всех. Мыслящий человек стремится, если предмет у него узкий и тесный, вознаградить себя предельной краткостью, в чем и находит наслаждение. В отличие от названных поэтов Клопшток едва ли представил нам новый взгляд на мир. Отсюда в его прозе по-зимнему голые ветви, отсюда множество формальных построений, повторение одних и тех же образов, все более четко выражаемых (например, воскресение из мертвых сравнивается с полем поднимающих головы злаков). Все это не отнимает славы у незвучной прозы Клопштока, — ее хвалил Лессинг², чья проза была четкой и полнозвучной, — сама ясная определенность изложения принесла славу Клопштоку.

Шиллер пишет блестящую парадную прозу; есть у него все, что может дать великолепие мысли, — полнота образов, насыщенность, яркие антитезы; иной раз он бряцает на струнах поэтической лиры рукою онемевшей от избытия алмазов: блеск не мешает играть, а мешает порой слушать.

Опущу многих — не было доньше такого пятидесятилетия, когда бы один народ писал столь многоликую прозу, словно Протей, — и упомяну лишь кроткий стиль Ксенофонта-христианина, Шпальдинга (можно было назвать Платоном-христианином Гердера, если бы только величайший на земле человек³ не был выше любого сравнения, даже с самим Сократом), упомяну образную наглядность Шлейермахера и необразную — Тюммеля.

§ 77. Чувственная конкретность стиля

Если стиль — орудие изображения, а не просто изложение, то он выполнит свое назначение лишь благодаря своей чувственной конкретности, а конкретность — поскольку в Европе за конторкой можно пользоваться лишь пятым чувством, зрением, — является в образе и

движении, как в смысле собственном, так и метафорически.

Для осязания и вкуса нам недостает воображения, для обоняния недостает слов, что уже доказано.

Для слуха наш язык накопил настоящие сокровища, позаимствовав их почти у всех животных с их голосами и глотками. Однако поэтической фантазии нашей трудно дается слушать, уши и глаза, обращаясь к миру, расходятся под большим углом. Поэтому метафоры музыкальные приходится перевоплощать в зрительные, чтобы добиться эффекта; уже выражения «звук низкий», «звук высокий» обращаются к зрению.

§ 78. Необразная конкретность чувственного

В чувственной конкретности, создаваемой образом и движением, в смысле собственном или переносном заключена жизнь стиля.

Тюммель делит с немногими (среди них — Гёте и Стерн) славу прозаика, писавшего красиво и умевшего прямо по-гомеровски облекать свою мысль плотью образов. Виланд к тем немногим не относится, потому что его проза обесцветилась благодаря общению с французскими «всеобщностями» выражения.

Поскольку даже абстрактный язык — лишь отпечаток чувственного, то конкретная чувственность дана в распоряжение и философов; Шиллер и Гердер доказывают это; будь чувственной конкретности больше, и мысли связывались бы еще легче и естественней. Ненавижу прозрачные пузыри-слова вроде «осуществлять» и «вести к осуществлению»...

Эпитеты, точные, подлинно-конкретные, — дар гения: он сеет и собирает их в свой звездный час и день. Если приходится нужное слово искать, вряд ли найдешь его. Гёте и Гердер здесь выше и немцев и англичан; англичане даже само Солнце увешивают мнимыми солнцами и солнечными коронами эпитетов. Эпитеты Гете (даже необразные) пробуждают глубочайший мир чувства в недрах сердец. Тогда начинаешь еще больше сердиться на ребяческие погремушки британских эпитетов-приставок!.. Рядом с прочными и светлыми красками клейстовской «Весны» блекнет разбавленная акварель Гесснера. Поэтическим полотнам Козегартена недостает подчас малого, чтобы превратиться в поэтическую живопись, — недостает длинной черты, которая вычеркнет все его эпитеты.

§ 79. Изображение человека

Образ — живописен, но кто же рисует сам образ? Прежде всего образ наиболее трудный для писателя, то есть самый прекрасный? Лессинг отвечает: рисует действие. Однако коль скоро в поэтическом создании все должно быть действием, то нужно конкретнее рассмотреть его эффект.

Фантазии недоступны неподвижные образы, она созерцает образы становящиеся — вечное возникновение, следовательно и вечную гибель. Любой взгляд быстролетной молнией и освещает и сжигает свой предмет, — если нам кажется, что мы долго смотрим на одно и то же, это заблуждение, это просто означает, что наш взгляд скользит по поверхности предмета и высвечивает то одну, то другую его точку. Нам легче фиксировать во взгляде линию прямую, линию волнообразную и дугу, потому что, продолжаясь, они не изменяются по существу, тогда как многоугольник возникает при первом взгляде на него и распадается при втором. Жаль, что нет прибора, который измерял бы длительность и освещенность наших чувств и представлений, — книгу наблюдений над подобными вещами я предпочел бы новой метафизической системе.

Но труднее всего дается фантазии создание и воссоздание красоты человека из описания, потому что, подобно шару, она заключает наибольшее разнообразие в наименьшей форме. Фантазия находит в человеческой фигуре различия — сплошные различия, то есть такие, что одно беспрестанно переходит в ней в другое, а потому нельзя ждать помощи ни от линии, в которой целое повторяет часть, ни от безобразия, ибо в безобразном составные части лишь контрастны одна другой и всякая стремится вылезти вперед. Но если нельзя достичь охвата всех ясно увиденных частей, то не возникает и красота: красота — дщер Целого, или Пропорций.

Однако фантазия больше привыкла к тому, чтобы создавать и воссоздавать тени слов, чем краски жизни; *cogitationes coesae*¹, как именует их Лейбниц, населяют нас всю жизнь — я имею в виду тени, составленные наполовину из языка чувств, на четверть — из звучаний, на четверть — из букв. «Какими легкими, какими пустыми срываются с нашего языка, — говорит Якоби, — слова бесконечные: «небо», «ад» и т. п.!» Как трезво и как голо бывает слово «бог», когда иной раз мы читаем и произносим его!

Краски — вот что легче всего найти фантазии: ведь она

в течение всей нашей жизни раскрашивает бесконечное пространство и даже тень окунает в свой красильный котел. Вот почему так быстро растут в фантазии цветы — они состоят из немногочисленных красок и дуг и всегда одинаковы. Очертания, полагающие границу цвета, даются ей уже с большим трудом, кроме тех, которые способствуют движению (этому отблеску духовного) и являют его, — таковы фигура длинного человека, исчезающая даль, дороги, вершины гор.

Как же заставить фантазию другого человека создавать пластический образ? От подталкиваний и намеков пользы нет. Чтобы среди бурного потока идей промелькнул образ, доступный фантазии, необходимо, чтобы за мгновение до этого были натянуты соответствующие пружины. Пружины эти таковы: *поднятие (занавеса)*, *контраст* и *движение* — движение внешнее и движение внутреннее.

«*Поднять занавес*» значит следующее: в первый момент покажите только занавес, за которым скрывается фигура человека, потом совсем уберите его, и тогда фантазия, которая решительно не терпит пустоту и не может созерцать ее, заполнит пространство тем образом, который достаточно будет лишь предварительно назвать. Например, это будет Венера. Обстоятельства мешают герою видеть красавицу, в которую он влюблен, но благодаря этим же обстоятельствам читатель ее видит; так, создают образ струи фонтана, за которыми Альбано хотелось бы увидеть возлюбленную — ослепшую Лиану². Я не раз задавался вопросом, почему столь прелестны и жизненны все красавицы из «Тысячи и одной ночи». Теперь я знаю ответ — потому, что поднимается занавес. Сначала каждая блестит на солнце, скрываясь от нас за широким листом покрывала, потом листва раздвигается, и показывается прозрачно-нежный бело-розовый плод — с опущенными от смущения ресницами.

Точно так же действует и *контраст* — контраст цвета или пропорций. Вот навстречу нам идет красавица из «Анастасии» Гейнзе, превосходного творца образов: «И в тот миг, как мы обернулись, он вводит в зал женщину в белом платье, с поднятой вуалью, высокую, величественную, несмотря на юную, почти детскую еще фигуру, с глазами, мечущими молнии из-под черной грозовой тучи локонов, — прелестная модель Паллады, но грудь и бедра налились, как у Венеры Медицейской. Удивительный образ, нездешний в своей красе»³.

Указать фантазии причину значит вынудить ее придум-

мать следствие,—если дать ей части неделимого целого, фантазия присочинит недостающее. Вот почему действие, то есть целый ряд *движений*, легче всего удерживает всю цепочку связанных с ними прелестей, то есть образов; подвижное ярче рисует прочное и постоянное, чем последнее—первое. Вы рисуете шею, когда надеваете на нее ожерелье, когда снимаете его. Если в поэзии одеть красавицу перед читателями, то этим вы уже показали ее—как Доротею у Гете⁴; если красавицу раздеть, эффект еще лучше. Зибенкез прижимает голову Ленетты к силуэтной доске,—благодаря этому голова запечатляется на доске и в нашей душе⁵.

Кроме внешнего движения есть и высший живописец образов—внутреннее движение. Для нашей фантазии самое простое—срисовать образы чужой фантазии. В издании Юнговых «Ночных мыслей»—фолиант с фантастическими рисунками на полях Блейка⁶—на одном листе, где нарисованы сновидения, с ужасом вглядывается в кусты скрюченная фигура, она меня пугает, потому что я начинаю смотреть ее глазами. Итак, чтобы изобразить красавицу, покажите человека, который ее видит, а чтобы показать, что он видит, возьмите что-либо отдельное, будь то голубые глаза или даже просто веки,—этого уже достаточно. Если вы хотите нарисовать возвышенный женский образ, пусть будет душа женщины пронизана лучами жертвенной любви, так чтобы черты лица и внутреннее сияние слились. Историк только скажет, что Мария Шотландская была писаной красавицей, и все ему верят, и все видят перед собой красавицу—с той легкостью и живостью, с которой в самой жизни видим мы человеколюбивую душу, видим в самой руке человека, когда она протягивается, чтобы подать нам помощь, взять из наших рук тяжелую вещь и так далее,—но в поэзии Мария только тогда станет красавицей, когда Шиллер пошлет ей и глаза, и шею, и вообще все через Мортимера⁷,—хотя как отвратительно, что он преподносит ее нам на эшафоте...

§ 80. Поэтические пейзажи

Прекрасную местность и поэту и художнику рисовать проще, чем людей, потому что для рисунка и цвета открываются самые широкие возможности и зритель, незнакомый с пейзажем, не столь строг в своих требованиях. По описаниям местностей у путешественников поэт может учиться тому, что следует ему... опускаться в своих

пейзажах: если беспорядочно раскидывать кругом горы, реки, села и аккуратно вымеренные огороды и деревья, написанной легкой кистью картины вообще не получается, и вообще не складывается в целое мусорная куча красок. Вот единственный случай, когда справедливо отождествлять, следуя Симониду, поэзию и живопись¹: поэтический пейзаж должен составить живописное целое; нельзя, чтобы читателю приходилось сначала приставлять друг к другу скалы и лес, а потом, отойдя на несколько шагов, смотреть, что получится,—нужно, чтобы местность сама собой раскрылась перед воображением со всеми горами и долинами—так, словно мы смотрим на нее с горы, а утреннее светило только что восходит.

Но мало и этого,—нужно, чтобы в каждом пейзаже господствовало свое настроение и чтобы задавал его не писатель, а герой. Мы на всю природу смотрим глазами актеров эпического творения.

Пейзажи древних, скорее, пластичны, пейзажи новых—музыкальны, а лучшие—и пластичны и музыкальны сразу. Оба пейзажа в гетевском «Вертере»² будут вечно сиять и звучать—двойная звезда и двойной хор. В человеческой груди живут и такие чувства, какие не высказать до тех пор, пока не воспользуешься для их описания всей соседствующей с ними природой, потому что чувства возникают словно ароматы самой природы,—таковы пейзажи Гёте, Якоби, Гердера, Гейнзе и Тика³, но только первый скорее пластически, второй—более музыкально, затронули бесчисленные струны мира, коснувшись именно тех, в которых нашло отзвук их сердце.

Если же⁴ пейзаж предстоит рисовать не музыкальными средствами (через настроение души), а только пластическими (лучше сказать—оптическими), то для такого изображения, где живость важнее красоты, лучше всего описать, как смотрит на этот пейзаж зритель,—Гёте всегда поступает так и пользуется таким приемом мастерски, как, например, в том великолепном эпизоде «Вильгельма Мейстера»⁵, где ночью к графскому замку подъезжают ломовые телеги, полные актеров и небывалых надежд,—словно ракеты, вылетают надежды из искрящихся глаз в направлении замка. К каким же уловкам прибегает Гёте, чтобы нарисовать пейзаж столь яркий и живой? К тем, о которых шла речь выше, когда мы

¹ Да не будет никогда забыто прекраснейшее творение Глейма-поэта—«Халладат»³; а каково прекраснейшее творение Глейма-человека,—о том, наверное, сам он, из немцев немец, узнал, лишь перестав им быть.

говорили об изображении человеческой фигуры: мы на все смотрим глазами нетерпеливого в своих ожиданиях актерского содружества, глаза актеров — монокль в нашем глазу, ночь, дождь — это фон, на котором отчетливо выступают огоньки, мелькающие на лестницах и в окнах замка; с каждым оборотом колеса картина ширится и ширится. Умея верно использовать такое постепенное уменьшение дали, — значит, и приближение близи, — поэт может с тем большей действенностью расширять свою многофигурную композицию, — каждая новая линия служит опорой для последующей, — получается эффектнее, чем даже у живописца, поскольку взгляд зрителя картины вынужден поначалу блуждать, выбирая между направлениями и устанавливая связи между предметами.

§ 81. Наглядность чувственного образа

Живопись отображает души через внешний облик, тоже и поэзия, но только в поэзии и воплощать и одушевлять значит вдыхать жизнь.

На вопрос о внутренней мере образности нельзя дать общего ответа. Часто порицают преизбыток образности там, где мучает и томит нас лишь обыденность образов.

Конечно, и у писателей побогаче есть свои излюбленные созвездия — им они поклоняются: один — звездам, другой — горам, третий — звукам, четвертый — цветам. Но если даже фантазия индийская и гердеровская и льнет к цветам, словно колибри, — то есть к их метафорическому значению, — то все же она в каждой цветке черпает особый мед. И этим старый образ поверяется — он всякий раз преобразуется, потому что все живое — все равно, в реальном мире или поэтическом, — складывается и растет индивидуально.

Чтобы образное выражение было совершенно, — для этого довольно уже его красоты и новизны прежде любого духовного момента. Созерцание двойной поэтичности и новизны — внутренней и внешней — обходится без жалких законов роскоши: лишь внутренняя жизненность творит внешнюю жизнеспособность. Вот если образность — лишь внешнее украшение, то она должна быть экономной, но если украшения превращаются в лик и облик, розы в ланиты и жемчужины в очи, тогда лицу позволено быть таким красивым, каким только может оно стать. Кстати говоря, образное мышление прекрасно сочетается и с предельным глубокомыслием, — как красивый нос и лоб с обширным мозгом позади их, — это

доказывают не только такие мыслители, как Платон, Бэкон, Лейбниц, Якоби, но и бесчисленные писаки, которые нарушают предписанную законом экономность и данный ими обет нищеты только когда дело доходит до числа слов и книг, но тем строже блюдут обет, когда речь заходит об идеях и образах.

Вдохновение, как и любовь, внушает порой сладостное изобилие, и не бесплодной стуже судить такое богатство. Гомер во второй песне «Илиады» оказывается внезапно среди моря сравнений — из которых первое всегда труднее придумать, чем десятое. Так украшает цветами и гирляндами портал своего художественного творения о художественных творениях великодушный Винкельман, так украшает он и выход. У Свифта и Батлера сравнения иначе, как стадами и толпами, и не бродят.

ПРОГРАММА ПЯТНАДЦАТАЯ
ФРАГМЕНТ О НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

§ 83. Богатство немецкого языка

Немец, читая немецкую грамматику, благодарит небо за то, что отчасти принес се с собой, и за то, что ему не надо изучать труднейшую из трудных. Но поскольку мы, немцы, любим класть поклоны на все тридцать две стороны, не считая промежуточных ветров, чтобы заполучить на свою сторону все народы и заполучить что-нибудь от каждого из них, то нам всегда от всего сердца хотелось, чтобы язык наш был более английским, и более французским, и более правильным, особенно что касается до неправильных глаголов, и вообще чтобы язык наш можно было бы поскорей превратить в тот универсальный, в котором такую нужду испытывают философы и на котором легче будет изучать нас за границей.

Впрочем, по сути дела, мы не такие уж поклонники иностранщины, как может показаться; просто нам хотелось бы обладать всеми достоинствами и всеми лавровыми венками сразу, мы больше смотрим вперед, а не назад. Мы несказанно превозносим любую иностранную литературу *in corpore*¹ и поем здравицу целому городу и целой стране перед стенами и границами их. Но если вперед выступит какой-нибудь один сочинитель и пожелает отнести к себе наши приветствия, мы тут же выделим его из массы и из города и найдем в нем тысячу недостатков. Насколько же все иначе, когда мы говорим о своей

литературе! Мы жестоко обрушиваемся на ее *corpus* и во славу ее не построим не только храмы, но даже и одной стены храма, а каждого отдельного сочинителя мы проведем в колеснице триумфа и сами впряжемся в нее.

Быть может, лишь доля нашей философии, верблюды которой не проходят сквозь игольное ушко парижских и лондонских врат и ушей, заставляет нас оторваться от любимого занятия—мелкой торговли коробейников, расчитывающих выменять побольше иностранных похвал.

Столь изобильны все новые и новые источники и ключи, которые бьют из почвы нашего языка, куда бы ни ступила нога писателя, что ему не столько приходится отыскивать их, сколько обходить,—в пылу работы он иной раз не замечает, что создал новое слово.

У всякого новичка в мире слов—два недостатка: в чисто эпической и комической поэзии с их отчетливой и ясной объективностью они больше мешают, чем помогают, ибо притязания их чрезмерны, а кроме того, они слишком длинны, тогда как живописный образ должен быть молнией, не радугой. Но чем длиннее слово, тем менее оно наглядно. А поскольку новых корней никто не придумывает, а всякий заставляет ветвиться и пускать отростки старые корни, то редко новые слова появляются на людях без шлейфа спереди и сзади—или без заметных следов обрубания хвоста.

§ 84. Чистота языка по Кампе

Сам по себе вопрос, где родился язык, этот второй орган души, безразличен для нас, если мы понимаем сам язык. В конце концов, у всех потоков один источник, на Востоке,—впереди целый океан.

По всей видимости, религия больше всего, и самым прискорбным образом, испортила наш язык иностранными словами, к которым относится и ее собственное наименование,—без него-то мы можем как раз спокойно прожить; и как раз для очистителей языка—если только не одно счастливое обстоятельство, о котором ниже,—тут был бы невероятный труд—очистить нас от библий, церквей, попов, ангелов, апостолов, алтарей, пилигримов, органов и прочего. Я сказал, что такое изгнание храмов из языка было бы невероятно тяжелым трудом, если бы только, на счастье ревнителей языка, время не поработало на нас и все эти вещи не отмирали сами собой, так что можно спокойно ожидать, когда же вслед за вещами отправятся в

небытие и самые слова. Тогда всякий язык очистится и заговорит на чистом языке.

Никогда не было такой нужды в экзорцистах дьявола немецкой немоты, как в наши дни, ибо ведь даже еще более пламенный, нежели Кампе, проповедник крестового похода против смешения языков, Кольбе, и величайший из ныне здравствующих языковедов, Вольке¹, каждый день видят новую порчу и извращение,—ибо не только бывшие студенты и не только общицавшие языком переписчики из школы Канта и Шеллинга сливают все языки в один стакан и именно по тому самому не замечают, что для переворотов в языке и для языковых вольностей требуется нечто большее, нежели простая неспособность выражать свои мысли,—но в первую очередь химики, врачи и естествоиспытатели весьма и весьма смелы в своей контрабандной торговле чужим товаром. Если посмотреть на их детей по духу, названных греческими, латинскими и французскими именами, совершенно немыслимо поверить, чтобы они не думали, как крестьяне о своих детях по плоти,—если пригласить крестных отцов из трех разных приходо́в, то ребенок проживет до ста лет; наверное, это суеверие и распространилось теперь среди ученых; если же нет—я искренне удивлен.

§ 85. Смешанные замечания о языке

Краткость языка не должна встать читателю дороже—она должна экономить. Если в конце двух тяжеловесных и длинных предложений приписать: «и наоборот»,—то несчастный читатель вынужден взять на себя труд «оборачивания» и перечитать предложения.

Читателю нужно стелить помягче, и если суть дела от этого не проигрывает, мы должны носить его на кончиках пальцев, которыми пишем.

Написать один длинный период вместо двадцати коротких значит проявить гораздо больше уважения к читателю. Двадцать читателю все равно придется преобразовать в один, читая и перечитывая. Автор—не оратор, читатель—не слушатель; и потому неторопливый писатель может задавать неторопливому читателю такие же распространенные периоды, что Цицерон, пламенный оратор, своему пламенному народу; приведу в пример один только период из его речи в защиту Архия, начинающийся со слов «sed ne cui vestrum» и кончающийся—«generi dicendi» длиной в страницу и притом ясный, как белый день,—его вспоминает и Рамлер в своем «Баттё»¹ Древ-

ние, англичане, в прежние времена немцы возводили целые здания периодов, и только эпохи падающего вкуса (при римлянах) и вкуса мелкого (при французах и при Геллерте-Рабенере) ветвят возвышенный ствол на ивовые прутьики. Что такое рабеновский фарш в сравнении с ростбифом Лискова?

Любые дасаро и апсога читателя-перечитателя— обратное любимым дасаро и апсога слушателя-переслушателя: тут требовать повторения— похвала, а там— порицание.

§ 86. Благозвучие прозы

Даже прозаик в минуты вдохновения жаждет величайшего благозвучия и ведет сражение за размер—ему хочется не говорить, а петь, по-настоящему, как поют весной, в юности, в теплых странах, как поют возлюбленные. В стужу стиль сильно кашляет и потрескивает.

Автору этой книги в минуту, возвышающую дух, не раз хотелось прямо-таки низринуться в стихию метра и плыть на всех парусах и крыльях. Но размер—это мелодия благозвучия, и такая мелодия не дается в руки прозы, но прозе досталась от нее известная гармония.

Конечно, есть ритм и в прозе, но в каждой книге и у каждого автора—свой, его не ищут специально, но вдохновение поэта само по себе становится мелодическим, и точно так же вдохновение гигантов от Лютера до Лессинга и Гердера незаметно для себя делается ритмическим. Если ручей мысли—живой, а не застывший, то он будет журчать, а если в душе пучина и буря, то зашумит лес, зашелестят травы и цветы. У птиц, высоко взлетающих к небу, ноги оперенные, крылатые, как утверждает Бехштейн.

В слогах-затактах я обнаруживаю характерный страх мелодического перед односложными началами и склонность к ямбическому прыжкообразному слогу-предварению: jedoch вместо doch; у грамматиков эта фигура называется «простезис». Это явление связано и еще с одной человеческой особенностью: никто не хочет выходить вперед со своим рассказом сразу и без подготовки, каждому хочется хоть немножко порадоваться утренней заре перед восходом солнца, и решительно противится всякий тому, чтобы празднество предстало перед ним во всем своем блеске без предварений и приготовлений, без предпраздничных дней, канунов и суббот; никто не любит рассказывать о своих приключениях вдруг, но всякий

сначала расскажет, что, как и с чего началось, на какой улице происходило дело, в какой карете он ехал и какой мундир на нем был. Поэтому вестники великих несчастий обыкновенно предпосылают своему рассказу вступление, говоря: не надо пугаться, потому что предстоит услышать нечто весьма и весьма печальное, после чего слушатель, которому предоставлены столь широкие просторы, немедленно застраивает их Адом, не преддверием адовым; в самом деле, любому трудно начать рассказ без всякого предварения. Если один инстинкт управляет всем нашим существом, то, без всякого сомнения, именно он заставляет язык наш произнести в начале краткий слог: в любом органическом создании, этой единой республике, веет один дух — в целой «Илиаде» и в каждом слове

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, ИЛИ ЖЕ ЛЕКЦИЯ В ВОСКРЕСЕНЬЕ MISERICORDIAS ОБ ИСКУССТВЕ СТИЛИСТОВ

Для начала некоторые пояснения.

Всем хорошо известно, что ярмарки с каждым годом все больше сдвигаются по времени вперед, как и дни равноденствия; поэтому неудивительно, что сочинитель настоящей книги и автор лейпцигских лекций очутился в Лейпциге уже в субботу накануне Бондарной недели вместе со всеми своими будущими читателями. Благодаря этому и многому другому еще прежде, чем наступило Бондарное воскресенье, автор мог показаться в Бейганговой читальне и, пока оставался там, успел обронить на ходу несколько разнообразных замечаний об искусстве, что гостям ярмарки и прочим посетителям оставалось только поднять с земли и зазубрить. Всякий гость ярмарки с необычайным терпением наполняется и насыщается на ярмарке всевозможными веществами, он электризуется, магнетизируется, гальванизируется ярмарочными флюидами и истечениями, где бы он ни останавливался, в погребке ли Ауэрбаха, в Генделевома пирожном заведении или в «Place de heroes»,—будь он торговцем, он ничего не желает слушать так просто, но со всего желает получить свой процент и под крылышками своими готов пригреть и ученых мужей, ибо считает их не вредными, хотя и не полезными,—будь он человек светский, так ему понравится все, что можно потом пересказать и над чем посмеяться,—а будь он сын Муз, и приемный сын Муз, и внук Муз, так все эти лица необычайно жаждут увидеть собственными глазами сочинителя и в груди своей лелеют радужную мечту (все равно, откуда они сами—из паучьей школы «стилистов» или из прорицательской «поэзастов»), что из автора, издающего свои сочинения устно, почерпнут больше доводов в пользу теперешней тулипомании (увлечения тюльпанами) или против нее, чем от издающегося на бумаге...

Сказанного уже достаточно, чтобы послужить оправданием для любого гостя ярмарки, который обратится к автору с просьбой продолжать высиживать оброненные во время разговора яйца мыслей, и делать это уже публично с кафедры; на самом же деле совершенно иное обстоятельство возбуждало такой сильный аппетит и такую жажду лекций об искусстве,—а именно всем известная прошлогодняя декабрьская¹ статья в «Газете для элегантного света» пообещала, что к Михайловой ярмарке 1804 года будут изданы лекции, прочитанные на Пасхальную ярмарку 1804 года в Лейпциге, так что люди рассудительные пожелали, чтобы *после* этого (после такого обещания) лекции были действительно прочитаны еще *до* этого (до выхода в свет), хотя такое противоречие было всего лишь легкой шуткой на титульном листе, ибо эстетические программы уже ранее были вполне правильно и по всей форме объявлены моим другом Ф. фон Эртелем в «Лейпцигском ежегоднике».

Короче говоря, видные лица подали мне через одного очень тонкого человечка—он выглядел живой пародией на человека—прошение устроить чрезвычайные внеочередные лекции и читать их все то время, пока очередные и положенные никем не читаются. На это замечательное прошение, чтобы рассказать поскорее (ибо переговоры во всех своих подробностях относятся к ведению Эковой «Хроники Лейпцигской академии»), был получен (от меня) положительный ответ, после чего сразу же начались приготовления к чтениям, выбиралась аудитория для чтений, установлены были дни для слушаний и чтений, именно три воскресенья трех первых недель ярмарки, и на углах и перекрестках и на университетских черных досках расклеены были объявления, приглашавшие посетить чтения.

Лекции читались на острове Мальта, а точнее, в Садовом зале острова. Возможно, иностранцам не так хорошо известно, как большинству жителей Лейпцига, что в саду Рейхеля расположены на соответствующих прудах острова Корсика, Сицилия и Сардиния и та самая только что упомянутая Мальта, причем каждый вполне отделен от другого, и на садовых воротах, ведущих на острова, всякий раз начертано их наименование. Древнюю легенду, утверждающую, что еще Готтшед читал на Мальте, мне очень не хотелось бы опровергать, но я не могу считать ее и доказанной, особенно если можно подсчитать, что маленький остров вырос из земли уже после того, как достойный профессор оказался в ее недрах. Итак, в

первое воскресенье, предназначенное для чтений, на неделе Misericordias накануне Бондарной—или Бочарной—недели, 15 апреля (25 жерминаля), вечером, около пяти часов, настоящий сочинитель ступил на землю Рейхелева сада в качестве лектора и профессора. Весь Мальтийский мост, или Мальтийская лестница, был запружен слушателями. Тут не было недостатка ни в важных оптовых торговцах, которые большинство своих дел обделывают уже на Бондарной неделе или на предшествующей ей,—ни в магистрах-лекторах, пожелавших присутствовать на лекции другого профессора,—ни в лейпцигских издателях магистров,—«Новая всеобщая немецкая библиотека» направила сюда целую эстетико-философскую комиссию, точно так же поступил и тамошний Институт глухонемых,—сидели тут и члены-корреспонденты Лейпцигских ученых обществ и исторических разрядов Академий—схоласты соборных школ—и заведующий церковным имуществом—и присяжные инспектора—и церковные ревизоры из имперских городов и один иногородний ординарный профессор. Число их было значительно; даже на соседних островах, Сицилии и Корсике, стояли представители разных искусств—красильщики, трубачи, стражи художеств²,—чтобы поймать что-нибудь в свои сети, если вдруг я начну громко кричать и какие-нибудь мысли прибьет к их берегам... И, верно, ту же цель—захватить морскую добычу—преследовал и один наумбургский торговец щетиной, который прогуливался неподалеку.

(До этого места—первое издание. Во второе необходимо сделать некоторые вставки. Лектор, думая, что принесет известную пользу,—слушателям и себе,—если будет ежегодно перечитывать в Лейпциге свои печатные лекции,—поступал так из года в год, получая почти что ничто в качестве гонорара,—и это-то в век бумажных денег! Но его утешало одно выгодное для него обстоятельство—ему оставалось лишь читать свой курс по книге, отпечатанной у Пертеса, тогда как слушателям, опять же с выгодой для них, не оставалось ничего иного, как держать в руках ту же самую книгу и читать вслед за лектором (читателем) как читают либретто на оперном представлении.

Здесь, по-видимому, уместно отклонить все похвалы лейпцигского купечества и слушательства, которые превозносили меня в ущерб обычным лекторам—тем, что пожинают в больших городах луидоры и собирают луидор-

² Так именуют в Лейпциге отнюдь не рецензентов, но служителей, надзирающих за функциями. Очевидно, каждый из собравшихся ждет от лекций по искусству пользы для искусства своего.

ную публику. Лектор дешевый пусть не забывает, что могут взимать хорошую плату ученые мужи, читающие по рукописи лекции, которые выйдут из печати не раньше чем через полгода и экземпляры которых слушателям самих лекций встанут в пять раз дешевле, чем другим, для повторения услышанного.

Для читателей, проживающих не в университетских городах, должно, по-видимому, заметить, что, читая курс лекций, я в полной мере воспользовался давней профессорской прерогативой и в 1813 году повторил все те шутки, которые произнес в 1804 году, в первом издании. Читатели из университетских городов, напротив, знают, и мне не нужно напоминать им, что у каждого профессора есть свои шутки, что он повторяет их каждый год или каждый семестр согласно с мистическим учением о возвращении всех вещей и что появление их можно предсказывать с большей достоверностью, нежели появление комет. Таких постоянных шутовских празднеств у профессоров много, потому что для старых шуток они находят новые уши и перемена слушателей заменяет им перемену остроумия. И, однако, последующие лекции будут умножены и прошиты совершенно заново придуманными страницами, потому что было желание переделать себя в совершенно непривычных масштабах; это — особый случай, и такого нельзя предписывать ни одному профессору на свете... Далее следует первое издание.)

Не без затруднений взошел лектор по ступеням запруженного народом моста, или лестницы, после чего взошел на стул и начал так:

О ученейшая и почтеннейшая публика! Цицерон утверждает, будто терпеть не может оратора, который не проявляет в начале своей речи должного замешательства². Не чуждо и моим намерениям явить таковое в начале своей лекции. Столь трудно любое начало, что вся философия до сих пор не искала ничего иного, но искала начало. В пользу многого можно сказать немало, и наоборот, равно как многое в пользу многого. Если кому-нибудь из господ слушателей там, на других островах, угодно понимать под «художеством» то, что называют так булочники и плавильщики, то есть водоотливную машину, или же то, что разумеют под «художеством» достохвальные художники фонтанных искусств, то есть насосную машину, то они выражаются в обоих случаях метафорически, и тогда я вполне согласен с их мнением, то есть с мнением, которое я вполне разделяю. Моя лекция — это набережная проповедь³, которая не может

забывать и о людях на иных островах, а следовательно, не может забывать и об их берегах.

Намерение лектора заключается в том, чтобы сегодня, на Бондарной неделе, читать о стилистах в искусстве и об искусстве стилистов—так, чтобы это не совсем не понравилось или врагам, или друзьям лектора. Основательности не убудет, а, напротив, даже прибудет, если лектор все расщепит на главы, или капитулы,—ведь лектора часто упрекают в том, что ни в одном его произведении нет глав, а есть только похожие на них разделы,—причем самые главы, или капитулы, лектор в свою очередь играючи расколет на капитулы и главы трех разных видов, а именно: на те обычные главы, от которых берут начало оглавления, на те, от которых происходят капитулы и соборы, и на главы—головомойки глав, в пользу нуждающихся. Итак, вот

первая глава

Что такое стилист и кто такой стилист?

Начну без промедленья: всякий—стилист, потому что исключения, которые изредка рождают разные века, дабы родился новый век, слишком немногочисленны, чтобы вообще входить в расчет, хотя и принимаются во внимание. «Стилист»—это публика, стилист один представляет целое общежитие, которое одинаково и внутри него и вне его; все, что не относится сюда, поистине публика среди публики, занимающаяся своей частной практикой и частной жизнью. Но не будем забывать, что только самый старый и заслуженный профессор юридического факультета носит титул «ординарного», всякий знает, как всякий экстраординарный профессор высшей школы к западу и к востоку от Мальты изо всех сил старается стать ординарным профессором! Подобным же образом четыре факультета—четыре противостоящих друг другу радиуса—нашли наконец в самое новое время пятый, хозяйственный,—общий свой центр и центр тяжести, вокруг которого четыре радиуса-луча образуют четыре прямых угла (угла школы и уголка, чтобы там наслаждаться и дуться). Подобным же образом раньше календарь помещали позади монашеского псалтыря, а теперь псалтериум Муз—прибавление к ежегодному календарю.

Возвращаюсь к своему стилисту. Если назвать его мальтийской собакой—разве мы не на Мальте?—эта собака красива своей мелкотой (вместо величия красоты), и нос ей прижимают, чтобы сплющить,—хорошо, назовем, но сказано будет мало определенного. И вообще вся

лекция была бы стройней и спокойней, будь только Садовый зал хоть чуточку больше острова, так, чтобы мне не приходилось видеть слишком много разгуливающих по остальному Рейхелеву саду людей,— они нам мешают и нас подслушивают, хотя так называемый Гевандхауз, где по воскресеньям дают концерты, отнюдь не заказан им сегодня.

И потому я еще раз, более строго, поставлю прежний вопрос: что такое стилист вообще? И второй: что такое стилист в поэзии? Вот мой ответ: ответ на второй вопрос содержится в ответе на первый. Ибо поскольку поэзия побуждает к игре все силы всех людей, то и каждой силе, правящей в отдельном человеке, она предоставляет наиболее широкий простор для развития, она выражает человека, но не ярче, нежели человек сам выражает себя в ней благодаря своему вкусу.

Каждый от поэзии ждет, что она будет (во всем блеске) отражать не человечество, а его человечество, отражать с зеркальным лоском, и художественное произведение — для Кунца оно возведенный в идеал Кунц, для Ганса — Ганс в идеале; то же для Петра. Значит, вкус здесь не просто петел или Иуда — первый предаёт Петра, второй — Христа, но и сам вкус там Петр, тут — распятый, и он о грудь каждого рвет пополам занавесь, скрывающую святая святых и скверну скверн. Следовательно, если рассматривать вкус не как филологическое суждение о произвольно выбранных частях искусства, а как суждение о самом искусстве в целом, то он должен разграничиться на восемь разных вкусов, который я предпочту назвать по тем членам тела, где они живут, а именно по языкам, причем, как известно, от Мальты отходит тоже ровно восемь кос, лук или языков: но сколь же замечательное совпадение географии и любомудрия! Вкус стремится по преимуществу 1) к остроумию и тонкости — вкус французский, или 2) к воображению, выраженному в образах, — вкус английский, или 3) к пище не столько для чувствительного, сколько для чувствующего сердца — вкус женский, или 4) к воплощенной нравственности — вкус старонемецкий, или 5) к идеям и рефлексии — вкус нынешний, или 6) к языку и звучанию — вкус филологический, или 7) к истинной форме без содержания — вкус наиновейший, или 8) к подлинной форме с подлинным содержанием, и это вкус последний и наилучший.

Меж тем все те семь видов, служащих или по преимуществу форме, или по преимуществу содержанию, разделяются на два больших языка: 1) язык формальный,

правильный, французский, космополитический, аристократический, утонченный,— *aut delectare poetae*— 2) язык реальный, британский, рассудительный, основательный, купеческий, экономический,— *aut prodesse volunt* ¹,— восьмой вид остается и образует третий разряд—вкус гениальный, вдохновенный, с формой новой и с новым содержанием. Случайно ли или намеренно наши подразделения всегда совпадают с классами внешних явлений, так что, к примеру, это последнее наше тройственное подразделение вполне подразумевает отчасти три упомянутые сравнительные степени глав, включая многоглавые главы-капитулы и главы-головомойки, отчасти три степени Мальтийского ордена— 1) капелланов, 2) *serventi d'arme* и 3) настоящих рыцарей и, в-третьих, в свою очередь тройное число степеней сравнения—положительной, сравнительной и превосходной—боже! как полнится эта вселенная всяческими наитиями, что ни скажи, все окажется к месту, и молнии заряжаются от молний!

Если распределить три языка этого ордена по местностям, то, очевидно, орденские владения французского языка будут находиться в Саксонии и орденская книга—это «Библиотека изящных наук»; британский, или экономический, язык крупнейшими имениями владеет в Бранденбурге (в средней провинции), и кадастр его—«Всеобщая немецкая библиотека». Поэтический язык владел сначала только маленьким Веймаром, но теперь заметно распространил свои завоевания на север и на юг, на что мне хотелось бы обратить внимание двух других языков ².

Вторая глава
будет посвящена
французской литературе во Франции

Мы должны допросить сначала эту бонну французской литературы в самой Германии. Французская литература—не просто подруга игр и компаньонка большого света; как то обычно бывает—она на деле побочная дочь света; вот почему они всегда верны и всегда обязаны друг другу. Высший свет—это дух общества, возведенный в самую высокую степень. Его университеты—это двор, который тем более должен развить и утончить светскую жизнь общества,—она для него не отдохновение, а цель и беспрестанная жизнь,—что ему надлежит разрешать как бы величайшие противоречия между властью и повиновением, между уважением к себе и к другим, создавая прекрасную видимость общественного веселья и друже-

ского равновесия. Дары, что приносит французская поэзия, исчислимы,—это удовлетворенные требования высшей, как бы поэтической жизни светского кавалера в обществе. Такая поэтическая жизнь изгоняет, как и такое поэтическое искусство, все, что не выравнивает и не уравнивает,—изгоняет постоянную и обостренную серьезность, высшую шутку (юмор), изгоняет трагическое или любое иное настроение, если оно преобладает,—она требует остроумия, самого скорого и спорого посредника как середины между сатирой и юмором,—а в остальном мгновенных прелестей, философских же систем только в виде важных суждений, которые не нуждаются в особом расположении души, поэтому прежде всего являются эмпирическими, как у Локка, поскольку такие суждения не привязывают бесконечную цепь сразу к высотам и глубинам,—требует нежных Расиновых чувств, не сильных, скорее симпатетических (сострадательных), чем автопатетических (собственных страданий),—кроме этого повсюду легкого перескакивания через свои и чужие шипы, наконец, вежливой всеобщности и отрешенности. Ибо дух высшего общества забывает о себе и об «я», тут не говорят «я», а говорят «люди», как у Паскаля—не «я», а «он»; французская игра *corbillon*, когда все время нужно придумывать рифмы на-он,—это истинная игра, она объемлет все круги и кружки мира и света и все кружева галльской прозы, на вершинах которой повелевает пустопорожнее полое «он»¹. Ибо чем больше вежливого тона и воспитанности, тем больше всеобщности, не любящей договаривать до конца, скорее, поэтической и приятной, потому что здесь тонкое розовое масло отделяется от листьев и шипов,—так же поступают и сами высшие сословия. Ибо к трону и к его двору-ореолу поднимается лишь все самое невесомое и всеобщее; печи, обогревающие дворцы, скрыты, а сами скрывают в себе дрова и угли, лишь суммы сумм появляются близ подписи монарха, лишь сводные таблицы испаряются на верха; внизу же располагается ползающий на брюхе тяжеловесный и воплощенный мир индивидуального—придворных поваров, писарей, ремесленников...

Не является ли прежде всего французская, или парижская, поэзия тончайшим идеальным отпечатком всего этого общества благодаря своему правильному, отвлеченному, выпрещенному языку и благодаря всему, чего в ней нет,—чувственной наглядности, любви к низшим сословиям и знания их, свободы и пламенного жара? Продолжим:

женщины, как и французы,— светские люди по рождению, им нравится парижская поэзия, их вкусу она верна. Коль скоро общество с его компанейским духом— цель, и не цель чувств, знаний, занятий, а цель самого человека, так мужчины и женщины уже не могут избегать друг друга, как масло и вода; женщины— от рождения люди света, они превращают мужчину в компанейскую персону, как только он начинает искать их благосклонности. Ничто так не развило светский тон парижского общества, как всеобщее прелюбодеяние,— оно всякого парижского «супруга» на пороге любой гостиниой возвращало к идеальной поре любви, когда он вяло ухаживал за женским сердцем. У нас порхают юноши, у них— мужья и жены и любовницы и вдовы— все попеременно— какая прекрасная всеобщая компания!.. И это наделяет их поэзию женским характером— именно остроумием, этим женским способом делать логический вывод.

Поэтому мне непонятно, каким образом Боссю мог утверждать в своем *traité* об эпической поэме, что зима— неподходящее время года для эпоса и ночь— неподходящее время дня для трагедии,— как парижанин, он должен был знать, что город наполняется людьми зимой и оживает ночью.

Еще двумя эффектами и бликами самого высшего света характеризуется поэзия Парижа, равно как Версаля, Сен-Клу и Фонтенбло. Одно— материалистическая пневматофобия, или духобоязнь. Она не столько пропаганда (садовница), сколько пропаганда (саженец) окаменевшей жизни света. Вера со своим сонмом духов живет в келье, а не на рынке,— меж людьми боги гибнут. Неверие— порождение не столько времени, сколько места, оно с давних пор жило при дворах, начиная со дворов греческих, римских, византийских и вплоть до папских и галльских, жило в больших городах. Бывают мысли, что уничтожают свет— не только «весь свет», но и весь белый свет; нет ничего менее светского, чем такая мысль. Великана или бессмертного нельзя допустить к столу; нет ничего, что так возмутило бы придворное компанейское равенство, как бог и тем более Бог, ибо пострадало бы подобие его— монарх. По той же причине, по которой изгоняются из гостиниых предметы громоздкие, циклопические,— от них начинаются если не религиозные волнения, то иррелигиозные,— через всю французскую поэзию проходит красота конечного и удобообозримого; ее небо, как балдахин парадной постели и парадного трона,— на облаках, не на звездах. Душевная чахотка заразила и немцев. вторящих

французам,— Вецеля, Антона Валля; правда, вторящий им Дик хорошо перевел, живя на Плейссе, теофилантропов², но, боже, уж лучше мне отречься от тебя, нежели ходить в мертвую церковь вместе с парижскими теофилантропами и в ней хоронить живое бьющееся сердце!

Я нередко воображал себе, какое впечатление произведет—если читать его придворному обществу вслух за обедом—Шекспир с его низкими комическими сословиями, с его возвышенными трагическими и, наконец, с жаром гениального сердца; и очень ярко и очень смешно представил себе, какое действие он произведет, сравнив его для себя с тремя степенями пыток, из которых первая степень заключается именно в сдавливании—веревками и тисками, вторая—в растягивании—на дыбе, третья—в огне. Как замечательно, что и здесь вновь повторяется прежняя тройственность—эта столь часто повторяющаяся троичность степеней сравнения (*tertium comparationum tertia comparationum*)—совсем как в философии Шеллинга.

Вторая дочь светской жизни, которую я обещал представить вам, разрешает крепкие загадки галльской трагедии.

Уже в четвертом томе «Титана» лектор однажды³ заметил, что французы и женщины похожи друг на друга, потому что те и другие—люди светские от рождения,—следовательно, о чем можно судить и по временам революции, они бывают либо несказанно нежны и кротки, либо несказанно жестоки—и, далее, трагедия французов равным образом бывает не только ужасно бессердечной, но и бессердечно ужасной или чудовищно жестокой. И почему бы? Все—от духа утонченной светской жизни, которая кует и шлифует кинжал Мельпомены из самого твердого льда на самом жестоком морозе, отгачивая его так, что он может наносить раны, а затем тает в теле и, замораживая раны, убивает. *Впереди* церковной процессии несут крест и распятого, но поистине несут его *позади* процессии придворной и светской, и нет для простой бесхитростной души ничего более чудовищного, чем эта редкостная аристократическая и далеко не лицемерная смесь величайшей деликатности нравов и нежной любви, легко ранимого чувства чести, с одной стороны, и французской медленно губящей жестокости и высокомерных временных отмен всякой чести и честности—с другой. Тот же министр, который поднимает на воздух целые страны, стреляя по ним из пушек, будет переживать, когда его возлюбленная или какой-нибудь Расин

уколются иголкой, и в эпоху террора на сцене выводили кротчайшие чувства. Ибо для министра народ то же, что для банкира крупная сумма, простая абстракция, алгебраическая величина, с которой он совершает действия в своих расчетах, и беречь он может только то, что близко к телу,—так банкир, случается, экономит на «мелочи».

Что же касается чести, этого второго солнцеворота морали, то великий человек — подлинный человек чести в пустяках, ради которых он готов поставить на карту свою жизнь, но если говорить о более важном — о нарушении договоров и разрушении брачных уз, о чтении чужих писем, о банкротствах, о презрительном пользовании продажными шпионами и продажными девками,—тут он скажет, что иначе дела вообще не делаются.

Теперь о вполне схожей галльской трагедии. Ее блеск не в величии, а в великих мира сего. У Корнеля, Кребийона, Вольтера (например, в «Магомете») мы найдем, как и у Сенеки-трагика, гораздо больше нежностей, тонкостей, скромностей, отравлений, отцеубийств, кровосмешений, чем у любого грека или Шекспира. Как и в высшем свете, тут не крадут по мелочам, а сразу воруют корону, иногда вместе с головой,—и, как в самом свете, женским душам не приходится опасаться за свои добродетели или хотя бы за уши в присутствии совершенно незнакомых людей, но приходится страшиться кровосмешения в присутствии слишком близких родственников. Ибо если в высшем свете наслаждения исчерпаны и ничто уже не способно придать им пикантность, то их приправляют новым грехом: ничто ведь не действует так сильно на фантазию — эту последнюю временщицу княжеских чувств,—как достаточно гнусная мерзость — *horror naturalis* — настоящая *assa foetida*⁴ для множества блюд.

Остроумный и ужасный рассказ показывает, что священные узы, соединявшие отцов и сыновей, порваны и свисают вниз клочьями; пусть послужит он примером, какой трудно сыскать среди древних германцев — древних по времени или по месту (шведов и швейцарцев). Когда Кребийона-старшего, сочинителя трагедий, прозванного Ужасным, спросили в присутствии его сына, известного фривольного романиста, какое свое произведение считает он наилучшим, он отвечал, что знает наихудшее, и указал на сына. И только Кребийон-младший нашел что сказать на такие холодные и утонченно-жесткие слова; он и превзошел отца своим ответом. «Поэтому-то многие думают, что не вы создали это произведение».

Поскольку поэзия, и самая плохая, всегда идеализирует, даже против собственной воли, а стало быть, идеализирует и поэзия французская, то, поскольку трагическая поэзия французов идеализирует не индивидуальное, а абстрактное, всякое усугубление рождает на свет одних чудовищ. Только на здоровом стебле индивидуального трепещет цветок идеала; без земли нет выси и нет низа, нет неба и нет ада, поэтому идиллии юношей и французов — усугубленные, идеализированные понятия, как и их трагедии.

Французская придворная Муза в золотой век немцев — его Аделунг полагает между 1740 и 1760 годами — была перемещена в немецкие ученые кабинеты; по Аделунгу, слова «немцы» и «галлы» должны быть синонимами, как то было для греков и как это теперь на Рейне. Прежде чем перейти к

третьей главе

О галло-германцах и германо-галлах

мой долг настоятельно требует подчеркнуть, что Аделунг, будучи любителем французской поэзии, попал в самую точку, вполне справедливо утверждая, что только высшие и лучшие мейссенские сословия (не высшие и лучшие писатели) могут создавать и совершенствовать язык, то есть немецкий язык. Но он не утверждает, быть может, из робости, даже и половину того, что следовало бы. Если высший свет — это действительно, как я доказал, отец французской поэзии, учениками которой нам надлежит оставаться и впредь, а не ее порождение, то высшим мейссенским сословиям следует не просто служить бонной (или боннами) немецкого языка, но — коль скоро язык предполагает содержание, известный предмет, — равным образом учителями, родителями, матрицами, *matres lectio-¹nis* образцов, парений, пламени и всего того, что Аделунг причисляет к «слогу наивысшего и патетического». Поскольку он замечает, однако, что все реформаторы правописания до сих пор проживали за пределами курфюршества Саксонского, он осторожно намекает тем самым на то, что — коль скоро от букв недалеко до слов, от слов до мыслей, от мыслей рукой подать до стихотворений Аделунга, — ни в Дрездене, ни в Лейпциге не произошло никаких коренных изменений в области литературы и что никто из тех самых высших классов, и вообще-то не стремящихся как-то выделиться и проявиться, никогда и не помышлял о том, чтобы писать так, как Клопшток, — ни в том, что касается его непривычного правописания, ни

в том, что касается столь же необычной красоты его поэзии... Теперь мы приступим к чтению названной

третьей главы,
или Головомойки германо-франкам,

и я нисколько не побоюсь назвать вопиющим такое положение, при котором не то что англичанам, но немцам,—а немец это ведь просто человек и почти ничего сверх того, почти уж и не немец, тем более не галл,—смеют навязывать такую поэзию, где из всего великого, из вулканов страсти, из возвышенных форм сердца и духа в лучшем случае изготовляют парадные показные блюда, и подают их на блестящем подносе и где запечатлен бывает лишь навсегда свет, но отнюдь не человек. Самому французу—Дидро, Руссо, Вольтеру—в конце концов стало тесно на узкой визитной карточке его поэзии, один поэт за другим прокливали себе отдушину в яичной скорлупе и некоторые даже выбрались наружу (не без скорлупы на перьях). Мог ли сам Лессинг быть более суровым к французской трагедии, чем Даламбер, который в письме ХСII писал Вольтеру (с просьбой утаить эти слова): *Je ne vois rien (dans Corneille en particulier) de cette terreur et de cette pitié qui fait l'âme de la tragédie*²—и в письме ХСIV писал: «Il n'y a dans le plupart de nos tragédies ni vérité, ni chaleur, ni action, ni dialogue»³. Неужели о галльской поэзии можно сказать хуже того, что написала о ней великолепная мадам Неккер в своих «Мемуарах»,—она, с самыми благими намерениями, заявив, что прозу писать труднее, чем стихи! Мог ли бы Клопшток быть категоричнее Вольтера, если тот о неспособности французов к эпической поэме говорит такими словами: «*Oserai-je le dire? C'est que de toutes les nations polies la nôtre est la moins poétique*»⁴,—и разве сам Вольтер не подтверждает своих слов написанной специально для Рамо «Похвалою Музыке»?⁵

Если читатель захотел наслаждаться бессмыслицей, так уж пусть будет она теплокровной, а не ледяной, пусть будет мрачной бурей страсти, а не сном и смертью в снежном буряне. Эгоистическая холодность светского человека диаметрально противоположна восхитительному хладнокровию древних философских времен,—так в мире физическом холод, отнимающий у человека последние силы, противостоит холоду, который придает новые⁶, и

⁶ Броунингам⁶, как я думаю, следовало бы яснее отделить сам принцип холода от холода механического: принципом я называю тот холод, который заставляет барометр подниматься и вызывает ревматические боли у людей и у животных, но еще никак не воспринимается кожей и

точно так же внешний разогрев и страстность противостоят внутреннему жару сердца, здесь вновь есть тепло, которое ослабляет, и тепло, которое вливает энергию. Вот почему придворная холодность, когда поэтические плавники прилипают ко льду, отличается от греческой простоты и хладнокровия.— греческая поэзия освежает свои крылья на высотах эфира. Чтобы походить на греков,— подобие, которым французы льстят себе и грекам,— недостаточно увенчать статую Помпея в Египте фригийским колпаком. Переведите, господа, древнее сочинение эпохи эпиграмм и падающего вкуса на французский, переведите вместе с Дидро Сенеку, и произведение это станет классическим, но переведите Руссо на латынь, и он утратит половину своей простоты,— к нашей чести, он теряет и в немецком переводе, хотя и не так много. Различие между этими народами выражается не столько в трудности переводить, сколько в новизне облика, который приобретает оригинал в переводе. Впрочем⁷, надо сказать, мы отвергаем сейчас не столько французскую поэзию, сколько немецкий вкус, который навязывает себя ей и ее себе. Если никак нельзя обойтись без высшего света и если для занимающих первые ступеньки близ тронов Европы людей должна существовать какая-то особая поэзия, затея и утеха двора, так французская— вообще единственно мыслимая, ибо со времен Ришелье поэзия рождалась и пестовалась для двора. Даже нам, немцам, бросаются в глаза немецкие и английские дерзости французских писателей, и мы воспринимаем их как диссонансы у Батиста Руссо, у Мерсье, у многих писателей Революции. И даже лектору казались невыносимыми многие места его сочинений, стоило ему представить себе, что они написаны по-французски. А

термометром.— такой холод ослабляет, который не выходит из теплой комнаты зимой. Броуновский тезис о том, что холод придает силы сильным и расслабляет слабых, верен лишь во второй своей части и если говорить именно о принципе. А механический холод, раздражая кожу, вливает новые силы, как и всякое раздражение, если только пользоваться этим средством умеренно и энергично, кратковременный механический холод, причиняемый водой и воздухом, даже действует противоположным образом по сравнению с принципом холода. Обратное верно для тепла. Принцип тепла дарует всю полноту силы теплым странам и тепловому времени года, даже и тем людям, которые сидят взаперти у себя дома. А механическое тепло расслабляет. Если это расслабление объяснять как чрезмерное усилие, то тогда мы чувствовали бы сначала прилив сил. Вообще понятие принципа возбуждения и ослабления должен быть еще третий— *baals constituens* двух других,— это принцип питательности: то, что возбуждается, еще не создается самим возбуждением и не продолжает свое существование благодаря ему, иначе возбуждение было бы сравнительной степенью без положительной. Так, пиво, вино, размышление возбуждают, но питательно лишь одно первое. Автор был весьма рад увидеть, что такое предположение, относящееся к медицине,— хотя его успел осудить Николай, однако самоуверенный и несжесточительный.— было позднее подтверждено Кьярути («О безумии», том I, § 148: абсолютный холод лишает сил, относительный придает силы), Бекером: тепло и холод возбуждают (*Allg. Litt Zeitung*, 1806, № 30), Шельдерупом: холод возбуждает (*Leipz Litt Leitung*, 1805, S 1029).

ведь нас отнюдь не коробят дерзкие выходки в произведениях более ранних французов, Рабле, Маро и других,— те еще не были светскими писателями и не представляли светскую поэзию, а в делах и в словах сохраняли почти немецкую свободу.

Но почему же мы бегаем за французами по пятам, и посвящаем им столь непохожие свои сочинения, и не отстаем от них, и ждем от них милостей в позе просителя? В наказание они хвалят сразу и одинаковыми словами как самые лучшие, так и самые жалкие наши создания, вежливо не замечая существующих между ними различий. Вспомните старика Вольтера с его юмором! Когда Шёнайх послал ему свою бессмысленную и косноязычную поэму «Германн, освобожденная Тевтония» (разумеется, он сначала перевел на французский слова «освобожденная Тевтония»), Вольтер настроил ему в ответ немало похвал и между прочим хвалил его так: непростительно «d'ignorer une langue que des Gorrheds et vous rendés nécessaire à tous les amateurs de la littérature»⁶. И чтобы для пущей важности и лести показать, что хвалит язык, который понимает, он закончил письмо примерно так: «Остаюсь без церемонии Ваш покорен слуга Вольтер».

Как в годы с 1740 по 1760 Лейпциг был Афинами на Плейссе или, правильнее сказать, Парижем на Плейссе, и наглядно подтверждал: да, Германия уже может создавать творения отнюдь не немецкие, но, напротив, французские,— так теперь Вена, насколько видно, постепенно превращается, но только в более ясно выраженной степени, в Афины на Дунае, или в Париж на Дунае, или в Париж на Вене⁶, поскольку не только сухие, трезвые, прохладные, изящные, спокойные и красиво умерщвляющие свою плоть писатели подают нам немалые надежды, но и сам заполненный большим светом большой город, изящный, причесанный и прилизанный на французский манер,— тому порукою.

В своих отличающихся необычайной глубиной знания людей, мира, государственных дел и необычайно плоской философией и эстетикой «Размышлениях и пр. и пр.» Клиндер, вкус которого уже смущен и обужен светом, предъявляет нам возражения, но только они, на наше счастье, возражают еще и друг другу, после чего нетрудно уничтожить обе перечащие стороны посредством третьей. А именно он упрекает нас в том, что мы пишем слишком по-немецки и потому не можем нравиться ино-

⁶ По названию речушки Вены (Вин).

странцам, а во-вторых, в том, что пишем мы недостаточно по-немецки и малооригинально, излишне подражаем своим образцам, а потому не нравимся иностранцам. Он ставит свой вопрос так, как целое полчище германо-галлов,— почему наша поэтическая литература приходится не по вкусу другим народам, особенно людям светским и вельможам,—но он отнюдь не думает о том, что для этих последних британский, северный, греческий и индийский поэтический дух—такой же камень преткновения; ведь тон поэтов Англии, Севера и т. д.—всеобщечеловеческий, а отнюдь не придворный. Вообще народы взаимно приходятся друг другу не по нраву—за исключением народов немецкого, которому всякий достаточно по нраву, и галльского, который чуточку нравится всякому. И тем не менее Клингер вновь заблуждается, думая, что во всех творениях сказывается своеобразие народа, только не в немецких,—не наши ли немецкие создания выставляют за двери читателей-чужестранцев? Мы переводим всех на свете,—а почему так трудно перевести нас самих, начиная с Лессинга, Гердера, Клопштока, Шиллера, Гете и кончая Гиппелем, Музеусом и другими? Мы не можем сами потрогать и ощутить на ощупь все наше своеобразие и не можем же думать, что отличаемся сами от себя своей особенностью,—точно так же человек, родившийся на острове, не покажется самому себе чем-то особенным. Но почему же переводят тогда только плоско отшлифованных наших писателей, Гесснера, некоторых романистов и аделунгов 1740—1760-х годов—переводят часто и с успехом, тогда как наши горельефы не переводят совсем или переводят в барельефы? Если писателя можно перевести от начала до конца—это дурной знак, а француз то же самое мог бы выразить так: произведение, позволяющее себя переводить, недостойно перевода. Некоторые бессердечные сочинители, угождая вкусу всех и каждого, создают мозаику из стекла и дерева,—ее легко скопировать, удлинив вдвое и разрезав пополам, а наши отечественные писатели создают фрески, и перевезти в иные страны их можно только вместе со стеной, на которой они написаны,

Четвертая глава

Об оригинальности и классическом духе

Нет понятий, которыми бы пользовались столь же произвольно и которые растрчивали бы без пользы так, как «простоту» и «классичность». «Классическое»—это все высшее в своем роде. любая звезда, как бы низко ни стояла она над горизонтом, любая проходящая—за нами

или перед нами — через линию меридиана; следовательно, «классическое» — это всякий материал в своем наивысшем состоянии, — бывают ведь классические толковые словари пчеловодства, словари лесоводства и словари слов, — поэтому высшее из высшего, как бы звезда, одновременно проходящая через линию меридиана и через фокус, должно одновременно растоплять и материал и форму, рождая наивысший сплав: такова поэтическая гениальность. Философия не бывает классической, путь к истине — материалу — бесконечен. Критик¹, и даже многосторонний, напечатал в виде возражения: «Не степень эстетической ценности обращает творение искусства в классическое, а высшая степень эстетической культуры, то есть совершенство поэтического языка, чистота и естественность образов, верность и стройность мыслей, — но без ущерба для внутренней энергии и ясности». И в подтверждение своих слов он возглашает имена Гомера, Пиндара, Софокла, Петрарки, Ариосто, Сервантеса, Клопштока, Гете и других. Но я в ответ спрошу, что же останется от эстетической ценности, если лишить ее всех упомянутых признаков эстетической культуры — поэтического языка, естественных образов, энергии, тепла, внутренней меры? Разве может эстетическая ценность, то есть как бы гениальная душа, воплотиться иначе, нежели в этих самых признаках и чертах, которые она возвращает в себе как члены своего тела? Я уж и не возражаю против закравшихся сюда неопределенностей — «естественных» образов и «совершенного» языка, которые предполагают то самое, что еще нужно определить. После чего критик продолжает: «Понятие классического относится к числу понятий постоянных. Художественное творение или классично, или нет, но оно не может быть таковым в большей или меньшей степени», — однако верно сказать так и о гениальном, и «классическое» и «гениальное» совершенно переходят друг в друга, потому что им одинаково неведомы степени — «больше» или «меньше». Но в таком смысле «классическое» подобно игре в карты, когда выигрывает только тот, кто не теряет ни одной взятки, и ни один из названных критиком классиков не является классиком, едва ли даже за исключением Софокла, потому что Лонгин (§ 33) и Аристофан (хотя только косвенно в «Лягушках») находили в нем недостатки. О частичных затмениях всех этих небесных тел нам сообщают старые и новые астрономические календари. Но если классики возвышаются над множеством обыденных, будничных и притом безукоризненных писателей лишь благодаря боль-

шему числу блещущих светом частей, то встает вопрос, что это за части — гениально-вдохновенные или языково-стилистические. В первых материал и форма, душа и плоть, как сказано, взаимно творят друг друга, а последние дадут только образцы грамматической правильности, и тогда, говоря словами Лонгина, Ион Хиосский будет классиком получше Софокла², история человечества, написанная Аделунгом, классичнее «Истории» Гердера³, и Гете обнажит голову перед Меркелем с его крошечной головкой. Короче, классическое может заключаться только в обилии лучей, а не в отсутствии пятен. Да и, согласно нашему критику, не может быть классическим то, что еще можно совершенствовать; так, не может быть классической философия, потому что путь к истине, материал, бесконечен, — но ведь именно поэтому всякий живой язык бывает классическим только сегодня — завтра одни цветы завянут и вырастут другие. Любой мертвый древний язык тоже не был классическим до тех пор, пока еще рос и рос, — только смерть раз и навсегда преобразует его.

Да и стоит ли нам забывать, что этот эпитет — «классический» — приобрел особое значение только в эпоху варварства, — противоположностью была невежественная грубость; сейчас, во времена образованности, когда мы сравниваем лишь высокое с высшим, можем ли мы пользоваться им по-прежнему? Кто знает, — мысль дерзкая! — живи наши Клопшток, Гердер, Шиллер во времена греков, не стали бы они классиками? И, увы, уж есть им где становиться классиками — это мир иной, где цветет ныне этот поэтический трилистник. У древних были вдохновенные поэты, но не было поэтов «образцовых», поэтому и в языке их не было даже слова «вкус», а он во всем классическом царь; только в изобразительных искусствах, неизменных для взгляда каждого, признавали древние канон Поликлета⁴.

Однако наивысшая классическая форма, наивысшее классическое воплощение могут пониматься неверно, и тут бывают две ошибки: во-первых, воплощение путают с грамматической правильностью, во-вторых, с риторической. Будничный народ, пишущий и читающий, невосприимчивый к поэтическому совершенству воплощения, — ему хотелось бы обратить грамматическую правильность в отличительный признак и в звезду ордена классического

⁴ Упомянутое мною в первой и пятой программах о красоте в ваятских искусствах подтверждается только что прочитанным мною: по Блуменбаху, пропорции мужчины с Нукагивы (острова Красоты) совершенно совпадают с пропорциями Аполлона Бельведерского См. «Путешествие вокруг света» Лангсдорфа.

достоинства,— это скачок от произведений на мертвых языках, где всякое слово — приказ и приговор, к сочинениям на языках живых. Но тогда классики — немногие школьные учителя и лингвисты, тогда большинство французов — классики, за исключением меньшинства, как-то: Руссо, Монтеня, тогда всякий немножко поучится и делается классиком.

Сам по себе гений — это отнюдь не образец грамматического совершенства, если только он не исследует язык, как Клопшток и Лессинг, да и тут все решает не его творческая энергия, а знание языка. Тем не менее гений своими силами или с помощью своих подражателей дарует вечность словам и словосочетаниям; и в целом мне не ясно, лучше ли заимствовать необычные выражения в дремучих лесах древней варварской Германии, чем в английском парке поэтического гения.

Второго рода смешение — поэтического совершенства с риторической правильностью — оставляет на литературном поднебесье одни луны и тушит солнца. Тогда не Шекспир классик, а Аддисон, не Платон, а Ксенофонт. Гердер склонится перед Энгелем, Гете перед Манзо⁴. Если не гениальность придает произведению классическое достоинство, а что-то иное, тогда слабость становится основой силы, — обычное легче выразить по всем правилам уже потому, что оно не раз было выражено, — тогда кольцо Сатурна делается сковывающим его заколдованным кругом, лунный венец — путеводной звездой Солнца. Не лучше ли вразумительно ответить на вопрос точного и благородного Лонгина — его «Возвышенное», как и другие храмы, дошло до нас, к сожалению, лишь в обломках, — он спрашивает (§§ 33, 34, 35, 36), кем хотелось бы нам быть — всегда правильными Аполлоном, Феокритом, Вакхилидом или же Гомером и Пиндаром со всеми их ошибками? Оратором Гиперидом с его безукоризненно гладким умением или Демосфеном с его грозами?

Таковы же заблуждения, касающиеся так называемой «простоты» (*simplicitas*). Ибо истинная простота заключена не в частях, но она органически живет во всем целом, как душа; она объединяет центробежные части, создавая единое живое существо. В этом смысле и Шекспир, великий, укрощающий духом своим обширный материал, и варвар, и восточный поэт с их образным богатством — все они просты, как Софокл. Мнимая, кажущаяся простота состоит в подобии мертвых частей, которым дух не придал органичности, в отрывочной гармонии и бессвязной мелодии цветового клавира⁵, не складывающихся в живопис-

ную картину, в отсутствии дерзких образов и в «Бременских увеселениях остроумия и рассудка»⁶. На морозе не перегреешься, и в самые жестокие зимы на солнце как раз и не бывало пятен. Кажущегося единства таких творений, дух которых испарился и которые до краев наполнены вкусом, возможно, достигают деревянные книги Кассельской кунсткамеры: книга сделана из дерева, например лавра, а внутри — цветы, кора, листья и семена дерева, в общем, есть все, нет только жизни, а пока есть только книга. Люди со «вкусом» полагают, что бог знает как много думали-передумали, решившись запрягать в колесницу Аполлона лошадой одной масти, да еще к тому же сразу и спереди и сзади. Боже, да запрягайте кого хотите, лошадей, драконов, голубей, но теперь за дело, и пусть правит бог искусств! Однако, с другой стороны, попробуйте вдохнуть органическую жизнь в целый том эпиграмм! А ведь поэзия галлов — не что иное, как предлинная эпиграмма, и даже бывшее красноречие революционной поры — кружевные манжеты из острот-угроз, острот-похвал, острот-похвалыбы. И, однако, нужный эффект достигнут, «бонмо» — для галла истинная логика, истинный Логос, — превращается в знак начинать монолог и в боевой сигнал, остроумными находками поддержаны тактические замыслы, и наоборот; «бонмо», эта парижская или парадная шпага, с легкостью превращается в ружье и штык...

Здесь один из слушателей (он взял на себя роль — осмеивать и освистывать) внезапно перебил меня такими словами: он отнюдь не нападает на подобные находки, но и не находит ничего хорошего в таких нападках, — так много происходит на свете всяких происшествий и случается всяких случаев, что он не может исчислить исход с математической точностью, но советует подумать, где мы находимся — ведь в Саксонии же, в Лейпциге, в Рейхселевом саду, — и что находится на левом берегу Плейссе, — не какие, а французские укрепления в виде «Place de heros», не говоря уж о «Гармониях», «Ресурсах» и о преадамитах эмигрантов, то есть о французских колонистах⁷. Некоторые из саксонских книгопродавцев закивали головами в знак солидарности. Но лектор очень спокойно возражал им, выразив надежду на то, что теперь в Германии настали лучшие времена, не то что времена революции, и что теперь ни в одном немецком государстве не запрещено (в отличие от прежнего) говорить о Франции все самое что ни на есть лучшее; эпоха бурных устремлений, когда немец безуспешно пытался приобщиться к галльской свободе, бесповоротно ушла в прошлое.

Меж тем, господа, продолжал я, сейчас уместно и удобно обратиться с резкими нападками на все вместе взятые газеты и журналы, посвятив

пятью главу и головомоюку
«Книжным объявлениям» и «Ученым ведомостям»
вообще.

Мужество, о публика,— это огненные крылья, на которых поднимается ввысь Жизнь; лектор не боится журналов, смело, как Карно¹, на любом острове и на любом материке выскажет он свое мнение и спокойно будет дожидаться последствий. Смерть—от голода и всякая иная,—худшего-то не может произойти, а кто из нас не презирает смерть? Бросаю жребий и сообщаю без колебаний: в этой главе я позволю себе немало отдельных неупорядоченных замечаний о книжных объявлениях в целом! Все творит в них вода,—я готов рискнуть и начать с этих слов; вода—критическое средство чистки, потому что критика странным образом напоминает воду: без воды нельзя поставить пятно, но нельзя и вывести!.. Сию минуту я с удивлением замечая, господа, что фонтанных дел мастер и наумбургский щетинник застыли на месте и бросают в мою сторону ядовитые взгляды, как если бы я преднамеренно и сознательно воспользовался их ремеслами, чтобы указать на прототипы критических фонтанных подмастерьев и критических щеток, которые, вырастая на спине самого нечистоплотного животного, впоследствии служат целям очищения от грязи; но, как автор и лектор, наперед читающий лекции своим читателям, спрашиваю вас, в моих ли правилах намекать на явления столь далекие от нас, когда есть близкие, которые отделены от меня всего лишь морем?..

Однако вижу, что аллегорические господа продолжают свой путь, поступлю так же и замечу непреднамеренно: как показывает пропорция, существующая в наши дни между критиками и художниками, алмазов, режущих стекло, гораздо больше, чем блещущих в золотой оправе.

Люди больше доверяют своему вкусу, чем гению; не вкус, а гений требует гарантий и залогов: вкус, эта эстетическая совесть, поступает в согласии со своим убеждением и не считается с мнениями других, а эстетическое деяние нуждается в одобрении. Вкус властен выносить приговоры, гений—вершить дела.

Суждение критика столь легко берет верх над читателем потому, что критик приводит мало доказательств и заранее берет в полон человека в читателе.

Нет рецензий, которые бы я считал столь пустыми, столь полуправдивыми и полупредвзятыми и ненужными, как рецензии на уже прочитанные мною книги, но какими же превосходными всегда казались мне рецензии на книги, которых я еще не читал, какими глубокими, чистыми, справедливыми! И потому я весьма сожалею об авторах жалких и никем не читанных; ибо вопиющие несправедливости позволено совершать по отношению к ним, словно они попрошайки и каторжники; загнанные в угол, они не могут защищаться и не могут сбросить оковы, чтобы явить всему миру свои раны.

Рецензиям не часто приходится выдерживать бремя рецензии написанной на рецензию: вот что так подстегивает их сочинителей. И, однако, в противном случае оценивание оценок, перелетая от одной из сторон к другой, продолжалось бы целую вечность. Что касается языка, у которого есть *privilegium de non appellando*², то можно было бы предложить ученому миру нанять специального рецензента-грамматика: сидя в своем углу и готовя собственное издание, он зорко следил бы за критической толпой и хорошенько, со злорадным, весьма подобающим языковой полиции удовольствием отделял бы критика всякий раз, когда тот, поднимая в журналах злобный шум, прибегал бы по привычке к варваризмам (в привычках римского народа было прибегать к ним, когда поднимался шум радостный). Думаю, критиканы покраснели бы от стыда. Мне всегда бывает горько видеть, как внешнее облачение ученых ведомостей, то есть переходящая из рук в руки обложка их, становится от пятен и пальцев отражением их эстетического облачения,—точно так же любителя «Всеобщей немецкой библиотеки» очень огорчает жалкая печать и темная бумага этого журнала—не только как отблеск духовного облачения, но и как типографски-аллегорическое воспроизведение осиных гнезд, серая бумага которых, как учат Шефер и другие,—не что иное, как самая настоящая бумага.

О дурных сочинениях должно, следуя Лискову, делать лишь иронические замечания, с тем чтобы у читателя оставалось хотя бы что-то,—в противном случае порицания бывают весьма скучны, а привычные формулы проклятий сами по себе и из-за неизбежных бесчисленных повторов очень их растягивают. Если ввести в обиход ученую критику исключительно неученых трудов и, например, «Всеобщую немецкую библиотеку» заполнить одними подобными ей поэтами и философами, короче говоря, публиковать «Ведомости» обо всей скверной лите-

ратуре, но только выдержанные в ироническом и игривом тоне,—как буйно расцветут на этой ниве ирония и каприз!

Кроме того, мне хотелось бы, чтобы некоторые произведения разбирались с подлинной тщательностью, совестливостью и любовью, и притом как можно скорее,—именно безвестные произведения молодых безвестных сочинителей; тем и другим, если не оказать им помощи, трудно бывает взойти на кафедру и очутиться лицом к лицу с публикой. Нередко жизнь и дух гибнут с первым сочинением. Жесткое ложе юноши, что покоится на розовых... бутонах, следует выстилать мягкими лепестками.

Жалкий³ приговор лишает сил даже мужей в расцвете сил, как воображаемое «завязывание узлов»—могучих мужей средних веков. И самые великие писатели больше почитают суждение общественности и больше страшатся его, чем признают это сами. Так, в распускающиеся цветы великолепного Лейзевица пускал свои молнии один критический пигмей—и этим навредил всем нам. Так, несмотря на грозное предупреждение, не прибыл к нам обещанный воз новых ксениев,—видно, они сгнили по дороге, как раки на телеге, под которой пробежала свинья. Так, автору известны еще два льва литературного мира, которых, как львов мира животного, привел в смятение крик критического петуха, и Гердер завоевал бы еще больше пальм первенства, если бы только тех, что есть у него теперь, он не удостоился лишь посмертно. Пачкун—любимец публики всегда более смел, чем самая лихая голова; первый поставляет свой товар на обе ярмарки и дважды в год подвергается критической порке за гонорар (так китайцы дают себя сечь за деньги вместо преступника), чтобы опять писать и опять быть пороту; гений стремится к одному—запечатлеть и обрести сокровенную святыню своей души в облике второй такой святыни, а потому всегда полон страха, что его отвергнут и не примут, поэтому он с надеждой или в отчаянии предпочитает уйти в себя. И критик, даже льстя ему, вряд ли изнежит и избалует его, потому что гений носит в себе идеал самого сурового критика, какой только может быть; как бы ни хвалили «Вертера», это ничуть не сбilo с пути Гете, и он написал «Вильгельма Мейстера». Поэтому, порицая, и даже весьма справедливо, Шиллера, этого жреца Мельпомены, неустанно приносившего в жертву художественной красоте жизнь, силы и предрассудки, свои и чужие, следовало бы всегда говорить мягко и

кротко и с чувством боли, а не с желанием причинить боль,—но о том не подозревает лающая Неблагодарность.

Далее, мне хотелось бы, чтобы посредственных борзописцев вообще не разбирали печатно; часто повторять их имена значит вешать колокольчик на шею немого и, так как они никогда не переменяются, довольно внято для слуха всех оповещать, что никуда они не делись и по-прежнему тут.

Наконец, мне хотелось бы, чтобы существовало целых два журнала с обзором гениальных произведений. Один из них придирался бы ко всевозможным недостаткам шедевра, отмечал бы все неверные оттенки, складки и линии и указывал бы на них бесстрастно и прямодушно,—говоря, что вот, например, уголок рамы покривился, а позолота стерлась. Ибо требования вкуса и грамматики, вообще внешней формы, приятнее изучать на произведениях писателей значительных, а не мелких; так, интереснее найти языковые небрежности в самой новой прозе Гёте, например в приложении к «Бенвенуто Челлини»⁴, чтобы уметь их избегать,—чем в прозе вялого и многословного писателя. Такие мимолетные затмения гениев,—как затмения Солнца и Сатурна, которых заслоняют их спутники,—лучше всего помогают составлять и совершенствовать карты Земли. Кроме того, такой журнал был бы для гения (особенно для его подражателей) судейским креслом и стульчаком,—тут Александру говорили бы, что все еще он не бог.

К этой ученой черной книге присоединится другая, под названием Златой книги,—исполненная святости, она ничего не станет искать в художественном творении и божественном подобии, но, словно влюбленный в возлюбленную, будет лишь созерцать красоту и бога, на которого похоже творение. На небесных высотах, где человек лицезреет Величие, перед ним исчезают видимые вблизи и снизу неровности. Так пред обитателем звезд рушатся земные горы и остается—сияющий шар земной. Уже благородный Винкельман убеждает нас прежде всего и увлеченнее всего искать красоты, а не пятна на солнце. Однако искать красоту труднее, ибо люди расходятся в своих мнениях сильнее и решительнее, когда ищут красоту, чем когда ищут безобразие, и против некрасивого восстает сама природа, а красоте нужно чтобы была создана особая душа, подобная ей; так человек падающий видит в самой морали одно—все большую глубину падения—и только человек, стремящийся ввысь, полон предчувствия все новых и новых небес. Златая книга, о

которой я мечтаю, во-первых, явила бы дух художественного творения, насколько это возможно без простого пересказа, во-вторых, представила бы дух самого его создателя. Дух творца по-настоящему можно найти только во всех его произведениях вместе взятых,—как бога в целой всемирной истории,—но дух ученого выразит и до конца выскажет одна-единственная книга. На вопрос, зачем же снова являть то, что и без того уже явлено и воплощено,—ибо всякая подлинная и положительная критика—это просто новая поэзия, предмет которой—художественное произведение,—на этот вопрос я отвечу так: созерцание другого человека нашему собственному созерцанию дарит более яркий язык, то есть большую ясность и определенность, оно влечет нас за собой, как само произведение,—мы созреваем благодаря ему быстрее, нежели созреваем с годами и от многократного чтения. Так и народ: как бы иначе один народ мог,—ведь народ, если рассматривать его как организм, все время порождает себя заново, и при этом над поверхностью целого поднимаются лишь немногочисленные индивидуумы,—как бы иначе один народ мог возвышаться, и один—обгонять другой в своем развитии?

И не описать, насколько неизбежна такая двойная журналистика и итальянская бухгалтерия, когда речь идет о гениальных произведениях,—вот грамматический дебет и кредит. И правда, у нас, немцев,—если только я вправе возгордиться и выставить такое утверждение,—уже есть дебет, именно редкостное и прекрасное собрание умов, которые с величайшим рвением и тщанием разыскивают грамматические и риторические ошибки гениев и указывают нам на эту добычу, захваченную у взятых на abordаж и завоеванных гениев,—но я не уверен, что мы с тем же правом можем гордиться вторым журналом и грессбухом. Гердер, Лессинг, отчасти Шлегель и некоторые другие сделали почин^a.

Дух всякой книги—вера, благодаря которой книга или обретает блаженство, или нет, независимо от добрых или

^a Еще меньше достижений в критике конгенной философии, если исключить критиков Лейбница, Лессинга, Якоби и немногих других. Критики думают, что разбирают философский труд, когда приводят из него отдельные мнения на пробу,—все равно что обстригать человеку волосы и ногти и демонстрировать их в доказательство бесчувственности и отсутствия нервов у него. Частная ошибка может быть относительной истиной в целостной системе организма. Как в поэзии, в философии бывает внешний материал (мнения вообще) и внутренний (новый дух, по-новому видящий мир и без ущерба для себя могущий снять мнения), затем—внешняя форма (учения о разуме) и внутренняя (поэзия): вот почему не совершалось столько несправедливостей в отношении Хейденрейха, Мендельсона и даже Канта, сколько в отношении Якоби и мыслителей подобных ему.

злых дел, так что обычный кафолический критикус, не внимающий духу и не постигающий его, одинаково непредвзято и истинно может выносить о книге два противоположных суждения, по своему усмотрению выписывая счета красот или счета ошибок. По крайней мере так выносят свои суждения или, лучше сказать, приговоры все ныне здравствующие стилисты,—иначе же ни в кои веки.

Продолжаю: чем ограниченнее человек, тем больше верит он рецензиям.

Но добавлю: чем дальше он от престолов царей и Муз. Сельский пастор из провинции уже потому верит каждой фразе, что она набрана из литер; вера его господина (типографа)—его вера.

Пусть рецензент выскажет свой приговор устно,—сколь бы жесток он ни был, всякий выставит против него свое суждение. Но печатному приговору противостоять трудно, таково уж искусство чернокнижника доктора Фауста,—против воли мы усаживаемся на его плащ-самолет и входим в его магический круг. Всемогушество печати основано не на том, что человека, произносящего речь, нет перед нами налицо,—ибо в противном случае письма и рукописи пользовались бы той же властью над душами людей,—нет, оно отчасти заложено в воспоминании, в памяти, преисполненной чувств благодарности и почтения, потому что все самое прекрасное и высокое искони обреталось и отыскивалось тобою лишь на листах печатной бумаги,—а отчасти заложено в нелепом умозаключении, будто оратор, обращаясь на бумаге сразу ко всем, с тем меньшей предвзятостью обращается ко всякому отдельному человеку и потому заслуживает доверия: «Особенно,—добавляет всякий,—что ведь ему-то нет от этого никакой выгоды и он отнюдь не знает, что кого-то переубеждает, а переубежденному по этому же самому не стыдно перейти в новую веру». Вот так обстоят дела. Даже эта критическая лекция, уважаемые, отличается слишком значительными недостатками, чтобы доказывать что бы то ни было, прежде чем выйти из печати, и повинны в этом очевидные пробелы и дыры, которые не могут служить окнами, в которые прольется свет, до тех пор пока не будет вставлена в них типографская бумага.

К числу лучших «литературных известий» относились бы выходящие в свет спустя двадцать пять лет после выхода книг. В такой газете уплывали бы в общей массе, потеряв облик свой, размокшие в Лете негодные создания,—напротив, плавающие в ней мнимые трупы, плот-

ные и крепкие, выносились бы на берег и в них вдыхалась бы жизнь. Тем временем живущие по берегам достаточно повзрослели бы, и с ними уже нельзя было бы обращаться ни с материнской мягкостью, ни с отцовской суровостью.

Напротив того: как журналам лучше всего судить о книгах по прошествии двадцати пяти лет, так и сами журналы лучше всего поверять таким же сроком. Лектор нередко листает довольно старые ученые журналы и газеты; насколько же успели превратиться просто в обыкновенные ведомости или в ничто повременные издания, от которых время потребовало назад свое имя! Не⁵ только для истории духа, что всегда идет вперед или по крайней мере копает вглубь, но и для учения и поучения и ради устыжения дерзко судящих дерзостных умов мне очень хочется, чтобы издали сборник ранних критических суждений о наших знаменитых ныне писателях — суждений, высказанных, когда писатели эти еще не стали знаменитостями: ведь как в шестом и седьмом десятилетии прошлого века поливали грязью Гердера! — и все для того, чтобы крылья его, с их небывало широким размахом, обвисли под тяжестью дерьма и едва летали у самой земли! Итак, мне было бы, например, крайне полезно перечитать в этой хрестоматии суждение «Новой библиотеки изящных наук» о Гёте — что не заслуживает он высокого звания поэта, или такое суждение «Всесообщей немецкой библиотеки» (ручаюсь, что оно помещено на четной странице): поскольку Виланд шваб, он не поумнеет раньше сорокового года... Вообще собрание открыто опубликованных приговоров великим писателям и неправомочных заключений, а также окончательных решений высших судебных инстанций хотя бы только за десять лет — это наилучшая история эпохи, эпохи литературной.

Только писателям двоякого рода — писателям заграничным и писателям далекого прошлого — критики прощают вольное отклонение от обычного нормального, правильного пути, более того, критики даже благодарны им и спрашивают: неужели все поле прекрасного можно произвольно размежевать на отдельные разгороженные огорды? А если осмелится выйти за пределы истари отведенных ему борозд писатель нашего времени и живущий поблизости, то такого они никак не могут потерпеть, но языческие его добродетели вменяют ему в блестящие грехи и тем осуждают на вечные муки.

Вообще же природной смелости, стремящейся к новому, всегда здорово выслушивать критику, чтобы не

умножиться от похвал и не выскочить за границы прекрасного. К счастью, всякий поэт-творец, даже и не великий, сразу же встречает критиков-бездельников, которые сами по себе ничего не могут и ничего не смеют, а потому зорко следят за чужими движениями,—редко бывает, чтобы в изобилующее литературой время не нашлось ни одного всеобще-немецкого или изящно-научного библиотекаря или же какого-нибудь Меркеля— тот самый засохший побег, который специально ищут, чтобы воткнуть в землю на пользу цветущим и, выставив в качестве правила, воспретить людям гулять по лугу. Даже мне, ничтожнейшему среди дерзающих, как часто служил Меркель губкой, которой оттирался дочиста! Я намеренно и с радостью оказываю честь этому человеку, сравнивая его с банной губкой, ибо ведь губка—это животное-растение величиной с тулью шляпы, совершающее произвольные движения и саморазмножающееся отростками. Сейчас это растение-животное, к сожалению, сидит у себя дома, в России⁶,—на меня, занятого неблагодарным трудом изживания в себе своих собственных ошибок, оно возлагает еще другой труд, не менее тяжкий,—замечать их.

Единственный человек, которому нет дела до рецензентов,—это рецензент. Если ему случится прочитать сатиру на своих коллег по профессии, он улыбнется хитро и потом скажет в клубе: «Написано—будто я сам писал, ведь я-то все эти делишки знаю получше других»; при этом он упомянет имена десятка двух мошенников, с которыми состоит в переписке.

Рецензентские органы должны были бы судить писателя так, как судят их самих, ибо осуждают их не за то, что большинство статей никуда не годны,—и у великого ума бывают несчастные минуты и к тому же не всякий сотрудник редактора великий ум,—но их оценивают по тому, наделено ли умом меньшинство. Если рецензирующему учреждению так повезет, что на каждый член целого ученого тела будет приходиться по одному оплачиваемому живому уму—ум на теологию, ум на геральдику и т. д.—то тогда весь орган сложится на деле в целого живого человека; прочие сотрудники, если только направляющая рука одушевлена, смогут служить без ущерба для целого или рукавами рубашки, или нарукавниками, рукавами сюртука, манжетами рукава и т. п.,—кто тогда довольнее, нежели весь ученый мир?

Вот почему сияющий нимб нескольких блестящих рецензий так прилипает к целой рецензентской канцелярии

с такой выгодой для нее) — уже сама по себе анонимность создает имя и славу судьям и партиям, так что даже подписанное знаменитыми именами суждение, напечатанное, скажем, в «Эрфуртских объявлениях», или суждение, которое знаменитость выскажет в своих трудах, не произведет такого эффекта и не породит таких иллюзий, как суждение, не подписанное никем, если только это последнее выдает себя за согласное мнение целого ученого церковного собора — собора, который читатель сейчас же воздвигнет над одним-единственным святым отцом.

Самая низшая и предварительная канцелярия рецензий, известная мне, — это публичные библиотеки. И, однако, в них соединяют чтение и суждение — смотрят на вещи непредвзято — читатели не повторяют друг друга, а вылезают со своими мнениями вперед — не им платят, а сами они платят, — и все же иной раз они попадают в самую точку.

Если спросить себя, почему литературные ведомости в большинстве своем восходят как солнца, а заходят как луны, — ибо даже «Литературные письма» в итоге стали прозой эпохи и даже «Всеобщая немецкая библиотека» поначалу была ее поэзией⁷, — то подобного рода порчу нельзя объяснять простой ссылкой на то, что и все издания умирают такой смертью, если выходят в свет очень долго, но нужно подумать над тем, что каждая такая судебная инстанция возникла в свое время лишь как плодоносящая и украшенная шипами и колючками ветвь эпохи новой и бурно стремящейся вперед, что сама эпоха благодаря этой ветви идет в рост, быстрый и буйный из-за обилия побегов, но ветвь — всего лишь одна — уже не может поспеть за всеми. Сначала время бодро шествует за своим временником, потом временник, хромя, плетется за временем, и вот наконец он укладывается поживать. Тогда рождается критический антипод ведомостей, после него антипод антипода, почти такой же, что и былой «под», — и все так и продолжается, тем быстрее, чем стремительнее идет вперед кипучее время. Впрочем, наши рецензирующие органы теряют от своего обилия ровно столько же, сколько театры — от своего, поскольку все множество хороших критиков и актеров, которое можно было бы раздобыть и которое доставило бы всемогущество одному журналу или одним театральным подмосткам, расставлены теперь на большом удалении друг от друга попеременно с коллегами, лишенными души, и потому обходятся без взаимопомощи и содействия — а притом с перспективой будущего разделения театров и газет на противоположные

партии и стороны. Единовластие одной газеты (как и власть одной столицы) заразило бы нас слепой верой в нее и привычкой вторить чужим мнениям. Множество ораторов и множество произносимых ими речей (за и против) вынуждает многоглавие (публику) вспомнить о своем достоинстве универсального рецензента... В таких литературных столицах, как Лондон и Париж, цена и участь хорошего и дурного автора быстро и бесповоротно предрешается самим многоглавием, тем более сурово, что писатель повсюду в обществе выслушивает и переживает устное и открытое объявление приговора и его приведение в исполнение. Функцию столицы исполняет у нас не столько одна столичная газета, сколько целая компания газет, которые побивают бедного грешника шпицрутенами, пока тот мчится по улицам и переулкам критического города.

Совершенным «журналом всех журналов»⁸, критикой критик, какая только попадала к нам в руки, останется, по всей видимости, «Иенский репертуар литературы»⁹; здесь немец может увидеть и услышать всех немецких судей вместе с каждой поперечной скамьей, и судей судят судьи из их же числа. Вот Дионисиево ухо немецкой Фамы и Славы, вот — ученый имперский вестник неученых имперских вестников. Хотя журналы — это всего лишь раскрытые на улицах Парижа книги, в которых прохожие выражают свое одобрение свершившейся коронации и в которых одному можно расписаться за целую тысячу, чтобы создать имя одному, но все равно, и именно потому, «Репертуар» — это единственная настоящая критика, особенно критика всех критиков. Остается только пожелать, чтобы такой краткий, беспристрастный журнал — ибо он публикует только знаки чужих суждений — совершенно упразднил за ненадобностью все прочие извещения и ведомости, своими выписками избавив нас от необходимости читать их; не знаю, что бы потеряла литература, если бы никто не читал и не покупал эти ученые ведомости, а читали бы и покупали их одни репертуары «Репертуария», которые ведь и так выписывают оттуда самое лучшее и самое примечательное; ибо знаки суждения — это сами же целые суждения, коль скоро эти последние, что хорошо известно, не терпят никаких доказательств...

Настоящий¹⁰ лектор и сам несколько раз усаживался в кресло эстетического судьи и судил свысока, но, пока он сидел, у него не пропадало ощущение, что стоящая перед ним сторона на несколько вершков выше ростом. Напрасно силился он внушить себе грубое чувство превосход-

ства, поддерживающее даже самых низких критиков в минуту, когда они выступают против самого великого писателя,— благодаря чувству превосходства они оказываются в столь удобной позиции в отношении человека, вызывающего робкое почтение во всех читателях, что с непринужденным видом грубияна могут весело облаивать его и изливать себя без остатка; так, согласно Пукевилю, перед могущественным пашою Мореи никто не смеет сидеть, но один только палач. Если рецензия—не просто ответ трактирщице, спросившей, понравилась ли нам книга, а все же посущественней, то от рецензии требуется так много всего, что она должна будет обратиться в художественное произведение: во-первых, требуется, чтобы книга была прочитана быстро и энергия целого была воспринята без помех; во-вторых, требуется, чтобы она была прочитана медленно и были пристально рассмотрены те части, которые воздействуют мимолетно; в-третьих, требуется, чтобы книга была прочитана быстро и медленно, с ясным наслаждением всем целиком и с приведением к единому итогу двух первых чтений; в-четвертых, суждение о духе произведения нужно до конца беспристрастно отделить от суждения о духе писателя; в-пятых, нужно свести свое суждение к известным или новым принципам, отчего рецензия легко может превратиться в краткую эстетику; в-шестых, в-седьмых, в-восьмых и т. д. Само собой разумеется, что должна существовать неразрывная любовь к науке, и к автору, и к немецкому языку и т. д. И если нельзя щадить, но нужно решительно карать тех талантливых и гениальных людей, кто, преступно изменяя своему духовному величию, втаптывает в грязь творца в себе и лучшие творения своей души, отступая перед достатком, многоглавом и похвалою и подкупая людей низкопробными сочинениями,—то всякую посредственность следует принять милостиво и человеколюбиво, когда она вручает нам не то чтобы фунт (как талант, зарывающий в землю свой талант), а лишь вносит свою лепту. Впрочем, дорогие братья по должности, я в любом сомнительном случае предпочел бы милосердие жестокости и на литературном суде поступал бы, как греки на настоящем суде,—всякий раз когда число белых и черных шаров было одинаковым, они давали перевес белым от имени Минервы. Но некоторые критики предпочитают при таком равновесии бросить черный шар. После всех порицаний, высказанных по долгу службы, я, добрейшие братья по должности, указал бы чистому сердцем, но заблуждающемуся сочинителю на другие его сильные

стороны или указал бы на то, каким способом можно лучше использовать уже использованные. Ибо рецензент вообще должен стараться просвещать не столько читателя, сколько писателя, потому что никто не перечитывает рецензию столько раз, сколько последний, и никто не читает так бегло, как первый. Вообще, любезные братья по должности, о чем только не приходится размышлять любому брату по должности? О столь многом, что любой из нас, скорее, готов выступить с рецензией на самого себя, потому что тут можно будет и хвалить и ругать, не боясь разбить лоб о сам предмет критики. Ибо, дорогие братья, есть еще немало иных поводов для беспрестанных сомнений: так, блестящего автора правильнее характеризовать, выбирая мастерски написанные куски,— только он мог их написать,—а не беспомощно сделанные, потому что тут он ничем не отличается от массы. Из неприметного автора я тоже подам на стол самое лучшее, сказав: по лучшему судите о худшем, для нас, братьев по должности (ибо опыт может утверждать, но отрицать не может), лишь самое превосходное должно служить мерой поэта, ибо самые скверные места могут встретиться и у самого лучшего автора, но не самые лучшие—у писателя скверного. По словам Якоби, философия повсюду должна искать и выявлять положительное; критика же повсюду должна искать красоту, но только критика перестает тогда быть приятным занятием: можно доказать, что писатель ошибался, но вот на красоту можно только указать, ибо все красивое—это изначальные принципы, которые не доказываются, а сами доказывают, тогда как ошибки можно анатомировать, низводя к низкому судейскому креслу рассудка. Все противное нам торчит вперед острым выдающимся углом, все нравящееся сливается с гладким целым. Конечно, хладнокровие дает критику право наставлять волнуемое чувство, и критик может сказать (весьма ученое замечание!): по обычаю древних пиров, он в присутствии художественных созданий должен восседать бобовым королем, который среди всех веселых гостей один обязан оставаться трезвым и на бобах... И он может еще добавить,—если пожелает намекнуть на другие времена,—что держит себе читателей как бойцов, которые напиваются и наслаждаются вместо него, как бывало во Франции, где каждый имел право нанимать такого питейного бойца, чтобы тот брался вместо него за кружку и выигрывал бой

Не бросай камня в колодец, из которого пил,—гласит арабская пословица. Боже! в какой колодец бросают

больше всевозможных камней, зловонных, краугольных и адских (ляписов), чем в колодец Истины и Касталийского источника? Темный тупой рецензент, быть может, за всю жизнь не доставил поэту ни одной радостной минуты, хотя поэт в безмерном изобилии готовил ему часы божественного наслаждения при всех своих недочетах: и тем не менее это животное макает лапу в чернильницу и, забыв о благодарности, ядовито и зло попрекает поэта несколькими строками, в которых не смог искупаться с обычной приятностью... Боже! Неужели не осталось в ученом мире чувства благодарности? Или, заслужив от многих, можно получить награду иначе, нежели от каждого по отдельности? А если вас так воспламеняет ваше чувство прекрасного, отчего же критик обоженный выражает свой гнев сильнее, чем удовлетворенный — признательность? И почему уважение к искусству выражается у вас в карах, а не в наградах? Если исключить редкий случай, когда сыграла свою роль злая воля, вы можете ведь жаловаться лишь на природу, которая даровала гению не все, а только слишком много всего... — но тогда уж вам надо искать не иначе как в самих себе более сильные поводы для недовольства. О недостатках гения могут сокрушаться лишь гении — так, о монархе могут скорбеть лишь великие мира сего. А вы, как ортодоксы-богословы, спасаете души падших людей, а падших ангелов клянете. Расточительство вы не прощаете писателю так легко, как нищету, — и вот поэта объявляют прогидио (расточителем) в литературе и лишают всех бюргерских прав академического горожанина — он не может отныне составлять завещаний, договоров, влезать в долги... Заклинаю вас, сыграйте вы такую шутку, пусть даже и столь злую, с вялостью и многоглаголением (недурное словечко!), что обходятся и без материала и без формы! Но чрезмерная краткость возмущает вас куда сильнее, чем растянутость, так, как будто последняя бывает от природы, что неверно, ибо в жизни языка есть две краткие доли и между ними одна долгая, как в амфибрахии: ◡ — ◡. Дикарь и дитя, крестьянин и горожанин выражаются кратко, это краткость первого рода, они изложение подчиняют предмету и немногословны. Затем наступает долгий разговор человека образованного; не столько стесненный предметом, не пораженный и не покоренный им, он на больший срок отдается во власть слов. Вторая краткость, краткость Тацита, Сенеки, Ж.-Ж. Руссо, достигается искусством, и каждый может научиться ей, как то доказывает пример Плиния II, гумани-

стов Липсия и Данца и Лонголия. Чрезмерная искусственная краткость даже выдает любовь к изложению за счет сути дела и любви к сути, она противоположна краткости природной.

Теперь, после долгого кружения, я возвращаюсь к вам и вашим *bureaux des longitudes*¹¹ Вам нравится длинное, и вы одобряете длинное—у проповедников, в науках и в поэзии,—все потому, что сами вы не умеете представить ни одной порядочной мысли, допускаемой к столу (к письменному!), не предпослав ей все генеалогическое древо. Немец любит всякую мысль вшивать внутрь изящного платья со шлейфом, а вы любите шагать позади и нести шлейф. Немецкая миля, прообраз немецкой писанины, кажется, самая длинная в целой Европе; удивительно, что спондей трудно нам дается. Если исключить однуединственную выгоду, которую ваш рецензирующий брат по должности и все немцы извлекают из того, что приучаются к величайшей поспешности и мчатся по страницам добрым наметанным канцелярским глазом и, как быстроногие читатели, воспитанные тяжеловесными писателями, переходят на бег, словно торопящийся пешеход, когда он все идет, идет, городская башня вечно смотрит на него издали, а он никак не приблизится к ней,—если исключить эту единственную выгоду, то помимо выигрыша в спешке не остается ничего, кроме тоски и макулатуры. Настоящий лектор позаимствует образец немецкого образа (писания) и характера (письма) не из речей, произносимых с кафедры такими ораторами, у которых и без того можно обнаружить по воскресным дням духовную водянку языка, притом у лучших, у Цолликофера, Марецолля, даже у Рейнхарда,—но, коль скоро образец потребен для эстетики,—из эстетики же; он приведет следующее славное место из Эшенбурга («Очерк теории и литературы изящных искусств. Новое переработанное издание» 1789 года, с. 294):

В замечании, что не только подобие, но и противоположность и контраст понятий служат поводом к их взаимному пробуждению и связыванию в нашей душе, заключается основание иронии, такой фигуры осмеяния, которая взаимно заменяет слова ввиду их противоположности друг другу и изъясляет обратное тому, что выражает согласно обычному буквальному значению слов. Однако обыкновенно пользуются ею не в виде отдельных слов, а в виде последовательности выражений, ложному истолкованию которых должно воспрепятствовать посредством всего содержания, контекста и знания о предмете, при

устном же изложении в еще большей степени посредством интонации и жестов».

О небо: что за чудовищный язык, плоский, пустой, тяжеловесный! И все это написал учитель вкуса, сам издавший целое собрание примеров из хороших писателей и тут же одаривший нас примером из совсем иной антологии!.. Но так пишутся целые «Библиотеки», так пишут те, кто их хвалит и хулит; каждый немец настаивает на древнем праве римского сенатора,—высказав свое мнение по существу, прибавить еще другое о совершенно ином; и, как сказано, самые пошлые мысли выступают — особенно в учебниках — в сопровождении всех своих предков; пропуская их вперед себя простыми горожанами, они еще получают в награду дворянское звание,—но никто ничего не пишет против всей этой писанины. И только делают нечто иное, что меня тем более радует. Я имею в виду то, что плата, которую взимают за публикацию опровержений, все возрастает. Благодаря такой денежной пени, налагаемой на многословие, все любители пространных стиля — и даже достохвальные суды — сжимаются и спрессовываются в Тацитов. С удовольствием — с сатирическим удовольствием — воображаю себе кипящего гневом ученого и антикритика, пишущего опровержение на рецензию; набухший от слов и желчи, он хотел бы изливаться вечно и непрерывно, но озлобившийся ученый муж чувствует, что входная плата, словно тугой бинт, давит и мешает войти, потому что сразу же придется готовить деньги для вражеского учреждения — которому не подал бы и ломаного гроша — и немедленно оплачивать всякую причиненную боль; воображаю, как приходится ему ужимать пламя антикритического гнева, чтобы вогнать его в тесноту электрической батареи (конденсатора)... А в конце концов он вынужден еще наблюдать собственными глазами, как счастливый рецензент — на тех же самых листах и бесплатно — колотит и шлепает его метлою, пока не надоест... Но, говоря коротко, краткость выигрывает от этого несказанно, — если бы только всякие «имперские вестники» и «известия Муз» любили стиль настолько, чтобы еще повышать и повышать вступительный взнос и уж никак не понижать его!

Вернусь к своим разнообразным намекам в пользу ученых ведомостей. Не могли бы редакторы утвердить в будущем римский закон, запрещающий голосовать в комициях всякому, кому, во-первых, больше 59 и кому, во-вторых, меньше 17 лет? Ибо теперь, когда «стилисты» закаляют юношей, принося их в жертву своим богам и

своим целям, а «поэтасты» стариков — своим богам, утвердился, к несчастью, иной обычай римлян, — они приносили в жертву молодых животных, чтобы дело делалось медленно, и старых, чтобы дело шло быстро.

Не считайте себя, о братья по должности, людьми непогрешимыми, ибо даже гений не непогрешим, но поразмыслите: если один человек не может обладать всею истиной, то точно так же не может он обладать вкусом ко всем мыслимым красотам. Рассудите сами: целые народы, целые эпохи считали и считают негодным Аристофана — Шекспира — Кальдерона, Корнель — Расина; в «Илиаде», которой восхищались тысячелетиями, великий знаток языка Шнейдер считает XVIII, XIX, XX, XXI песни порождениями некоего очень глупого подражателя, а песнь XIV созданием ума еще довольно сносного; Вольф признает неподлинной речь Цицерона в защиту Марцелла, которую так долго читали и читали, а Вейске считает ее подлинной; в прошлые века величайшие гуманисты надували и злили друг друга до полусмерти фальшивыми монетами классиков, и даже Винкельман в самом сердце Италии признал (по словам Фернова) античную картину кисти Менгса, и Бойзен (по рассказу И. фон Мюллера) в самом средоточии языковедного Востока переводом с арабского — «Халладат» Глейма... ..О собратья по судейской должности! Поразмыслите над всем сказанным и тогда, если только можете, не будьте скромны!

Вот мой последний намек: судите произведение искусства, но не третируйте и не четвергуйте его; не извлекайте из него ни плана — потому что план все равно что скелет Венеры и мог бы торчать в теле препротивной деревенской бабищи, — ни отдельных красот — все равно что показывать замковый камень в качестве пробного камня целого здания, — ни отдельных ошибок — ибо нет такой дурной строки, которую хороший автор не превратит в добрую, поставив на нужное место, — ни вообще ничего отдельного. Откройте пьесу, еще не читанную вами, в середине и прочитайте любое место: оно покажется вам бледным; запомните его (например, словечко «moi» Медеи), пока не дойдете до него, читая с начала: о боже! как все переменилось, как все иначе выглядит теперь, каким жаром все дышит!.. Еще правильнее сказать все это о комедии: если отдельные места выломить из целого (что смягчает их своим с ними сходством) и свалить их посреди серьезной рецензии (чье несходство с ними кричаще), — выйдет Фальстаф среди «Месснады».

Позвольте мне написать в вашей манере рецензию на

одну известную книгу: «Хорошо созданыце, нечего сказать! Какой дух царит в нем,—сочинитель полагает, что пишет для изящного света (*Risum teneat.*¹²),—как именно, мы покажем, выбрав на пробу парочку мест из одного только рассказа, и пусть читатель судит сам. На с. 128 герой говорит о дамах, что они развалились, как коровы на с. 183 государь обращается к придворным, заявляя, что разума у них не больше, чем у теленка, герой величается то дубиной (с. 125), то простофилей (с. 126), то подставкой для чепцов (с. 165), то—на с. 147—идеальным метельщиком (надо же, какое остроумие!), на с. 150 он не может произнести «ни бе ни ме», на с. 152 закатывает оплеуху, на с. 129 разевает... пасть, как ослица (осла не допускал размер, потому что вся штука в стихах), на с. 135 сообщается, что одна девица боится известного рода водянки (фу! ну и автор же!) *Ohe, jam satis est*¹³! Однако все эти мерзости—излюбленный тон новейшей литературы. Виланд не так писал для изящного света...»

Между тем, господа, этот рассказ—сго я отрецензировал так, как рецензируют меня,—написан самим Виландом, опубликован под названием «Первонте» в XVIII томе его Сочинений, и все целое превращает мнимые пятна в легкие полутени.

Аудитория позволит перейти, без дальнейших проволок, к

шестой главе

О бранденбургской, или хозяйственной, косе,

к главе весьма краткой, ибо собственные рецензии этой косы характеризуют ее по существу. Кроме того она, эта коса, связана с французской и переплетается с ней, но только эта последняя запечатлевает светского человека, а та первая списывает меццианина. Чего же имперский немец-«стилист» ждет от поэзии?

Гомбо в эпиграмме 68 первой книги отвечает на этот вопрос так:

*Si l'on en croit un certain Duc,
Qui philosophe a la commune,
La substance n'est rien qu'un suc,
Et l'Accident qu'une infortune!*¹

Пегас служит у него цирковой лошастью, должен уметь прикинуться мертвым, а также назвать, сколько человек присутствует в зале и сколько среди них осталось еще девственниц, и вообще уметь отвечать на разные вопросы. Поэзия должна перелагать в стихи и пускать в оборот весь здравый человеческий смысл, многоученые знания целые

науки (например, земледелие, или *georgica*), особенно знание души и людей, вообще учение-свет вместе с проникающими в душу моральными наставлениями, кроме того, поэзия должна кормить своего господина (также и наборщика и упаковщика) и тем более совершенствовать память, чем глубже запечатляется она в ней благодаря своему изяществу. «Не могу себе помыслить,—написал мне недавно один стилист из Бранденбурга, не из старой и не из новой, а из средней провинции (чтобы во всем был средний путь),—не могу себе помыслить,—если только поэзия стремиться стать чем-то более высоким, а не просто сочинять вирши на свадебный пир или именованный чай,—цели более благородной, нежели служить *versus memorialis*² подлиннее обычного и тем самым развивать посредством низших сил души силы высшие—и развивать лучше, чем принято полагать. Тогда по крайней мере у нее под крылышками что-то скрывается,—как у жареного каплуна под правым крылом—желудок, под левым—печень, два важнейших жизненных органа (если только сравнение достаточно изысканно). Поэтому я, со своей стороны, за то (и прусские профессора политической экономии, по всей видимости, тоже), чтобы поэзию в любом случае продолжали изучать во всех прусских гимназиях и лицеях, пользуясь, например, «Кратким руководством по немецкой поэзии для самых начинающих. В Хофе у Грау»³, хотя бы до тех пор, пока всеобщепользные знания не станут достоянием всех; тогда же (но когда еще это будет!) она, может быть, и станет менее насущной, прежде всего для делового человека, если не для филолога по профессии. Но филолог ведь просто доставляет и рассылает поэзию, как почтамты—ученые известия, отнюдь не обращая особенного внимания на содержание; так в прежнее время повидавшие свет голландцы успешно издавали и сбывали французских еретиков и насмешников, но, закутанные в шлафоры, сами отнюдь не увлекались ими к смехотворным насмешкам и философствованию. Читатель, умеющий читать с пользой для дела, и без того будет правильно обходиться с так называемыми цветущими лугами поэзии,—ведомый тем же инстинктом скот подъедает без остатка питательные травы на осенних пастбищах, но не притрагивается к ядовитому безвременнику (ему предстоит лишь будущей весной принести плоды,—так и поэтическим цветам). Утонченному обывателю средней провинции волшебный поэтический пояс Венеры известен не хуже, чем шорнику, который его сработал, но, дорогой поэт, утонченному обывателю изве-

стно и то, что внутри пояса должно же что-нибудь заключаться, как в каждой кошке-копилке,— кроме того, пояс должен быть кожаным— не из плохой кожи, так из дрянной. Разве мы здесь, в Берлине, желаем чего-либо иного? Мы хотим одного— чтобы поэзия не уподоблялась птицам, как у Тика и других романтиков, и не распевала песни, причем одни и те же и безо всякой цели— от одного только майского зуда; внятной должна быть она— как скворец, который говорит всдь не хуже любого из нас. Но судите сами, вы человек беспристрастный».

Так я и поступил и в своем ответном письме посочувствовал богу, которому приходится терпеть величайшую скуку, выслушивая наши молитвы, речи и песнопения,— если только он не смотрит на мир поэтичнее бранденбуржца,— потому что иначе мы для него просто птицы, например кукушки, без конца твердящие один и тот же мотив.

Насколько я вижу, господа, всеобщий немецкий библиотечный комитет отправился восвояси, а вслед за ним и ординарный профессор. Возможно, от этого ничего и не потеряет следующая глава, которую предстоит сейчас читать,— головомойка отсутствующим. Поэтому лектор незамедлительно и приступит к чтению

седьмой главы

О «Всеобщей немецкой библиотеке»

Лектора тем более радует возможность совершить вылазку против нее здесь, стоя на кафедре, что он решился, и небезосновательно, никогда не печатать ни строчки против «Библиотеки» (и обещание сдержит). Не то чтобы он стыдился сражаться с ней— стыдиться ему не пристало, ибо в свое время три великих поэта оспаривали друг у друга в борьбе с ней имя Аполлона Савроктон^а, равным образом как два великих философа и Гаманн,— но он боится ее. Ибо не было в жизни его неприятности большей, чем когда открывал он, полон надежды, том «Библиотеки» в расчете собрать невеликий урожай похвал из уст младенцев, но внезапно видел, что недоросли с воплями «Держи лысого болвана!» бегут за ним, не отставая, по улицам и переулкам,— и в самых дальних

* Этим эпитетом¹, чтобы не совершить несправедливость, можно обозначить лишь дух журнала, потому что издатель его своей ученостью и своими прежними заботами о свободе теологического исследования заслужил хотя бы того, что имени его оставили равные с Гомером² права— красоваться на титульном листе журнала невинным и ничего не подозревающим стражем одного листа, не оказывающим ни малейшего влияния на то, что делается внутри, в самой библиотеке, или книгохранилище.

дворах слышно еще, что при появлении каждого нового его подражателя собачью свору опять натравливают на бедного лектора и козла отпущения — *souffre-douleur*. Но у названного журнала есть одна странность, или идиосинкразия: он любит, чтобы его хвалили, читали и почитали, но не хочет, чтобы на него фыркали.

Эту навязчивую идею совершенно невозможно отнять у «Библиотеки», и иной раз получается даже, что выходит в свет самое великолепное и превосходное сочинение, — пусть то будет, например, эстетический состоящий из программ и лекций трактат, — так стоит ему только очернить «Библиотеку» на каком-нибудь полулисте (лучше сказать, замараться об нее) или, может быть, обмолвиться о том, что, мол, она глупа и что облачение ее (как и бóльших «Библиотек») из свиной кожи и содержание тоже свинское, — и вот за все время не было еще случая, чтобы она осталась довольна таким сочинением (которое так принижает ее) и чтобы она превозносила его. Ответ у нее моментально готов — сочинитель будто бы оттого ругает ее, что еще раньше его ругали в ней, — как будто извечная антипатия с ее стороны не предполагает такую же извечную — с его... Господа, я надеюсь, вы не записываете мои слова, — чтобы они не попали в печать, потому что иначе нетрудно догадаться, что скажет «Библиотека»... Боже, неужели кто-нибудь еще не знает, как тупо и плоско попирала она Тика и тысячу других писателей просто потому, что те посылали ее ко всем чертям? Но будем Сократами — пусть мягкость будет признаком гнева, как у афинянина! Мне бы эту черту Сократа, и я бы сказал примерно так: несомненно, «Библиотека» пишет превосходно обо всем, о чем не может судить, за исключением, однако, философского и поэтического разделов. Тут она, можно сказать, стоит на двух ахиллесовых пятах.

Сначала пощупаем философскую. Остатки Вольфа, от Лейбница нет и остатков, — плоская философия кандидатов богословия; ей, как всем недалеким людям, все ясно именно там, где как раз начинается темнота и возникает проблема; напротив, в полновесном глубокомыслии, например, Якоби ей чудится ночь и пустота; вот какие силы противопоставляет эта добрейшая «Библиотека», как все старушки, недурно помнящая свою молодость и плохо осознающая происходящее вокруг, вот что противопоставляет она острому трезубцу философского духа эпохи — духа, который нигде еще, кроме Греции, не являлся народам в таком вооружении. Отчего никто и не обращает

внимания на то небольшое, что успеваешь проворчать и прошипеть милая старушка в роли философского оппонента эпохи,— а обращают внимание только старые берлинцы и сельские проповедники или деловые люди, которые, только когда умирают, уходят в прошлое в ногу со своим временем. Уже Гаманн,— а он, рожденный как бы вместе с вечностью, заранее предвидел грядущие эпохи,— Гаманн с помощью своей выпуклой линзы и в своей великолепной манере продемонстрировал ей в нескольких трактатах, каждый объемом в двадцать третью долю алфавита⁶, в виде одного луча все библиотечные цвета, преломляющиеся по-разному — на лучи богословские, поэтические философские, орфографические. Теперь он только еще подчеркнул бы ее чистоту — неподверженность заразе новейших философских учений и в подтверждение своего мнения сослался бы на многочисленные известные медицине примеры того, что люди (не о «Сократе» речь), страдавшие чахоткой, французской болезнью и прочим, не заражаются чумою и остальными эпидемическими недугами, но сохраняют свою чистоту в нетронутости.

Что касается ее поэтической стороны, то есть прозаической, не станем преувеличивать значения «Библиотеки» коль скоро никто не припоминает ее и не вызывает из царства теней эту сторону, кроме самих издателей. Не бывало случая, чтобы духу ее привиделись поэтические духи; если не удастся хорошенько отругать сочинения более или менее романтические, вроде шлегелевского «Флорентина», «Снов» Софии Б.³ и «Титана», то «Библиотека» говорит, что ей не по себе вблизи них,— так лошади беспокоятся и нетерпеливо бьют копытом в тех местах, где водятся привидения.

И только один отдел «Библиотеки» занят сейчас достойными людьми — это критика романов; благодаря какому-то счастливому случаю здешние головы делают для плохих романов больше, чем самые хорошие, потому что упорнее ищут их недостатки и решительнее казнят их. Так в Португалии, рассказывает Твисс, принято нанимать на повременную работу павианов, чтобы те (от людей этого добиться было бы потруднее) тщательно выискивали у последних вшей и уничтожали их.

Только один рецензент еще лучше,— это рецензент большинства моих сочинений,— он павиан и вошь одновременно.

⁶ См. например, приложение к «Воспоминаниям о блаженной памяти Сократе» — «Рассуждение о букве Н» — «К ведьме из Кадмонбора» — «Разговор автора наедине с собою» — «Сомнения и наития по случаю одной «смешанной новости» во В Н Б»

Но довольно! Журнал существует, и дела его в целом идут хорошо: ни один не продается так часто... покупателями, и он не выходит отдельными номерами,—такого он не выдержал бы,—а сразу толстым томом, в котором каждому найдется о чем почитать; можно надеяться на то, что тома такие будут непрестанно и непрерывно пухнуть, а это в связи с одним особым обстоятельством крайне желательно: я обнаружил, что все издание в целом, словно Сивиллины книги⁴, с каждым годом продают все дешевле и дешевле — по мере того как число томов растет, откуда следует, что, сохранись эта замечательная обратная пропорциональная зависимость между ценой и толщиной и впредь, и мы можем рассчитывать приобрести его в конце концов совершенно бесплатно, а именно тогда, когда число томов будет измеряться достаточно большой величиной, то есть будет чудовищно велико.

Почтеннейшая аудитория! Как и восемь лет тому назад, я намеренно представил дело так, будто «Библиотека» еще жива. Однако она испустила дух в более чем переносном смысле. Больше всего теряет от этого, видимо, сам лектор, ибо прежде всякий раз, когда ему нужно было тереть сатирические краски для локальных цветов рецензентов, он первым делом осматривался в поисках Николаи с его «Библиотекой» и никогда не уходил с пустыми руками: теперь он сидит на стуле, а руки пусты, ибо всякая шутка в адрес рецензентов бледна, коль скоро во все времена и у всех народов они летают безымянными осами-нехристями, тогда как весьма полезно индивидуализировать рецензента, обрушиваясь на крещеное осиное гнездо с его доподлинно известным христианским именем. В распоряжении лектора остались одни «Верхненемецкие литературные известия», но это слабая замена, потому что вид у них самый жалкий. Но вот и они отправились теперь в царство теней и уж больше не отбрасывают тени. О, горестная жизнь! То немногое, что заключают в себе «Гёттингенские ученые уведомления» и всякие другие известия, держится недолго и исчезает бесследно. И только, говорят, милейший Меркель еще рецензирует, сидя в Ревеле⁵. О если бы он жил поближе к нам, если бы голос его был слышнее! Всякий раз, когда дух лектора утомлялся и остывал, Меркель и ему подобные служили настоящим раздражающим средством, будившим в нем сатирическую жилку, служили горчичником, тонизирующим средством, отворотным зельем, змеиным ядом,—и этим объясняется, почему некоторые чрезмерно благожелательные друзья сравнивали настоящего лектора

с соловьем, который даже в пору полного бессилия и безголосия немедленно начинает бодро щелкать и заливаться трелями, стоит угостить его большим живым пауком И на деле, пусть только время от времени лектору дадут проглотить хорошего критического паука,—останется только дивиться его мощным щелчкам.

Но спустимся теперь из Генделева сада в долину Роз, то есть из седьмой главы (о хозяйственной косе) перейдем в

главу восьмую О косе поэтической

Буду краток: во-первых, потому, что собираюсь распространяться на эту тему в воскресенье *Jubilate*, а во-вторых, близится час, когда запрут ворота² Нынешние «стилисты» — Дон Кихоты навыворот, великаны представляются им ветряными мельницами, ибо юный дух времени никогда в истории не был еще побежден духом умирающим, сын — отцом. Хотя и не в моральном смысле, но в интеллектуальном существует только постоянное движение к свету,—если позабыть о великом переселении народов, все затопившем и утопившем, в истории ума не бывает вечерних сумерек в ожидании ночи, а бывают только сумерки, предшествующие дню; но обычно все требуют невозможного с точки зрения оптики,—чтобы шар был освещен полностью и в одно и то же время, будь то шар земной или шар мозга. Миры, стоящие на месте или катящиеся назад,—это в науке мнимые явления, и все равно они существуют ведь в таком мире, который сам движется непрестанно. Если в рост идет отдельная часть, то кажется, будто время омрачается (так страсть омрачает душу),—создается диспропорция между освещенностью части и целого.

Наше время в своем стремлении плывет в поэтический Новый Свет с его романтическим небом (облака, краски, звезды) и пластической почвой (изобилие зелени, живых форм и существ). Поэзия, такова воля времени, не должна быть поэзией придворной или поэзией для народа, церкви, кафедры, женщин и всего прочего,—она должна быть поэзией для людей и, еще лучше, для душ людских, отказавшись от целей случайных, теснящих душу и

² О чем возвещают в Лейпциге двукратным перезвоном чтобы каждый мог помчаться со всех ног и сэкономить грош. Известие о предстоящем втором курсе лекций, казалось, особенно обрадовало красивого, стройного незнакомца в расцвете сил, да, пожалуй, его одного, и он несколько раз крикнул не очень громко вдогонку расходящимся по домам стилистам: «Слушайте!»

разъединяющих людей, она, словно закон природы и моральная свобода, должна всех освобождать и объединять, всеми овладевать, всех охранять и вести к новым высотам. Но увы, это столь справедливое стремление воплощается в юношах с безобразным лицом Януса. Во-первых, они уже свое стремление принимают за цель и пальму первенства; во-вторых, их слабоволие (они выдают его за волю) не только не удовлетворяет негативным требованиям поэзии (опытность, вкус, бережное отношение к языку, приятность для слуха и фантазии,— все ложно положительные требования французской поэзии, но и положительно их нарушает. В этом смысле поэзия переживает сейчас юношеское брожение. Но как из неукротимого юноши-англичанина получается мягкосердечный и твердый в своих принципах муж, как в Германии сыны Муз, выходя из университета, стаскивают с себя нелепый польский кафтан, так и теперешние поэтические юноши сбросят с себя длиннополые одеяния, которые до поры до времени жадятся им крылатыми. На поэтических вольностях еще лежит пятно свобод академических,— но когда беспорядочные и режущие глаз колебания юноши разойдутся в покой мужа стрелка будет безошибочно указывать на полюс⁶.

Однако если подлинному таланту мы прощаем ложное устремление, хотя оно причиняет нам боль, то устремлению истинному можно, скорее, простить отсутствие двух-трех ножек из тех, с помощью которых талант пытается лететь к цели. «Сочинения Новалиса» — Шроффенштейн — «Сыновья долины» — «Драматические пьесы» Мейера — «Шторх» Арндта — «Сны» Софии Б. — сатиры Марии — романы Людвиг Виланда¹ — и т. д. и т. д.² — все это то звездочки, то розоватые облачка, то росинки прекрасного поэтического восхода.

Впрочем, сейчас живут не столько творя, сколько уничтожая — однако так только в поэзии. Ибо если говорить о философии, то пришел ее второй день; первый был, когда Греция в течение считанных Олимпиад вызывала к жизни, словно волшебные замки, здания духа, строя великий философский град божий. Второй день палит жгучими лучами, светочи былого плавятся и выгорают, оставаясь тонкими волосинками. Если поступиться содержанием, то нельзя не признать, что тонкость и глубоко-

⁶ Примеров исполнившихся надежд потому я (из уважения) и не называю, чтобы напомнить о забытых и замоленных грехах таланта.

¹ Среди писателей наивно-прихотливого настроения, удостоившихся похвал уже в первом ике, никак не пристало мне забывать превосходного Гебеля с его «Рейнской шкатулкой»

мысле, которых ждет теперь от читателя даже начинающий философ, упражняют нас и укрепляют, словно гимнастика духа, тогда как чтение Зульцера и Гарве кажется покоем неподвижности.

В то же время жаркие лучи Феба навеки искривляют не один позолоченный переплет, заключающий в себе знаменитые стихи. К несчастью, немец весьма склонен к тому, чтобы забывать своих любимцев, и, следовательно, готов подписывать смертные приговоры, призванные оправдать его забывчивость. Однако суровый суд потомства по праву резко отделяет ложные светила, вспыхивающие на мгновение среди туманов, окружающих время, от высоких и неподвижных поэтических Солнц, сияющих на небосводе Вечности. Поэтому стилист, заразившийся сам не зная как, превозносит своих замшелых комнатных пиитов лишь в целом, и, дабы не лишиться того преимущества, что никто другой их не читает, он никогда не сообщает нам подлинных актов; сам он едва ли уже читает и пробует на вкус эту поэзию, но он повторяет свои похвалы—только не за другими, а за самим собою, потому что в юности, было время, восхищался своими любимцами. Кто из образованных людей сможет читать в наши дни плоские послания Рабенера, кто снесет пресные умозаключения и пиитические восторги Геллерта?..

Современный научный дух значителен в своем явлении,—прокладывая дорогу вперед, ему приходится сражаться упорнее, чем любому моральному; ведь дух моральный меняется в час, дух научный—ни в век. Духовность в наши дни состоит в стремлении к единству, то есть к духу (ибо только дух есть единство). Правда, это единство, постигнуть которое можно, с одной стороны, с помощью философского расчленения и углубления, а с другой—с помощью поэтического сведения всего в целое, рождает помимо терпимости ко всем эпохам прошлого еще и нетерпимость к эпохе настоящего. К несчастью, такое возрождение острейшего сознания пришлось на чувственную эпоху внешней истории, на эпоху, исполненную самолюбивого реализма и недоверия,—один и тот же человек нередко сочетает в себе идеалистический уход внутрь души и реализм внешнего—всей эпохи. Отсюда противоречивые знаменья времени. Поскольку почти все формы священного разбиты и порча века изрешетила даже самую прекрасную и вечную—действие—и поскольку вне формы дух не может прийти к живому выявлению, то из всех форм склеили одну, из всех религий и времен тоже слепили одно и тогда попытались (но, конечно,

пассивно, бездеятельно, если не считать искусства спора) созерцать в отчетливых формах иных времен заключенное в душе священное начало (у которого отнята форма). Но чтобы превратить это благочестивое созерцание в благочестивое действие, есть ли нужда в чем-либо ином, кроме острова или разве что завершения полемики мирным договором? Разве простое признание божественного не есть само по себе нечто божественное (однако с обязательным и резким противопоставлением его человеческому),— разве это созерцание не представляет в распоряжение духа весь эфир (если не крылья), тогда как Франция, пошедшая ко дну оттого, что энциклопедисты пали с небес на землю, разве не вынуждена, коль скоро взгляд в пространства эфира для нее закрыт, вгрызаться в черную, все более мрачную землю, существование которой единственно казалось ей достоверным— доступным на ощупь?

Всякая революция и раньше, и легче, и острее выражается в полемике, а не в утверждении. Следовательно, не иначе должен поступать и новый философско-поэтический идеализм, тем более что самолюбивой и испорченной эпохе, его окрашивающей своими цветами, легче защищать святое на словах, нежели рождать его делами. Вялому веку недостает прежде всего сил; вот потому-то и хотят прежде всего показать свою силу— опрокидывая (это легче), а не строя. И если истинная сила, какую можно видеть в великих римлянах, в наших мужественных предках и в Лютере, хорошо сознавала избыток внутренней энергии, а потому проповедовала не горение, и не кипение, и не любовь-ненависть, а укрощение страстей и покорность воле божией (максимум стремится ограничиться, а недостаток— сначала достичь максимума), то люди наших дней, ренегаты их слабосилия нападают на любовь и чувство, словно источник расслабления заключен не в себялюбии; они требуют, чтобы во всем царили животное насилие, власть страсти, и прощают им,— но великие народы древности стремились возвыситься над варварами, именно овладевая своими страстями. По всей видимости, борьба— сама несущая на себе печать эпохи,— борьба силы с прежней безобразной распущенностью, с работоговлей, которую вел каждый сам с собой, борьба с пространными, безбрежными славословиями, которые стремились вознестись главою выше самого венчающего лавра, борьба с ученым лицемерием и двурушничеством, с сентиментальным наслаждением чужой бедой, с продажей чести за три слезинки,— по всей видимости, борьба силы должна принести гораздо лучшие плоды, нежели те, из

зерен которых она сама произросла. Разве не обходились прежде с литературой так, словно существует она на свете ради того, чтобы несколько человек обменивались хвалебными речами, или так, словно она — фамильная собственность нескольких писак, а не общее благо всего человечества?.. Разве не бывало в философии авторитетов, что окончательно решали любые вопросы, как поступают юристы и языковеды?.. Теперь же эта самая свобода, низвергнув прежние авторитеты, обращается постепенно против новых, и хотя философия со времен совершенного ею переворота непрестанно рождала и производила на свет монтаньяров, фригийские колпаки, директорию и трех консулов, самая поспешность, с которой одни сменяли других, доказывает, что смена происходила с внутренней свободой. Странно, что ученая Германия все более подразделяется на свободные, вольные, независимые части, как и положено тому быть в империи, что она отбрасывает все больше и больше старых ненавистных привилегий *de non appellando* и все более превращается из государства в целый мир — в тот час и в ту минуту, когда Германия политическая, наоборот, все больше сращивает свои части; срастается сердечная сумка с ребрами, и имперские деревни делаются имперскими селами, потом имперскими вольными городами и, наконец, провинциальными городишками в чьих-нибудь владениях.

Нужно быть ослепленным стариком, — а это хуже, чем быть ослепленным юношей, потому что первому редко удастся до выздоровления и годы приносят больше болезнетворной, нежели целительной материи, — нужно быть ослепленным стариком, чтобы поверить, будто наше время, добившись величайшей свободы и рассудительности, когда-либо наложит на себя руки и соединит себя цепями с побежденной стороной. Вообще говоря, разве у молодого человека нет права возражать великим людям уже потому, что они разрешают, даже советуют ему придерживаться их мнения? Разве усвоить великую мысль не значит проявить ту же смелость суждения и критического чутья, которые нужны для того, чтобы суждение отвергнуть?.. Но что на худой конец извнигает этих старцев — старцев не горы, а болота, — так это ныне почившее доказательство бессмертия души, которое Кампе излагал в прежнем «Немецком музее»². Кампе показал, что души не могут не быть бессмертны, потому что их гибель внесла бы в божество, вечно неизменное, некоторую новую идею, а следовательно, изменчивость; и точно так же строгие «стилисты» наших дней могут утверждать,

что если бы известные авторы утратили свое бессмертие, они сами, «стилисты», совершенно лишились бы неизменности своих представлений, к которым привыкли за долгие годы, а предполагать такое абсурдно. Последнюю главу именно

главу девятую
О стилистах,

я никогда бы не позволил себе читать наяву с той откровенной грубостью, что сегодня ночью во сне, в спальне, где царят имперские вольности (наверное, я слишком долго готовился к сегодняшней лекции). Могу воспроизвести только самые бледные места.

«Я боюсь, вы проиграли, о беотархи,—так начал я,—все равно, семь вас или одиннадцать. Нам остается только отправиться вместе в Паулиnum, в университетскую библиотеку, которая, на наше счастье, открыта ежедневно, пока продолжается ярмарка. Итак, давайте раскроем «Целую эстетику в одном зерне, или Неологический словарь» Шёнайха 1754 года издания и прочитаем, что этот эпический пачкун не столько писал против Галлера и Клопштока, сколько тывкал. Для него безвкусица—такие выражения Клопштока: «низвергающийся полет» (с. 149), «глаза пьют», «вечер мира» вместо «Страшного суда», «отвечать благословением на взгляды» (с. 44), «источать жизнь вместе с кровью» (с. 67), «взгляд, посвящающий в таинства», «плачущие облака», «ликование перекатывается» (с. 17); такие выражения Галлера—«зеленая ночь», «ужасный океан суровой вечности» (с. 255), «одеяние вещей», «бракосочетание суровости и игры»(с. 47).

Боже, каким же нищим, каким узким был этот немец в год господень 1754-й! Так вы скажете в 1804 году. Но ведь даже беотархи скажут так в 1854 году о нашем годе. Ведь может ли вообще быть доказательство лучше того, что дал этот варвар Шёнайх (в наши дни он—невидимый дух-редактор некоторых журналов): смелый гений порождает в конце концов и смелый вкус? Неужели Полное собрание сочинений Гердера, стиль которых теперь уже не поносят, как поносили поначалу и не просто терпят, как терпели впоследствии, а высоко ценят, неужели эти сочинения неспособны обратить вас на путь истинный и заставить подумать о более дерзновенном будущем, об освобожденном Иерусалиме?.. Уже в 1768 этот плодоносящий дух бросал тогдашним немцам упрек в вялости и блеклости—почище той, что свойственна вам и будет

вами передана по наследству; поле битвы осталось за обвинителем, и по праву; но и те, кто выступает с обвинениями против вас сегодня, точно так же одержат верх над вами, хотя вы еще носите на себе осеннюю увядшую листву и цепляетесь за нее, в то время как целая эпоха вокруг вас цветет... Разве время не течет вдаль, как Шпрее через наш сад?⁵ Конечно, время, когда еще жили бурные гении, давно прошло, и вы с полным правом заключаете, что такая гибель ждет и сегодняшних гениев,—но разве не оставили они после себя большую свободу вкуса? Знаете ли вы, что поэтическая натура может заглянуть внутрь вашей природы, а вы—внутри поэтической природы,—нет?.. Но поскольку вам это неизвестно, то вы надеетесь, что процитировать поэтическое мнение, например Новалиса, значит уже опровергнуть его, так, как будто мнимая несуразность не бросилась бы в глаза самому писателю. Если большой ум отличается от вашего, то вы, скорее, предположите, что он не понимает вас, а не вы его; так у турок большой голове, если она не пролезает в мерку налоговсборщика, положено платить за себя налог...⁶

Разве когда-нибудь отпугивала вас весть о том, что такое-то сочинение написано темно и предназначено для избранных,—например, весь Платон? Разве именно это не привлекало вас к нему? И разве не упрекали вы в туманности—настоящего автора, не какого-нибудь другого, разве не принимали за мрак, царящий в нем, свою слепоту?.. Поэтому в целом оправдано, если все высокое (полное смысла и рассчитанное на редкостный смысл) будет выражаться коротко и темно,—пусть лучше бесплодный дух, чем переводить чужой смысл в свое пустомыслие, объявить великое—бессмыслицей. Ибо душам обыденным свойственна безобразная искусность: в самом глубоком и содержательном суждении не видеть ничего, кроме своих же будничных мнений; тогда они играют злую шутку с писателем, спеша согласиться с ним; божественного сына Марии, зачатого от святого духа, эти плотники нарекают именем, словно свою собственную постройку. Впрочем, на людей способных непонятность действует, как на детей,—читая непонятное, они учатся

⁵ На этом месте Сон перенес меня и всех остальных в берлинский Тиргартен, что и естественно.

⁶ Как рассказывает Бюшинг, константинопольские сборщики «поголовных» налогов всегда носят с собой мерку, которая тотчас же отделяет свободные от налогообложения головы, поскольку они пролезают в нее.

понимать, и почти всякое учение начинается с повторения—слово за словом и буква за буквой (иначе будешь нести отсебятину); в конце, часто вспоминая и повторяя чужое мнение, рождаешь и живое созерцание. Поэтому и для духа истинно положение Гершеля: что откроет телескоп в сорок дюймов, то вслед за ним отыщет и двадцатидюймовый.

В своей крестьянской войне против «поэстастов» вы, беотархи, пользуетесь или самым безыскусным оружием, или самым безнравственным,—ведь вы без умолку кричите: «Они уже умерли и лежат на поле сражения бездыханными трупами, сражение кончилось, и публика—нашего мнения». Вы надеетесь, что, объявляя противника погибшим (*pro mortuo*), вы убьете его,—но у греков ложный слух о кончине значил одно: долго жить. Молодой противник чисто физически переживет старого, он сохранит свои устремления и переменит лишь надежды, перспективы и пути к цели,—так испокон веков одна за другой эпохи поднимались друг над другом.

Люди ведут войны и всегда, кажется им, проявляют беспристрастность, требуя таковой от противника; врагу, думают они, не грех нанести парочку лишних ударов, законы войны этого не запрещают; так же поступает противник. Поэтому, достойные стилисты, нападая на поэстастов за их грубость, невыдержанность и прочее (за это вас хвалю), вы не проявляете абсолютной беспристрастности, потому что вы превозносите тот самый энтузиазм возмущения в мужах прошлого. А самое малое, что требовалось бы от вас,—это напасть на гуманистов, на Скалигера, Сальмасия, Шоппиуса, Меурсиуса, Гронова, или же на Гуттена с его пособниками по “*Epistolae obscurorum*”¹, потому что эти последние действительно обвиняли в шутку злосчастного магистра Ортуина в воровстве и прелюбодеянии. И я, например, ждал бы от вас, что вы вспомните о Лютере, который, по рассказам, очень резко писал против папы и Генриха, так что за дверью каморки слышно было, как царапает перо по бумаге и какой от этого стоит треск; однако написанное произвело куда больше шума. То же верно и о Лессинге. Не считайте ни его, ни тем более Гердера своими союзниками. Неужели все время, пока Гердер был жив, вы не замечали, каков его дух,—он вел вечную борьбу с прозой времени, выступая как бы под знаменами Гаманна, великого врага эпохи, друга Гердера; неужели вас настолько ослепили лжетолкователи Гердера, что вы, видя, как борется он с безнравственными чертами и прочими

изъянами ваших противников, позабыли, сколь враждебен он вашему миру?.. Конечно, бывают минуты, когда и самый лучший из людей, стало быть, и он тоже, радуется, замечая, что сам случай по доброй воле сражается на его стороне (хотя бы он никогда не искал благосклонности случая),— например, в морском сражении чуждый ветер Меркеля, в испанской войне с мексиканцами на суше— собаки, но вот собаки...»

Немногие из вас, господа, кто еще остался,—ведь я хорошо вижу, что солнце перескакивает с одной позолоченной веточки на другую и возвещает нам запертые ворота и взимающих подать привратников (но больно видеть, что аудитория расходится),—итак, немногие из вас, кто еще остался, должны были бы дослушать до конца хотя бы то немногое, что обещаю я дорассказать. А именно, когда в своем сварливом сне я добрался, почтенные, до того самого места, мне пришлось испытать на себе законы сновидения—внутренний жар неожиданно обратился во внешний, в распаленную толпу, и вот вся эта толпа ринулась на меня, тогда как сам я был немедленно воздвигнут на самую вершину самой доподлинной крепости Мальта (теперешняя война и высадка на берег сыграла тут роль)—словно гаубица. Подо мною, в каком-то море, черном, как чернила, я видел множество кораблей, они плавали во все стороны и стреляли в меня, чтобы завоевать меня и вместе со мною сам остров Мальта. Они штурмовали меня,—но как же играет сон, как пользуется он метонимией (*causa pro effectu*)!—они штурмовали меня исключительно с помощью типографского имущества—матрицы стреляли многопудовым швабахером, стреляли и петитом-цицерио—передо мной пролетали заостренные восклицательные знаки и длинные тире, а вместо свинцовой дроби так называемые «кавычки»—огонь из наборных касс был устрашающ, и литейные цеха непрерывно отливали шрифт. Они кричали мне, не я ли тот самый Пауль-Поль, которому захотелось стать великим магистром острова², и не забыл ли я, на какие условия согласился по десятой статье Амьенского договора. Какая неразбериха! На этом самом месте (легко объяснимо) сон превратил меня в англичанина, беотархов же—во французов. И даже в этом превращении есть проблеск смысла. Я же, вполне защищенный своей скалой, хотел только хорошенько обидеть и позлить людей там, внизу, и потому прокричал в рупор (скатав его из пушечного запала) следующие неприятные и огорчительные для них вещи: «Ах вы, беотархи и великие магистры ордена немецких

рыцарей, я защищаю незримую церковь, как рыцарь⁸ и сражаюсь с неверными. То есть с вами. Я вам скажу, чего вы вечно хотите,—вы хотите «кушать». О, если бы вы посмели признаться, что вы вечно подразумеваете, что вы славите,—тогда во всем Гомере, Аристофане и Платоне и во всей настоящей поэзии и философии вы не нашли бы никакого реального добра, кроме... учености, которую следовало бы извлечь оттуда как средство добывания высшего блага—жить в свое удовольствие в благоустроенном государстве. Как бы ни стреляли вы шилами и виньетками,—вы ведь только потому чтите великих немецких поэтов, что они обычно учены и состоят на государственной службе. А кто просто поэт, и ничего более,—тот для вас еще ниже философа, потому что философ, каким бы пустозвоном он ни был, все же сгодится в дело—например, может занять место профессора философии Лектор, читающий лекции о стихах, вам больше по душе, чем читатель стихов или же писатель стихов; “*Malo unam glossam quam centum textus*”³,—говорите вы, и за «Метрику» Германна охотно отдадите 123 утраченные трагедии Софокла, если только останутся семь, необходимые для пояснения «Метрики». Конечно, «Гёттингенские ученые известия» любят извещать о новых книгах поэтов, но при этом смотрят на дворянство по рождению, на дворянство, данное классической почвой, Римом, Венецией, Падуей, Лондоном, Парижем, Мадридом; ибо они ценят стихи, написанные на языке, интересующем ученого как ученого, а почти всякий язык—такой, за естественным исключением родного.

«Мы все же хотели бы знать,—продолжаете вы посреди Средиземного моря,—можно ли разжечь хотя бы трубку табаку от этого нового романтического лунного света, можно ли высушить на нем хотя бы одну словую шишку, чтобы семена ее разлетелись во все концы; первая попавшаяся железная печь и то сделает это лучше». Только кто кто-то из вас прострелил мне мочку уха унгеровскими шрифтами и проделал в ней дырку, но все равно не замолчу: так все и обстоит на самом деле, единственный философ, которого вы заслуживаете вместо Платонов и Якоби,—это бывший ваш Бардг, представитель философии, которая не только заново придумала положение старинной физики—«природа боится пустоты, но только до известной степени»,—но также следовала ему и доказывала его всей жизнью. Конечно, вы наслаж-

⁸ Таков четвертый обет мальтийских рыцарей

даетесь поэтами—но только как приправой к жирной жизненной прозе; словно бельгийские матросы, вы заедаете селедку бесценной луковицей тюльпана; поэзия у вас обязана придавать остроту будничной жизни и увенчивать ее, но отнюдь не упразднять совсем,—ведь как плохо было бы, говорите вы, если бы платоническая любовь не вела к тому, в чем прямая ее противоположность. Боже, как вы будете жить на небесах, если вас не проклянут, на ваше счастье!/? Глубоко ненавижу один ваш порок,—вам кажется, что вы любите те же произведения, что и ваши враги. Поскольку в гениальном произведении выражено все человечество в его сущности, то каждый может найти в нем свое Я и нежно его обнять; поэтому о гениальных творениях существует столько мнений, сколько есть людей, и творца иной раз одинаково сердит, когда его хвалят—за подобие и когда его порицают—за непоподобие; есть ведь две партии. Первая партия—это вы, стоящие внизу стрелки и дьяволы (о второй я молчу, она вместе с Сократом объясняет необычайно рассудительной, искусной и все равно пустой речью Лисия в «Федре»⁴);самое подходящее для вас сочинение—то, которое станет публичным, как публика, такое, что целая публика будет читать его публике; оно далеко не плоское, бесслоное, бессильное, бескрасочное, безобразное, бессердечное создание—но такое, что на самом деле читателю предъявляются все требуемые цветы, образы, трогательные места, а притом пошлость обыденного отражается в ореоле печатных талантов. Итак, как сказано, пиши величайшее произведение, пиши даже наисквернейшее, все равно тебя не заметят, а пиши «талантливо»... Даже Шиллера вы превозносите без усталости потому, что он, хотя и гений, благодаря своей гениальности без труда задабривал вас тем, чем ожесточал против себя поэтастов,—дидактикой; вы вполне сошли бы за сойку, которая расклеивает благоухающую гвоздику, чтобы проглотить семя⁷ Лучшее всего подарить вам сочинение, в котором не сердце, а желудок будет явлен в преображенном виде, полный лейпцигских жаворонков и борсдорфских яблок, переваренных и превращенных в поэтических голубей Венеры и в яблоки Париса,—сочинение, в котором столь же ровно и беспристрастно, как на Лейпцигской ярмарке, куда съезжается триста книгопродавцев и шестьсот купцов⁸, время и место делятся между чтением и едой

⁴ Позднейший постскриптум, или постдиктум, уравнивает высказанное здесь суждение выражением должного уважения к великому поэту.

⁸ См. Лейпцигский адресный и почтовый календарь на 1803 год.

(стреляйте же, стреляйте антиквой, заглавными литерами и верстатками, все равно я договорю фразу до конца), между сердцем и желудком, между духом и плотью...» Тут типографское клише, выпущенное в качестве шомпола, попало мне в подложечную впадину, и я проснулся. Но, просыпаясь, я запустил в этих средиземноморских артиллеристов весьма колючей мыслью,—чтобы хорошенько позлить их, ибо, пока я просыпался, им суждено было исчезнуть и времени на ответ у них уже не оставалось: вы, сказал я, открывая глаза, вы, как и немцы, называете впадиной сердечной то место, где, собственно говоря, уже начинается желудок...

Господа, мы почти не видим друг друга, да почти некого и видеть, пока я подбиваю итог и свожу счета,—неужели разогнал всех нас роковой колокол, закрывающий ворота и взимающий мзду? Я собирался совершенно иначе пряхть нить исследования, хотел связать с нею звезды, соловьев, цветы вокруг нас,—но вижу, все бегут. Выходит, сердце ничего не значит? Какие великолепные ночные мысли и поздние чувства, должно быть, уже выставлены за ворота и смяты лейпцигскими воротами! Не лучше ли было бы всем городом поселиться за воротами?.. Издалека доносится печальная песнь соловья. Поэзия, если рассматривать ее с известной стороны... Напрасно тороплюсь, нет никого... Ну что же, если весь мир скачет галопом, поскачу и я, ворота обратили меня в свою веру, да и не вижу смысла тратить грош. Одобрю всякого бегущего...

Краткий постскрипtum, или постдиктум: О Шиллере

Шиллер—поэтический бог и богоотступник двух партий, поэтому одновременно его обожествляют и от него отрекаются. Для немцев из Бранденбурга, из средней провинции, для германобританцев такие стихотворения Шиллера, как «Достоинство женщин», «К радости», «Идеалы»,—высокая лирика, ибо в них не просто изображаются чувства, но о них рассуждают, прибегая к удачным образам. Вот, например, «Идеалы»¹. В первой строфе золотая пора жизни нисходит в океан вечности (вечность—это время, когда существуют идеалы), но потом поэт именуется идеалы «светлыми солнцами». И сразу же вслед за тем идеалы вновь называются идеалами, однако развеявшимися и наполнившимися опьяненное восторгом сердце. А вслед за этим—прекрасным, но засохшим плодом. А вслед за тем—сновидениями, от которых пробуждает

грубая рука реальной действительности. И эта действительность тотчас же становится преградами, окружающими нас со всех сторон. А вслед за этим идеальное именуется творением мысли и прекрасным флером поэзии. Больше всего неправильностей в третьей и четвертой строфах, согласно которым прежние идеалы заключаются теперь в том, что поэт оживляет мертвое изваяние природы, как Пигмалион свою статую,—согревая ее в своих объятьях,—видимо, природа с тех пор вновь лишилась жизни или только делала вид, что жива. В следующих строфах описание определеннее. Однако прекрасное сравнение, где говорится о потоке, собирающемся из тихих ручейков и устремляющемся к океану, неся на себе гордые мачты, противоречит гибели юношеских идеалов. И конец утешает лишь скудно и непоэтически, поскольку отсылает нас к дружбе и неутомимому труду. Первую образную половину своего стихотворения Шиллер мог продолжать и развивать до тех пор, пока в самой действительности еще оставались блестящие предметы, угасанием блеска которых он мог выразить гибель идеалов; он мог бы прибавить и следующее: отдаленные горные хребты лишь плавают легкими облачками на моем горизонте—прозрачный жемчуг растворился в уксусе, огнестойкий алмаз в печи жизни—подсолнечник моей юности в холодную полночь опустил голову и не может повернуть ее к погрузившемуся в море солнцу—среди земной ночи стоит мой волшебный фонарь, но свет его погас и картины исчезли,—некогда мне светила чудесная звезда, лучи которой указывали на новорожденного Спасителя, но звезда закатилась и только будничные звезды остались на небосклоне,—однако довольно! Зачем лишаться стольких аллегорий, еще довольно сносных, зачем нищать и бросаться жемчужными молниями, которыми я мог бы украсить свое перо и персты, потратив их на самые нужные и важные описания?.. Такие же пробелы и в знаменитом стихотворении «К радости», где к пиршественному столу приглашают не только «мертвецов», как у египтян—к столу обеденному, но и «каннибалов», «отчаяние», «саван», «злодея», «верховное судилище» и всякие прочие беды-злосчастия,—чтобы потом изгонять их пением и вином. Впрочем, я предпочел бы не петь совсем и уйти вместе с тем, кто «не любим никем», из общества, где за бокалом вина распевают такие противные сурдцу слова:

Кто ж не мог любить—из круга
Прочь, с слезами, отойди!..²

Лучше сразу же повернуться спиной к такому жестоко-сердому и жалкому союзу людей, тем более что перед самими этими строками братство воспевало объятия и поцелуи, раздаваемые целому свету, а сразу же после них поет о прощении смертельного врага и о великодушии к злодею. Сейчас нет только времени,—повод есть,—нет времени показать, что все эти рассуждения и намерения по случаю радости столь же мало связаны между собой, как два стиха, в одном из которых превозносимая до небес Симпатия ведет нас к звездам, где восседает на троне Неведомый, тот, что в другом стихе живет над звездами. Это дидактическое стихотворение при всей своей немзыкальности все же было положено на музыку³, потому что музыкантов текст не пугает, и у них начинает звучать не только отсутствие мыслей в тексте (это простительно), но звучит даже и его философская полнота—вместо стихии аира сотрясается стихия эфира и света⁴.

Даже к шиллеровскому «Достоинству женщин» композиторы приставили лестницу из семи ступеней звукоряда и, получается, распевали и наигрывали мысли вроде следующих: «Сила буйная мужчины век блуждает без путей, мысль уносится в пучины необузданных страстей... Женщина теплым, колдующим взглядом манит безумца к домашним уладам... [Женщина] много свободней, хоть связаны руки, много богаче мужчин, что в науке ищут познаний, свершений мечты... Род мужской в душе бесстрастен...»⁵

Но тут лучше выпускать, чем выбирать,—ибо провинился ли поэт, что его переводят на язык музыки? Рамо предлагал положить на музыку голландскую газету, однако ее легче объять и сопроводить звучаниями, потому что в газете по крайней мере попадают рассказы о происшествиях, смертоубийствах, добрых поступках, а где найти столько музыкальной энергии, чтобы положить на музыку параграф философа и обратить в звонкую монету купон мысли? Чем поэтичнее и пластичнее стихотворение, тем легче зазвучать статуе Мемнона от лирника Феба; поэтому кажется, что песни Гете, как итальянские оперы, написаны прямо по заказу композиторов и удовлетворяют все их пожелания. В древности поэзия и музыка были близки к Солнцу, и теперь приходится беспрестанно расплачиваться за то, что они так сильно удалились от центрального светила.

Однако ни тени упрека не должно пасть на «Идеалы» и «Достоинство женщин», потому что эти стихотворения—не песни, а дидактические поэмы,—подобно «Богам Гре-

ции» и «Художникам». А если брать дидактические поэмы — сюда же, можно сказать, относятся и эстетические трактаты Шиллера, — то все новые народы должны оставить Шиллеру его триумфальную колесницу, которую не намного обгонят и древние поэты.

И если стилисты из средней провинции слишком много заслуг приписывают великому поэту, то поэтасты отнимают у него куда больше. В отдельных лирических полотнах поздних своих трагедий — в картинах войны, праздника мира в «Пикколомини», в изображении католического искусства и религии в «Марии Стюарт» и в «Мессинских братьях»⁶, в сновидении об Октавио, — Шиллер достигает того, что сам, обходясь безо всякой риторики и дидактики, чисто поэтически и романтически преображается. Но что эта лирика в сравнении с великим трагическим духом, который, словно возвышенный и величественный призрак, проходит по всем новейшим театрам, что эта лирика в сравнении с «Вильгельмом Теллем» и «Валленштейном»? Даже Гете с его вершинами, усыянными цветами, даже Гете слетает к Шиллеру, внезапно является перед ним и торжественно возлагает на его чело трагический венок. После Шекспира не было никого, кто бы так мощно свел в одну трагическую фалангу, как бы острием и сомкнутым строем проникающую в сердце, все многообразие исторически разобщившихся людей и деяний их, как Шиллер, — он стоит ниже гения, названного первым, но и далек от него, а это дает поэтам повод смешивать отстояние и разницу в высоте. С середины «Дон Карлоса» чистые горные вершины шиллеровской поэзии начинают расти и достигают своей высшей точки, по-видимому, уже в «Валленштейне». Романтическая трагедия Шиллера — это не столько «Орлеанская дева»⁷, вокруг которой собралось немало теней, скопились подлость людей и пошлость жизни, а «Валленштейн», где земля и звезды, все неземное (именно вера в неземное) и все великое земное притягивают в пространстве между небом и землей молнии и заряжают их, и эти трагические молнии ударяют в души и потрясают целую жизнь. В романтическом мироздании витал он — в жутких глубинах бесконечности, реже — на ее светлых высотах. В том еще нет упрека — упрекнуть его можно, пожалуй, лишь за то, что слишком блестящей ковал и разукрашивал он дамасскую сталь кинжала Мельпомены. Но поистине всякий пишущий об искусстве, всякий критик — особенно в наше пишущее время, которое никого не поправит, ни себя, ни других, и, как Шекспир, не вычеркнет ни строчки, какой бы нешек-

спировской она ни была,—всякий критик должен был бы с болью и уважением в сердце высказывать любое порицание, коль скоро оно относится к человеку, при всех своих ошибках стремившемуся в небеса и поднимавшемуся к небесам искусства,—хотя тело, немощное, хилое тянуло к земле крылья его духа. И я не рассержусь, услышав насмешки над кротостью своего суда, если только смеяться начнут поэтасты, ибо смех послужит естественным переходом к следующей лекции,—а слушателям этой лекции как раз и будут сами поэтасты,—переходом к безумным дням дома безумных.

ВТОРОЕ ЧТЕНИЕ, ИЛИ ЧТЕНИЕ В ВОСКРЕСЕНЬЕ JUBILATE О НОВЕЙШИХ «ПОЭТАСТАХ»

Ни один «стилист» не пришел на вторую лекцию, возможно, потому, что начались уже на ярмарке дела посерьезнее, а возможно, потому, что многие были раздосадованы тем, как накинулся я на них, и моим к ним презрением. Но я и мой фамулюс мы были вполне вознаграждены числом присутствовавших на лекции иноземных здоровенных сынов Муз (аборигены тоже пользуются ярмаркой, чтобы уехать подальше)—юных, но вежливых жидков, тихих книгопродавцев, затем пустившихся следом за книготорговцами многочисленных отцов Муз, превратившихся в таковых из сыновей благодаря добрым системам и романам, в которых они изобразили, если не реальные вещи, так по крайней мере самих себя,—и некоторых лиц благородного происхождения; все то были заклятые враги стилистов, всех их заманил сюда и перевез на Мальту прекрасный юноша, изложивший им все то, что излагал я другим в минувшее воскресенье. Но и королевские лошади, которые, как всем известно, проезжают через Лейпциг в первое воскресенье ярмарки, по-видимому, тоже привлекли на мою лекцию нескольких слушателей—студентов, жидов и дворян.

Не смею утверждать, чтобы большая часть этого товарищества наполнила меня чувством гордости, каким наполнилось оно само. Если человек живет не столько при университете, сколько в браке и при дворе, то уже само фантастически тщеславное одеяние сыновей Муз наведет его на разные посторонние размышления о тщеславии юношества,—тщеславия, правда, хватает не надолго, зато оно выражается шумнее и крикливее, чем стыдливое тщеславие юных дев. Несколько студентов, гравирован-

ных на меди, составили бы модный журнал, более полезный для умозаключений о влиянии климата и эпохи, нежели теперешний модный журнал¹, переиздающий со значительным опозданием дух нашей эпохи.

По некоторым Титам и Калигулам (то есть по причесанным головам) можно было заключить, что они выступают в роли рецензентов-философов и тайных судей, ибо известно, что последние тоже именовались «ведающими». Видно было по выражению лиц, что три-четыре поэта наверняка прозывают себя совсем коротко и просто — не иначе, как Филипп Ауреол Теофраст Парацельс Бомбаст фон Хозенхейм. Таким способом они отличали себя от самих себя, ибо настоящие их имена звучали совсем по-нищенски — вроде Хёхенера². Из бочки Диогена некоторые приспешники Феспида почерпнули столько цинических винных дрожжей, чтобы можно было измарать ими лицо и если не быть, то казаться большими циниками.

Меж тем автор приступил к своему чтению и сказал следующее:

— Достоянейшие коммитоны и прочие сообщники! Никто не выразит радость нашей встречи хуже меня, — вы, быть может, больше преуспеете в том! Лищу себя надеждой, что если не к кивоту вашего завета, то все же причастен к ларцу вашего цеха, даже враги говорят обо мне, что я помогаю вам портить вкус людей. Но если человек не когда-нибудь, а в середине восьмидесятых годов издал «Бумаги дьявола», а в начале девяностых — «Незримую ложу», — придумал их, следовательно, еще раньше, — значит, многие вещи и направления вполне могли быть в нем еще раньше, чем появились они у его подражателей-раздражателей. Впрочем, трудно сказать, кто учредил нас, поэтастов, ведь и учредителя тоже кто-то учредил. Нельзя даже и Гете назвать нашим учредителем, потому что вертеровскую чувствительность отчасти взлелеял Клопшток, юность Гете воспитал Гердер, Винкельман взрастил его «Пропилеи», Шекспир — его пьесы, его будущее вскормлено прошлым. А все названные тоже были кем-то воспитаны. И так можно продолжать, и никогда нельзя заключать, что если ты не рожден чьим-то сыном, так, значит, не было у тебя и отца. Серебряная цепочка благородных духов-предков вьется через земли и века, для каждого Иисуса находятся два евангелиста, которые пишут ему совсем разные родословные. И равным образом, чтобы, составляя родословную, не взбегать

¹ Настоящее имя Парацельса.

и не сбегать к самому богу, вопреки всякой разумной философии. нужно признать, что действительно существовал родоначальник и учредитель новой секты, и, по моему твердому убеждению, этим родоначальником был не кто иной, как... Адам, иметь ли в виду его всеведение и бессмертие и власть над животными или же поразмыслить над испробованным им яблоком или пораздумать над складом характера его небезызвестного сына.

Теперь, пока мы среди своих, давайте задумаемся об одном — о наших пятнах, о пятнах позорных и солнечных, лунных и тигровых. Ибо надлежит смыть или же соскоблить когтями эти пятна, — если мы хотим, чтобы вообще что-то дельное вышло из нашей эпохи и чтобы утренняя заря не расплылась в противный серенький дождливый день, так и не явив нам солнца, или не выступила на небо сама по себе, вместо Феба, как в полярных странах.

Назову сегодняшние главы — главными предостережениями. Дело в том, что я нахожу, по числу главных добродетелей, столько же кардинальных грехов в сердце, то есть четыре, и, по числу четырех факультетов, столько же главных недостатков *facultatum*² в головах. Взятые вместе, они дают нашей договорной юриспруденции восемь главных предостережений, истинные восемь *partes orationis*³. Матерь сих восьми душ нашего ковчега⁴ явится в конце.

Первое главное предостережение Для головы

Искони в виде первого главного предостережения, о каком мы постоянно должны помнить, я рассматривал то, что теперь ревностнее, чем когда-либо прежде, мы должны стараться не сделаться ...помешанными, или же, как принято говорить, не утратить так называемый рассудок, — лучше уж, такая наша судьба, набрести на него. Совершенно невозможно описать, какой вред полное сумасшествие наносит, с одной стороны, самим поэтическим созданиям — особенно в нынешние времена расколов. — с другой же стороны, автору как человеку. Любкой молокосос втайне уже ставит себя выше умалишенного, и даже среди себе подобных, в доме для умалишенных, большому дураку вовсе не оказывают больше чести, чем меньшому. Ибо, согласно древним, всякий бодрствующий живет в мире общем со всеми прочими, тогда как спящий — в своем особом; так и безумие (эта сезонная спячка), как ничто иное, превращает человека в существо однобокое, холодное, отрешенное от людей, независимое

от них и нетерпимое; в доме для умалишенных каждый живет в своей камерке, словно в особом здании своей системы, тогда как вокруг этого капитального сооружения располагаются жалкие чужие камерки — хозяйственные постройки и состоящий из одних пти-мезон Фуггеров квартал¹; труднее всего стронуть с места тронувшихся себялюбцев, труднее всего переселить их в дом правдолюбцев.

Но предостережения мои небезосновательны. Разве забыли уже, что совсем недавно, на пасхальную ярмарку 1803 года, совершенно помешался один великолепный немецкий ум, полный юмора и энергии, — я имею в виду библиотекаря Шонпе из четвертого тома «Титана»? А кто из нас в большей безопасности? Каждый — в меньшей. Ибо слишком много источников катит свои воды на наши бедные головы, мы тонем в них с головой, и, вполне естественно, в последние десятилетия больше сумасбродов встретишь среди лиц с учеными степенями и званиями. Философский идеализм, идеализм уничтожающий, — он естественный сон и естественное бодрствование преображает в высший вечный и произвольный сон, а этим напоминает о замечании Морица: сновидения, которые не меркнут, а сохраняют отчетливость и смешиваются с бодрствованием, те сновидения шаг за шагом уведут человека из спальни в помещенье более *мрачное*...

Очень способствовал безумию и поэтический идеализм в союзе с духом времени. В былые времена, когда поэт верил в бога и верил в мир, когда бог и мир были перед ним и он рисовал их, *ибо* их созерцал, — теперь он рисует их, *чтобы* увидеть и созерцать, — тогда случалось, что человек терял все свое добро, терял еще большее, но при этом лишь вздыхал: такова воля господня, воздевал руки к небу, плакал смирясь и уже не ронгал. Но что делать современному человеку, потерявшему небо, — теперь, когда предстает ему утратить землю? Что — плывущему на блестящем хвосте поэтической кометы писателю, если перед его глазами внезапно рассыпается в прах ядро кометы-действительности? Для него нет тогда опоры в жизни — он уже тронулся, и, как выражается народ, он — безугешен...

И подобная безутешность раскрывается перед нами уже во всеобщем стремлении читать не трогательны сочинения, а веселые, — трогательное читать грустно, когда сами реальные вещи утрачиваются из-за неверия или злого рока... Сердце изгоняется из твердой грудной клетки, последнее пристанище сердца — диафрагма; быва-

ет смех чаяния, бывает и отчаяния. Но где смеются больше, чем в доме для помешанных?

Вернусь к белене и красавке Парнаса. Софокл в ответ на жалобу своих детей, что он безумен, не стал подавать читателям тогдашнего Ветцлара² никаких других бумаг, а представил «Эдипа»; он выиграл процесс благодаря тому, что писал, а теперешние поэты благодаря тому же самому обыкновенно проигрывают его, так что между Софоклом и этими поэтами всегда сохраняется известное различие. Столь многое в поэзии толкает нас к безумию — и жажда чародейства, а для этого, как учит народное поверье, всегда нужно пользоваться совершенно бессмысленными словами, вроде «абракадабры», — и тщательное отделявание рифм, ассонансов, стоп, всего, чего требует добрый сонет, при полном невнимании к смыслу и сути дела, — и воспроизведение по своему произволу и усмотрению сновидений, какие только когда-либо снились временам и народам, — и двойная скудость опыта и учености, пустота (она встретится нам между четырьмя предостережениями головам), пустота, которая, как заметил о схоластах еще Бэкон, тем более вредна и тем более побуждает рождать образы из пены фантазии, чем больше у человека сил, так что немало поэтических произведений теперь — просто разбитые яйца, белок и желток которых разлился, не обретя формы и не произведя на свет цыпленка, — а белок и желток это символы философии и поэзии. К³ счастью, за последние пять лет мы так продвинулись в своем безумии, что сегодня лучше показаться на глаза людям безумцем, нежели бросаться в глаза, будучи исключенным. Когда Клопшток и Гете были молоды, когда стройным факелом поднималось к небу могучее пламя юности, когда фейерверк их гения взлетал в строго определенном, заранее задуманном направлении, когда в буквальном смысле слова могучие силы юности выражали себя без малейшего преувеличения, безумия и напыщенности, тогда, в ту давнюю эпоху, быть может, сильно озадачили бы выверты нынешнего Бедлама. Теперь же допускают в известных пределах самое безумие. Так, в «Аттиле» Вернера (этого, вообще говоря, ваятеля отчетливых образов) все актеры, внезапно вскипая страстью, радостно восклицают «Аллилуйя!», тогда как вокруг кипит одно страдание; его твердый и неподатливый Лютер⁴ стушевается при появлении фамулюса. Земля под ногами людей тает — из-за надуманного мистического настроения, претендующего на некую высшую потенцию романтизма, она превращается в чуждое постоянства, характера и почвы

веяние ветерка и эфира, здесь нет формы, все бытие издает неопределенное звучание, вместе с земной почвой пропадают романтические выси, в бешеном круговороте, в кишасщем смешении красок проносятся летучие образы. Ничто не стоит на месте, даже ничто не летит, потому что должно же быть, над чем лететь,— но сновидения видят в своих снах друг друга... И больше ничего не требуется для основательного безумия с известным толком и постоянством! Мистический карбункул, от которого улетучивается даже самая устойчивая внешняя и внутренняя действительность,— вот, в комических сочинениях, чижиков камень, от которого все гнездо делается невидимым. Например, в «Театре теней» Кернера⁵ у весьма превосходного юмора, у Комуса и изложения отнимают твердую жилую площадь под ногами и всех их складывают на хранение в такие воздушные замки, где не жилали раньше и сказки.

Несказанно много осталось еще поведать вам, слушатели, и не без причины поставил я на первое место предостережение насчет безумия. Весьма опасна сама безмерная гордыня многих нынешних людей (гордыня еще встретится нам между предостережений сердцу); вот почему дети и старики никогда не впадают в буйство. Но нет людей более гордых, нет людей, которые больше хотели бы отличаться от всех остальных, чем самые первые приверженцы самой новой секты,— ибо вторые привержены ей только чтобы не отличаться от остальных, а третьи уже рождаются ее приверженцами. Поэтому первый приплод, который приносит секта,— поистине нет под руками сравнения почище,— как приплод суки, заболевает бешенством^а.

Есть и сравнение получше: поэзия— это венок, в котором скрыто ядовитое пламя, он украшает и сжигает чело, им Медea увенчала Креузу; но это сравнение подходит не к последнему абзацу, а к предпоследнему. Разные⁶ люди и нигилисты из столичных городов и резиденций беспрестанно испытывают чувства, вновь и вновь рождают чувства, их без конца изображая и без конца созерцая, как изображают чувства другие, они никогда не совершают никаких дел и деяний, но, опустошая и опорожняая наслаждениями, чувственными и поэтическими, свою жизнь, они наконец дошли до того, что если сами и не собаки, то завидуют собакам, потому что у собак жизнь еще не расплывается в сновидениях, потому

^а Согласно Четти («Естественная история Сицилии»), там первый приплод выкидывают вон, и оттого никогда не возникает опасность заразы.

что собаки еще с известной отчетливостью видят мир, как и вообще собака мало чем отличается от острова Мальта, потому что этот остров — лишь отстой костей и зубов. И однако нельзя отрицать, что люди, просверливающие дыры в действительном мире и обращающие его в пустоту, способствуют — особенно если сверлят сразу же и прозаически и поэтически — тому, чтобы совершилось благое моральное перерождение; особенно хорошо получается это у лиц из высших сословий, которые укрепляют души посредством полного телесного изнеможения и путем галеновского кровопускания благородных кровей, — подобному этому иезуиты прибегали в былые времена к кровопусканию для того, чтобы легче было обратить человека в истинную веру.

Очень странно бывает устроена жизнь светская, придворная и писательская: казалось бы, погигло все — боги, миры, чувства и даже грехи, — но честолюбие и желание нравиться оказываются вполне здоровы и целы. А уж если и эти чувства смертельно поражены, тогда пиши пропало. И однако⁷, чтобы не создалось впечатление, будто я возражаю против сумасбродства как такового, замечу со всей определенностью, что вполне способен оценить в наши дни и достаточно сильно выраженное безумие — по двум причинам: во-первых потому, что сумасшедший легко переносит всякие лишения, холод, голод и прочие беды и почти не замечает их, тогда как они ох как жестоко терзают нас в эти дни войны и мира, — а во-вторых, потому, что безумие, как и падучая болезнь, по наблюдениям врачей, в совершенно необычайной степени возбуждает и обостряет способность к деторождению — обстоятельство, которое при распространившейся ныне импотенции вызывает жгучее желание, чтобы во многих высокородных семействах завелся по крайней мере один продолжатель рода, у которого, выражаясь пошлым языком, не все дома.

Итак, переходим ко

второму предостережению головам

Об известном ведении

Слава богу, я могу говорить обо всем этом со слушателями, потому что, в отличие от слушателей первого предостережения, они не разошлись, а остались на месте. Действительно, сейчас у нас больше учености, чем ученых, и точно так же добродетели больше, чем людей добродетельных. Вся теперешняя эпоха чревата самыми разными эпохами с их детьми и отцами, вся эпоха

мечтательствует; любая из мечтательностей (религиозная, политическая, поэтическая, философская), будучи односторонностью, избегает многосторонности, то есть знаний,—по крайней мере обходится без них. Односторонности легче счесть себя всесторонностью, чем многосторонности! Ибо у первой есть цельность, а вторая знает, что единства не достичь.

Господа! Если теперь люди мало читают и мало знают, если они изучают несколько умов и голов, вырванных из средних и всяких прорих веков, а не весь их ряд сзади наперед и спереди назад⁵, если созерцают только подобия философских и поэтических богов и божков, если в результате многие Спинозисты мрут от духовной чахотки, как Спиноза от легочной,—все это наводит меня на тысячу мыслей, и все ради того только, чтобы оправдать этих людей, сначала мудрецов, а потом поэтов. Первые сознавали бы свое счастье как раз если бы ровно ничего не знали (эмпирически); им хочется быть воздушными насосами мира, однако они чувствуют, что, подобно насосам стеклянными, им не удастся достигнуть более чем трехсоткратного разрежения, так что, несмотря на все эксперименты в области абстрактного и абсолютного, все равно остается еще воздействие проклятых воздуха и ветра. И этот недостаток Ничего очень многих из них угнетает, потому что благодаря Ничему так легко было бы занять Бытие и Обладание.

Блуменбах заметил, что пустоты внутри черепа и костей позволяют птицам подниматься на большую высоту, а Зёммеринг установил, что большие полости в камерах мозга предвещают необычайные способности,—это из области физического бытия, но то же повторяется и духовно, у величайших «поэтастов», которые прекрасно знают, что их творческим силам отнюдь не мешает то свойство, которое обычно называют невежливым словом «невежество». А некоторые из них заходят даже настолько далеко, что у них, как у монахов, бывает три вида нищеты⁶, и первый вид требует обходиться даже без самого необходимого, так что и они равным образом обходятся без самого нужного для писателя, а именно стараются всячески отделаться от немецкого языка и, как Помпоний Лет, который не учил греческого, чтобы не испортить свою латынь, не учат немецкого, чтобы не извратить свой собственный язык. Теперь нет уже ни

⁵ Изучают Спинозу—не Лейбница, Шекспира—не Свифта, не говоря о его спутниках, Шамфора—не Вольтера.

⁶ Нищета обладания, пользования, аффекта; аффект презирает даже самое необходимое.

такого языка, ни такой прозы (любого века),— тоже нет ни рифм, ни размеров,— которых нельзя было бы повторять и воспроизводить, и если прежде всякий настаивал на своем праве писать слова по своему усмотрению и должен был только придерживаться собственной орфографии, так теперь каждый стоит на защите своей особенной грамматики. Впрочем¹, теперь мы, народ пишущий, завоевали столь любезные нашему сердцу поэтические свободы,— необходимые прозаические появляются сами собой,— завоевали тем, что, не поскупившись, создали множество сочинений, безнадежно пылящихся по углам книжных лавок: в них мы гордо и равнодушно глядели на всевозможные знания— знания вещей, речей и слов, так что, проявляя должное невежество, совершенно «игнорировали» таковые, и теперь никто уже не требует от нас и не ждет подобных знаний. И если мы не оставляем правописание на усмотрение наборщиков и печатников (как французские писатели), то лишь потому, что у нас не существует, в отличие от французов, определенного написания слов, а всякое— верно (любой путь правильный, если гулять в собственное удовольствие), и потому мы не так уж нуждаемся в помощи наборщика. С тем большим правом мы предоставляем самому читателю описывать вещи,— он обязан стать мозгом нашего черепа: вот первый постулат. А обилие сведений становится ненужным для нас оттого, что мы догнали неученого Шекспира и не только не вычеркиваем ничего, как и он, но и подчеркиваем еще гораздо больше, чем он. И вот мы просто кропаем свои вещицы, и если впоследствии нам случается выучиться еще чему-то сверх того, то и это не худо— и все лишнее тоже пригодится. Кроме того, некоторые, верно, подражают Сократу: поступая весьма предусмотрительно, Сократ не желал, чтобы его посвящали в елевсинские мистерии,— он опасался, что услышит свои собственные мысли, так что потом люди будут распускать про него слух, будто он разболтал заветные тайны; не менее предусмотрительные поэтасты читают мало и узнают мало нового, боясь набрести в чужих книгах на наилучшие из тех мыслей, которые могли бы придумать сами, и не желая прослыть плагиаторами после выхода в свет самого нового своего сочинения.

Поскольку книги— это письма, обращенные к публике, только подлинней обычных, то мы изо всех сил стремимся добиться в них той милой непринужденности, которую так любят в коротких письмах, и стремление это не раз вознаграждалось тем, что писатель на деле достигал

безыскусности в расположении слов, корявости, неблагозвучия и вообще всего, что красноречиво расхваливал перед сочинителями писем сам Цицерон¹. Этот высший вид письма—не самое последнее и не самое худшее средство экономии знаний. Сколько сведений о языке и строении периодов ни экономят другие поэтасты уже благодаря тому, что, словно малые дети, простое «и» превращают в начало и сочленение всех членов предложения,—ибо я предвижу, что не из потайного знания и не в подражание иудею и Демосфену, которые тоже начинали с «и», поступают они так,—а какой траты времени и головной работы избегают уже тем, что предпочитают писать старинным слогом, каким писали в XVI и XVII веках, что, правда, было тогда еще сложным искусством², а теперь, в XIX столетии, при столь развитом языке, течет легко, как вода из крана!.. Легкое течение такого словесного потока оцениваешь по справедливости, когда сравниваешь с ним утомительный и весомый поток речи Лессинга, Гете, Гердера, Шиллера и многих других, когда попробуешь сам поплыть по этой реке или тем более отвести ее в свои пределы.

И еще одно замечание о превосходных поэтастах, относящееся все к той же теме. Я могу выразить это замечание двояко—мрачно и жестоко или же весело и приятно. В первом случае я высказал бы его так (но мне это чуждо): «Большинство поэтических юношей в наши годы издает сначала самую лучшую свою книгу, которая предвещает нечто совершенно иное, нежели последующие их книги, блекнущие и увядающие; не только наши молодые поэты в серьезном и в комическом жанре (сюда относится большая часть названных поименно в моей «Школе»), но и молодые философы во времена Рейнгольда и Фихте сначала устраивали нам карнавал, *maidi-gras* и масляницу,—а потом уж великий пост. И если теперь появляется замечательный ум, я заранее знаю, что кончит он ничем,—как ум ничем не примечательный. А прежде наши великие писатели сначала были блуждающими комедантами, а потом уж солданами. Как отличаются первые

¹ Cic. in orat. num. 23: Primum igitur eum (stilum epistolarem) e vinculis numerorum eximamus.—Verba enim verbis coagmentare negligat—Habet enim ille tanquam hiatus concursu vocalium molle quiddam et quod indicet non ingratam negligentiam de re homi is magis quam de verbis laborantis².

² Однако старонемецкие народные сказки и рассказы требуют слога и тона своего времени; Бюшинг, Тик и другие поступают правильно, все старинное излагая на старинный лад. Для Музеуса старинная легенда была повозкой, грузинной наинновейшими намеками, и такое тоже допустимо. Вейссер закидал восточно-романтическую «Тысячу и одну ночь» свегящимися ракетами рассудка; зато он щедро посыпал ее солью³.

поэмы Виланда от последних и первые сочинения Лессинга от «Натана Мудрого» и «Диалогов вольных каменщиков»! Как Гете воспитывал сам себя, как Шиллер рос, воспитывая себя на примере Гете, и Гердер—на примере своих современников! И только один Клопшток даже в юности стоял в полярных высотах, как Полярная звезда. Кант, Фихте, Шеллинг сначала явили нам Страстную неделю, а потом пасхальные дни Воскресения. И только один Якоби был исключением, как Клопшток,—а может быть, только отчасти, потому что плоды, какие принесла его философия, мы знаем, но не видели цветов, а Лейбниц—это абсолютное исключение, потому что в пору цветения он уже плодоносил... Но отчего же все так переменялось теперь? Вот отчего: обилие—это чрезмерное бремя, которое влачит плодовитая эпоха, числом умов она умножает эффект ума: если правильно поставить плоские и гладкие зеркала, они будут отражать свет и рождать пламя, подобно зажигательному стеклу; время может клонить к земле головы, а может и возвышать; далее: самонмение теперешней эпохи и теперешнего юношества таково, что всякого начинающего ставят выше великого человека, то есть объявляют новичка еще более великим,—что же остается изучать тогда, как не чужие слабости вместо своих собственных?—прибавим к этому недостаток любви в душе, а отсюда неуважение к читателю и нежелание совершенствоваться, расточение сил духа и чувств в пору их цветения, привившееся нашему веку всевозможное беззаконие и презрение к правилу... Но, чтобы быть справедливым, многие из этих растений, преждевременно созревших, все же приносят свой поздний урожай плодов, когда из оранжерей попадают на крепкий и здоровый морозный воздух жизни; как зимние сорта, их оставляют на длительное хранение, и тогда они становятся менее кислы и жестки, и, скажем без аллегорий, отсюда берутся иной раз хорошие критики, многосторонние и даже снисходительные».

Но довольно этой резкой манеры письма,—совсем иначе прозвучит это наблюдение в приятном слоге. Наши новые писатели начинают, конечно, отнюдь не с посредственных сочинений,—нет, сразу же с самых великодушных; но тогда ничуть не удивительно, что Солнце, появившееся сразу же в созвездии Рака, то есть начавшее с самого длинного, светлого и теплого дня, не может подняться еще выше, но тотчас же и с каждым днем вынуждено опускаться все ниже и ниже, пока не исчезнет с горизонта совсем, бледное и холодное. Поэтому от

юных писателей, которые в самом начале являют всю свою величину, я в дальнейшем не жду роста, как не жду роста от молодых мушек, о которых человек, несведущий в естественной истории, может подумать (поскольку мухи бывают разной величины), что из маленьких мушек вырастают большие мухи, тогда как на самом деле все они, от мала до велика, остаются какими были поначалу и та, что побольше, просто другого вида.

Невежество подводит нас к

третьему предостережению голове
О предвзятости

“Cela est délicieux; qu'a-t-il dit?”¹—воскликали, как передаст Лабрюйер, восторженные дамы, слушая Бурсо. Теперь обратное: «Есть ли что более противное? Я еще не читал ни строчки». Какое-то время тому назад все мы клялись, что как лихорадки, по доктору Рейху из Берлина,—только один вид, так и немецкий поэт только один—Гете. В Лоретто каждую субботу произносят новую речь о каждый раз новом чуде святой Марии,—и мы произносили отдельную речь о каждом особом чуде в каждом его произведении. Теперь одумываются; и на деле, трижды победив на Олимпийских играх, он заслуживает того, чтобы выставлена была его статуя—изображение правдивое и в рост человека. Но едва ли кто создаст его образ, если не потомки или не он сам; а с тех пор, как умер величайший и лучший его критик², мне некого поставить на его место,—нет критика, сносно беспристрастного, кроме него же самого.

В философии...—было ли у евреев так много лже-Мессий, и у португальцев столько лже-Себастьянов, или в Риме (если уж философские школы равно поощряют и критикуют) так же много лже-Неронов?

Сколько молодых поэтов и мудрецов погребено за последние пятнадцать лет под развалинами триумфальных арок, через которые они собирались торжественно прошествовать! Вообще бы я посоветовал последовать примеру капитула аббатства в Ситó, решившего никого больше не канонизировать из своего ордена, потому что святых развелось слишком много; по моему разумению, следует утвердить одного Адама и одного Мессию, а не присочинять к ним преадамита и еще препреадамита. Теряешь свой кредит, господа, когда слишком часто даешь в кредит...

Мы, как известно, испросили у Гете несколько сонетов³, с тем чтобы жанр их был узаконен и распространен

ся по свету,—ибо нам только и оставалось что взять пример с лондонских парикмахеров, которые обратились к королю с просьбой носить парик, чтобы другие англичане стали подражать ему; однако, с одной стороны, нужно пожелать, чтобы просьбу нашу он услышал не слишком поздно, и, с другой стороны, не воспринял ее слишком иронически, поскольку некоторые из его сонетов скорее напоминают на вкус не ключ Гиппокрены, а источник Карлсбада, и производят то же действие на организм, но только своей температурой скорее напоминают первый, чем второй; и в-третьих, нужно пожелать, чтобы вкус радовал здесь тем прекрасным обманом, без которого поэзия—вообще ничто. Ибо вкус может воздействовать на нас, может радовать нас и осчастливливать; ведь он—из числа величайших мошенников, какие только есть на свете. Совесть человека может заблудиться, но сам человек может и не быть бессовестным, точно так же можно обладать ложным вкусом, но не впадать в безвкусицу! В обоих случаях заблуждение относится лишь к применению, а сам человек чист. Как так? А вот как: почему Скалигера можно было обмануть латинскими стихами Мурета, одного римлянина—работой Микеланджело, почему художников можно ввести в заблуждение подделками, критиков (имен не называю)—анонимными произведениями? Вот почему: вкус, коль скоро им предполагается нечто всеобщее, то есть дух художника, представляет уже весьма широкий простор для всего особенно (как бы оно ни противилось общему) и видит все особенное в этих просторах. Лучшее доказательство тому—любой автор: оттого, что он постоянно видит самого себя вблизи, его индивидуальность принимает в его глазах облик человечества; поэтому такой автор может с большим вкусом ценить чужие труды, отнюдь не выказывая вкуса в своих собственных. Примеры слишком ...излюблены.

И⁴ сегодня, повторяя свою лекцию в который раз, я с удовольствием признаю, что не только тогда говорил правду, но говорю и теперь. Я с удовольствием убедился на опыте в том, что как бы ни искали поэтасты красоты и красот, все они, когда дело доходит до красот поэтических, сочетаются браком с одной и, храня супружескую верность, даже не взглянут на другие. По этой черте я распознал поэтаста в Адаме Мюллере, хотя он и обещал объединить все эстетические красоты, и тогда я вклеил его в свой поэтологический *herbarium vivum* просто потому, что он, на мое счастье, заявил, что Новалис был

одним из величайших людей прошлого столетия и что фихтевская злая и колючая инвектива против Николаи⁵, ложная по тону и оставленная без поддержки вспомогательными родами войск — юмором, иронией и игрой ума, — шедевр полемики; юмористические романы англичан для Мюллера — антипоэтические ученические работы... Другому поэтасту кажется, что Художник Мюллер со своим «Первым пробуждением Адама» совсем не поэт, — и это при такой свежести языка, утренней росе образов и пламенной восточной кисти! Для полудюжины поэтастов Фр. Якоби — никакой не философ, а для двух дюжин других — никакой не поэт, для третьей и последней дюжины филолог Вольф — человек слишком мало знающий и слишком слабосильный, и в Гомере нет ничего особенного, а есть только в Шекспире, потому что, если слушать этого поэтаста, может быть только один поэт... И этот последний поэтаст признает, собственно говоря, только одного поэта, и это, чтобы быть точным, — он сам; ибо другого поэта, за которым он с готовностью оставляет эпитет «величайший», он обошел благодаря тому, что опоздал и теперь может вскарабкаться ему на плечи, тем выше, чем плечи колоссальнее; а если он умалчивает о том, что столь ясно осознает, так это ли не величайшее доказательство скромности (если только она не чрезмерна). Но прибавим (чтобы не считать себя недостаточно скромными в сравнении с ним), гордому поэтасту легче быть скромным, потому что он всегда помнит о том замкнутом обществе, которое составляет он сам, один, — его одобрение позволяет ему обходиться без одобрения любого другого — большего общества. Чей взгляд для божества блаженство? Конечно же, свой собственный, чей же еще? Но если ты не божество, то смотри наружу, а не внутрь себя.

Известная риторическая фигура *pars pro toto* (часть вместо целого) очень помогает поэтастам изобразить фигуру действия; они отыщут у писателя сколько-то недостатков и на основе этого утверждают — да, он виновен; как для стойков в морали, так и для них в эстетике один грех заключает в себе все прочие. Им отнюдь не вредно, а, напротив, полезно совсем не читать приговоренного ими грешника: так, они могли бы решительно осудить беднягу Баттё, если бы только не читали его, как я, и не увидели в нем куда лучшего критика — критика, который осмеливался ставить Вергилия ниже Гомера, Сенеку ниже Софокла, Теренция ниже Плавта, Расина ниже Корнеля и в целом принижал морализаторскую

поэзию^а. Способны ли по временам замечать поэта в Рамлере и не замечать (что, конечно, бывает реже)—в Клопштоке?

Последнее, четвертое предостережение головам
Об индифференции их мозгов;

говоря об этом, спрошу для начала: многие ли из вас интересовались, почему большинство поэтастов так похожи друг на друга, как калмыки, если верить Архенхольцу? Я просто ради шутки посчитал общие черты: они необычайно восхваляют чувственную любовь—необузданную силу—поэзию—Гете—Шекспира—Кальдерона—греков вообще—женщин—и, наконец, Фихте или Шеллинга (в зависимости от возраста восхвалителя); они необычайно поносят человеколюбие—чувствительность—деловую жизнь—Коцебу—Еврипида, расхваленного Сократом и Лонгином,—Боутервека—и даже мораль. Но это только слабая выжимка из тысяч сочинений, отчасти напечатанных, отчасти только ожидаемых. Так что теперь в столь многих книгах замечаешь со странным чувством сладости в душе, что видишь давно уже знакомую местность (готов поклясться),—психологи объясняют это прежде виденными снами, а я, наоборот, снами будущими. Старинный, совершенно правильный принцип художников (его приводит Зульцер),—только после седьмого копирования художественное произведение усваивается во всех своих красотах,—этот принцип блистательно применен к поэтам, особенно к Гёте; поскольку красотам этого истонного поэта (как и красотам Рафаэля) нелегко найти для себя нужный ученый взгляд, то для литературы—подлинное счастье, что их беспрестанно копируют, чтобы хотя бы чуточку приподнять скрывающие их покровы. А если покровы будут сняты, то уже не нужно будет столько подражателей, их число можно будет уменьшить на несколько сот, и вообще время—самый настоящий Помбаль, сокративший число переписчиков в департаменте финансов с двадцати двух тысяч до тридцати двух человек.

Что же касается философии, то тут все сознают свою самостоятельность и потому не повторяют других философов, кроме тех, которые сами не повторяют других, в результате чего опять получается индифференция умов и голов; на большой высоте звук слаб и краток, а на не очень высоких горах эхо—самое сильное. Если Платон

^а Беспристрастие проскола—он заимствовал примеры прекрасного из созданий как переходящих, так и непреходящих,—принимали за прямо противоположное, за пристрастность, как будто в первых случаях ему нужны были не первые попавшиеся примеры, а нечто большее.

пишет в «Государстве», что мудрецу необходимо иметь хорошую память, то наша эпоха, как я полагаю, дала миру больше философов, чем любая другая, потому что большинство пишущих, буквально, самым образом повторяя увиденное и услышанное наилучшим образом доказывают сколько могут удержать в памяти.

Допустимый и полезный способ заимствовать чужую мысль, совлекая ее с кафедры или даже с Парнаса, и раскармливать так, чтобы она стала нашей собственной,— этот способ в образцовом употреблении у швейцарских пастухов браконьеров: они крадут молодой скот, а гонят его на продажу только тогда когда он подрастет и изменится до неузнаваемости

Но лишь подражание, подглядывание и подсматривание и придало ученой жизни то нерасторжимое единство, твердость и неизменность которые прежде считались атрибутами вечности, ибо, как ни сменяй одна книжная ярмарка другую, творения, являющиеся на них, всегда одинаковы, всегда изображают и утверждают одно и то же, так что только в фамилии издателя и годе издания состоит незначительное различие. Каждая ярмарка— новое, улучшенное издание предыдущей, перепечатка с исправлениями

Теперь, когда после четырех предостережений головам наступает пора сердца лучше начну с кратчайшего то есть с

первого (пятого) предостережения сердцам О грубиянстве

Из примечания к «Жизни Гёца фон Берлихингена, написанной им самим» я узнал, что в 1391 году в Гессене существовало благородное сообщество, члены которого именовались фусциариями, то есть паличками, или дубинниками, от той железной палицы, которая служила в то время оружием. Вполне пристало и нам называть себя паличками, стоит только поразмыслить над тем, что вызванные нами же самими зимние месяцы литературы привели не столько к морозам, сколько к нападениям на людей и волчьему вою. Хочется быть сильными, как Геркулес,— но празднество Геркулеса^a справляли, изрыгая проклятия. Хочется быть вдохновенными, дифирамбическими,— но как раз во время сбора урожая в Италии и других странах царит такой веселый нрав—ругать и поносить всякого встречного и поперечного. Вообще

говоря, паличники без всякого презрения относятся к вежливым манерам, но в первую очередь они решительно требуют таких манер от своих противников и с горечью (и достаточной грубостью) сетуют на неучтивость противника; точно так же ни один квакер не потерпит, чтобы неквакер обращался к нему на «ты» и не снимал шляпы. При такой симпатии к чужой вежливости ни одному паличнику (дубиннику) не трудно будет усвоить следующее предложение: быть вежливым самому; стоит ведь подумать над тем, что своим грубиянством он только вооружает врага против себя самого, поразмыслить и над тем, что вызвал бы презрение противник, который отступает перед наглостью, не перед добровольной кротостью, и еще над тем, что от стилистического курса по матросскому языку выигрывает только дело мщения (обеих сторон) и что третья сторона, публика, человек, симпатизирует любви, радости, восхищению, а не бранчивому нраву, и это заметит всякий, стоит только высунуться из окна и поглядеть на рыночную перебранку. Зачем же святое дело философского и поэтического мира духов переводить в пошлую и грязную сферу личного? Если личность даже совершенно не испорченного автора так же неприятно встретить среди стихотворения, как мертвую пчелу среди сот, почему же пытаться замешать в чистое разбирательство существа дела, какое происходит между вами, чужую личность, к тому же столь очерченную? И кого это может обрадовать и кого переубедить, если не паличника и не дубинника? Невозмутимость — вот величайшее философское красноречие. Какой вольный, широкий взгляд открывается нам в Шеллинговом «Бруно»; там нет пыльных облаков грубиянства, это вершина Этносы чистым эфиром и голубизною неба, — но как же душны, тяжелы, угнетающе мрачны громяющие недра вулкана, котел «Анти-Якоби»¹! Какой прекрасный пример подает нам Гёте в «Прописях» и в «Вильгельме Мейстере» — кроткие образцы беспристрастного оценивания всего, всякой силы, всякого устремления, всякой блестящей грани, — но при этом он отнюдь не отказывается направлять взгляд ввысь, к небесам!.. Это же справедливо сказать и о немногочисленных сочинениях острого, тонкого, ироничного, великодушного прапра...правнука Платона — Шлейермахера⁶. Ученик и адъютант всегда шумливее,

⁶ Критика систем морали Шлейермахером² откроет новую эпоху в этике, — труд, полный ярких и горячих фокусных центров. духа античности, учености, широты взгляда. Не колесо Фортуны случайных знаний приводится тут в движение слепцом, а огненное, мощное колесо системы вращается, достойное такого ума даже по стилю

суетливее учителя и фельдмаршала; ветвь чуть покачивается на ветру, а листья дрожат мелко и непрестанно

Нет ничего более родственного — по восходящей линии — первому грубому предостережению, чем

второе (шестое) предостережение
О гордыне

Ни один паличник не может даже вообразить себе, как хорошо думает о себе любой дубинник; ибо каждый бесконечно уважает самого себя, а следовательно, другого только конечно и в лучшем случае чрезвычайно. И если действительно наступило утро поэзии (возможно, я и вы не совсем уж ошибаемся), то каждый из нас, как и в любое весеннее утро, не увидит в священном нимбе росы (так учит оптика) ничьей проносящейся тенью головы, не увидит никого, а может увидеть только свое собственное лицо. Но что же вытекает из такого бесконечного уважения к самому себе? Вытекают бесконечные адские муки, уготованные первому попавшемуся мошеннику, который согрешит против такого самоуважения, ибо оскорбленный измеряет вину своим собственным величием — как бог, согласно богословам. Но здесь можно иногда видеть, на что способна философская мудрость, — укрощая возмущенный дух, она оставляет в его распоряжении одну брань, то есть в сравнении с настоящим гневом Борей всего лишь мимолетные вздохи и молитвенные восклицания.

Однако следует ли нам быть такого хорошего мнения о самих себе, то есть каждому из нас о себе самом? Следует быть того мнения, что следует. Когда мы пишем, то можем быть либо философами, либо поэтами, либо уж тем и другим вместе. Кто из нас не умозаключал и не творил одновременно, кто одновременно не спал на Парнасе и не вгрызался в его недра! Поэту естественно сделаться философом, философу — поэтом; теперь сразу привязывают два каната, один натянутый слабо и другой натянутый сильно, как поступают канатоходцы. Я полагаю что именно такое счастье — возможность без труда воплотить в себе двуглавого орла человечества (поэтического в полете, философского во взоре) — наполняет небывалой гордостью слабые головы, которые решительно ничего не ждали от себя, пока не встали на сторону новой школы. Но почему мы так переполняемся чувством гордости, если мы философы (не поэты)? Вот почему всякий наивысший принцип позволяет смотреть на людей сверху вниз, потому что принцип включает их в себе, а

не они его в себе. Философствуя об абсолюте, присваиваешь себе Карфаген, окружая его полосками *бесконечно* узко нарезанной кожи,— все равно что накрыть его целой шкурой¹. Поскольку в фокусном центре философии пересекаются все лучи великого вогнутого зеркала наук философ принимает эту точку за зеркало и за предмет и потому считает обладателя формы всех наук обладателем материи всех наук². Всеобъемлющая идея и в прежние времена способна была наполнить человека чувством гордости, достигавшим степени безумия,—вспомним анабаптистов, алхимиков и бунтарей, вспомним всевозможные секты! Всякое отличие от других людей тем более укрепляет в душе чувство гордости,— все объединяющее людей наделяет душу скромностью; но язык наш слишком сильно отличает нас, фихтеанцев и шеллингианцев,— слишком сильно при нашей далеко не циклопической скромности. Если же число отличающихся возрастает, то дело доходит до весьма неприятного самоуничтожения,— положение, в котором очутились теперь несчастные кантоницы. Представь себе, что Наполеон даровал дворянское звание вдруг и сразу целому свету,—какой же еще чести можно было бы ждать на этом свете? Я испросил бы себе право оставаться единственным бюргером во всем мире, но, может быть он оставил бы эту привилегию за собой.

Более того: как акробаты стоят друг у друга на плечах, так и мы строим вавилонскую башню не столько из строительного камня, сколько из строителей. Боже! Сколько побед празднуют в наши дни везде и повсюду, всякий—победитель, стоит только захотеть! Но главный секрет—в том, чтобы прибыть на одну книжную ярмарку или на один академический семестр *позже* других: все словно играют в веселую игру девонширских ослиных бегов, когда выигрывает осел, прибегающий последним. При этом все умножается но не смирение, и каждый разбухает от того ветра, от которого сам же вылечивает других уколom трокара в брюхо: итак раздувшиеся сменяют друг друга,—вздутие остается.

Но разве в поэзии мы худшего мнения о себе? Я такого мнения, что, скорее, лучшего. Кто не презирает

¹ Что иное это мнимое конструирование в физике и в философии, как не отвратительное смешение формы с материей, мышления с бытием; смешение, которое в действительности никогда не преобразуется в тождество—столь легко достижимое в черной бездне абсолюта; ночью все дифференции—серы но только настоящей ночью ночью дрякх и не ночью слепорожденных, перечеркивающей противоположность мрака и света высшим уращением—нейления.

нынче целый свет? Не встречал такого. Причина в том, что нынешний поэт — одновременно поэт-гаст — непременно обладает таким предметом, которым неопишимо восхищается, например Шекспиром. Но восхищение, по Хоуму и по Платнеру, уподобляет нас предмету, которым мы восхищаемся; всякий молодой человек это видит и замечает, так что наименее приятным и наименее удобным образом может смотреть сверху вниз на всякого, кто смотрит на Шекспира снизу вверх. Поэтому такой молодой человек отнюдь не завидует величайшим похвамам, которые выпадают на долю его лейб-поэта, и далек от того, чтобы возмущаться ими, — напротив, они тихо ласкают его слух, и вот причина: он слишком хорошо осознает, сколь подобен он Вольтеру, который, находясь в Париже (где он скончался от непереваренного лаврового листа) и сидя в ложе театра, без малейшей зависти наблюдал за тем, как увенчивали лавровым венком его собственный... бюст; по той же причине не найдется ни одной девицы, будь то сама олицетворенная Зависть и Красота, которая косо смотрела бы на похвалы, расточаемые печатной героине романа, потому что милая глухушка не слепа и знает, к кому следует относить все эти похвалы на самом деле, — и она относит.

Если сказать, что писатель раздувается даже от того героя романа, которого сам же рождает на свет, то это, скорее, будет шуткой, — но такой писатель применяет к себе лессинговский вывод о том, что бог творит сына, поскольку мыслит себя?

Предмет второго предостережения, гордыня, без труда рождает предмет

третьего (седьмого) предостережения
— Человеконенавистничество

Ненависти теперь прощается все, любви — ничего, хотя первая сама по себе едва ли извинительна. Но коль скоро полемику встречаешь теперь чаще, чем положительное утверждение, и голов обезглавливающих больше, чем венчающих и венчающих, то и негативную сторону сердца, отталкивающую от себя дурное, зарядить легче, чем позитивную, притягивающую к себе все доброе и любовь. Параличный с левого боку век тем больше жаждет проявить себя справа — с бессердечной стороны. Скажу так: любовь — это видение, а ненависть — всегда болезненное ощущение внутреннего зрения, что вполне возможно и при слепоте, но не наоборот. Так легко убить все, что благороднее своего окружения, а пошлое и подлое подни-

мается само, почти уж против воли, и как же убивают любовь! Век наш наделен добродетелью дьявола, который мучает тех, у кого ее так же мало, как у него самого. Так, французская философия замораживает а удвоенная¹ не пропускает холод—только простые рамы, а не двойные покрываются инеем. Но вот что хуже всего: воображаемой ненависти гораздо легче обернуться действительностью, чем воображаемой любви, и человеку, который считает себя дурным, гораздо проще обернуться дурным, чем добрым человеку, который считает себя добрым. Воинственные юноши наших дней похожи на стародавних ликантропов, им кажется, что они превратились в волков, и тогда они бесчинствуют и кусаются, как настоящие волки.

И разве *вторая* порча эпохи не заключается в том что не желают принять из рук времени—из рук того времени, что увенчало короной избранного французскими энциклопедистами несвятого отца всех добродетелей, Эгоизм, и возвело в дворянское звание немало смертных грехов, чтобы они служили ему,—разве *вторая* порча не заключается в том, что не желают принять из рук времени предлагаемое им наилучшее средство против *первой* порчи (так сам же зной дает средство от гусениц—сырость), а именно *чувствительность*?²

Нищая, но святая чувствительность!^а С чем только не путают тебя, тогда как ты, единственно ты можешь служить прекраснейшей посредницей между человеколюбием и себялюбием,—получше, чем поэзия, служащая, по Шиллеру, посредницей между формой и материалом! Конечно, всякий может порицать тебя, не отличая тебя от лицемерных речей людей, что повторяют чужие слова, людей, если когда-либо и испытывавших чувства, то давным-давно утративших всякую способность чувствовать, людей, которые, как изнеженные сластолюбцы в области духовной, пользуются тобой лишь затем, чтобы превращать целокупного внутреннего человека в одно большое нёбо. Каждый пусть ополчается на такую, существенную и лицемерную, подражательную чувствительность,—на чувствительность памяти, чувствительность, позаимствованную на время у других или у самого себя,—но чувствительность чистую, тихую, бьющую ключом, неужели же ее-то можно презирать из-за такой слабости людской?..

^а На этом месте ринулись прочь последние поэтасты, и остались только трое слушателей среди них и прекрасный юноша, хотя и пребывавший в дурном настроении

Должно озадачить, что чувствительность изначальная, не выдуманная, всегда была присуща только сильным натурам. Ибо, во-первых, именно гибкое и упругое сердце невинных юношей разрывается, как тычинки цветка, при первом же прикосновении к ним мира. Во-вторых, так называемая чувствительность сильнее всего проявилась у трех поэтов, во всех отношениях подлинно мужественных. Первым, если не вспоминать о древнем воине Оссиане, был Петрарка, нежный умом, сильный и святой в жизни. Третий — Гете с его «Вертером», написанным после «Гёца фон Берлихингена». Второй — это гордый и твердый Клопшток в ранних своих одах о любви и дружбе, в таких песнопениях, которые умрут, когда перестанет биться последнее на земле сердце. Короче говоря, бывают озера и на горах, озеро есть, например, на Пилатовой горе.

Впрочем, против новейшей чувствительности выставляют еще такое возражение: подобных чувств вообще не было у древних греков, и они оставили нас здесь (то есть в изображении такой чувствительности) совершенно без всяких образов. Возражение это еще более значительно благодаря тому смыслу, который в нем подразумевается, — а именно, что греки (все это относится как раз к чувствительности) отличались совершенно иной, более прямолинейной любовью к женщинам и к людям вообще, делили их только на греков и варваров, — что они (пока Новый завет и церковная история не переплавили их в своих тиглях) мало что знали и предполагали о христианстве, о боге, об ином мире и о романтизме (отце сантиментов), — что вообще они обнаруживали прекрасное сходство с детьми и дикарями, которым (тем и другим) вообще дела нет до сентиментальности...

Я еще прохожу мимо множества возражений вроде, например, того, что греки не выдумали «Критику» Канта и «Этику» Спинозы и равным образом не изобрели печатное дело, и рифму, и... XVIII век... Конечно, тут и зарыта собака, ибо каждый век сам выдумывает и изобретает себя — постепенно, что можно видеть уже и по XIX веку. Так что в принципе нам отнюдь не может повредить, что мы в делах сердечных почти на две тысячи лет старше и богаче тогдашних греков. Разве человечество — не дерево, на котором сначала пробивается на свет из черноты ветвей тонкий и нежный лепесток, потом показывается одноцветная, плотная и крепкая листва, а потом разноцветный, мягкий и нежный плод цветка? Или же поэзии больше, чем философии, нужно обращаться к прошлым временам? Если философия собирает в одно живое тело

всех былых духов философии, словно эликсир жизни почему не поступать так и поэзии, почему не одушевлять свое органическое тело поэтическими душами былого, для чего не требуется откапывать бюст в Афинах и целую статую в Риме? Потому, что человек предпочитает принадлежать былому и грядущему, но не настоящему

Удалившимся господам, для которых как для японцев «большие глаза» — бранное слово, такое же слово — «слезы», — этим господам не повредило бы, успей я высказать им еще одно соображение: недостаток любви вреден не только для сердца, но для самой поэзии (над этим мало задумываются). Неопишущий ущерб который поэт наносит творениям своего духа, если нет в нем сильного чувства. Будь он бесчувственным отцом живого ребенка, — как опишет он настоящую любовь отца, если прежде того не ощущал ее к живому младенцу в колыбели? Подумал ли автор, позабывший о подлинном чувстве и оставивший его на задний план, подумал ли он, что опишет это чувство тем слабее? Ибо поэтическое направление и форма без материала души — все равно что фонарь без фитиля. Есть немало нищих, и прикрывают они свою наготу тем, что обращаются в своих поэмах и картинах к людям, которые уже раньше были изображены другими, — например, к матери, но только к изображенной Рафаэлем, к актрисе, но только играющей роль в спектакле

Если современная поэзия столь невещественна и так пренебрегает материалом, то она все более начинает походить на музыку и струится без смысла, поэтические крылья поднимают ветер, вместо того чтобы на крыльях ветра подниматься к небу, так что, наконец, поэзия бросает образы и сам язык и целиком перебирается в область звучаний, с ассонансами впереди, с рифмами позади, подобно музыкальным пьесам, что начинаются с трезвучия и заканчиваются на том же трезвучии. Кому совсем нечего сказать, тот танцует и звенит сонетами, — так умные трактирщики продают кислое пиво под звуки музыки и пляски. Самым счастливым годом моей жизни будет год, в котором за все положенные двенадцать месяцев я не услышу ни одного сонета, — вот как, куда ни сунься, преследуют нас пегасы с колокольцами и с седоками, у которых подола и колпаки тоже издают звон. Клопшток на время притоптал ключи рифм, но теперь они забили из земли еще сильнее и всеелей. Находясь здесь, на острове, я ни минуты не могу быть уверен, что, пока я читаю, там, на материке, не придумают целые иронические и дидактические поэмы и трагедии, сплошь состо-

ящие из одних сонетов,—в добавление к полифемским жалобам любви (*sonetti polifemici*), к сонетам бурлескным, пасторальным, пастырским и духовным (*s. spirituali*), ко всем, какие только были в употреблении в Италии. Если верна приятная гипотеза Боутервека, что рифма вышла из эхо, раздававшегося в тевтонских лесах, то современный недостаток древесины позволял бы надеяться на многое, но мне кажется, что пустота только способствует громкому эхо. Люди, в которых нет ни вдохновения, ни сил, люди, у которых нет даже языка, чтобы говорить на нем, с великим трудом вырывают у этого самого языка вымученное иноземное стихотворение и ставят эту форму на стол перед нами, делая вид, будто она полна поэзии: так несчастные монахи-картезианцы, которым запрещено есть мясо, а следовательно, и колбасы, пытаются обмануть самих себя, наполняя рыбой свиные кишки, а при этом едят их и громко разговаривают о колбасах. Как разительно отличаются от старых сонетов, например, от сонетов Грифиуса—в младенческую пору немецкого языка сонеты текли легко, и чисто, и гладко,—как странно отличаются от них наши новые сонеты, язык которых, многоопытный, заикается, и заплетается, и спотыкается и которым, антитринитариям³ трех Граций, приходится прибегать ко всевозможным языковым и мыслительным вольностям только для того, чтобы сказать: «Пою!» Правда, в более светлые минуты мне даже начинает казаться, что при совершенно необычайной беспомощности в обращении со стихом и с языком и при большой бедности поэтического пламени и красок сонет—единственное средство и прием и что он вполне неизбежен для такой поэзии. К великой радости своей, хотя и в метафорическом смысле, я утвердился в этом мнении, прочитав у Рабле, что в некоторых женских монастырях *pet* называли не иначе, как *sonnet*⁶; поэтому мы по-прежнему можем именовать «сонетами» упомянутые выше стихотворения, прибегая к эвфемизму (греческой кротости именования) и на том условии, что никогда не будем забывать о рифмующемся с ним слове.

С⁴ тех пор как лектор в первый раз прочитал этот курс лекций, поэтасты за отсутствием материала стремительно перепробовали все суррогаты любви и поэзии и наконец подыскали для себя самое лучшее, что только могли найти,—мистицизм, и вот этот мистицизм, сам по себе чудо, творит у них чудеса и способен на очень многое. Но

⁶ «Гаргантюа и Пантагрюэль», кн. 4, гл. 45.

только этот новый литературский мистицизм нужно отличать от старого действенного — какой был присущ Шпенеру, Фенелону, Таулеру, Лопесу, маркизу Ренти, мадам Гюйон и т. д., — нужно отличать для того, чтобы не слишком недооценить первый. Ибо мистическое писательство далеко от мистической жизни и мысли, — если раньше поэзия переходила в прозу и историю и оседала в них, то теперь этот писательский мистицизм, наоборот, просто возвышет историю былой деятельно-мистической жизни и прозу былого мистицизма до уровня новой литературно-мистической жизни и прозы. Прежде религиозные мистики были священными пламенными душами; словно летучие огни, отрывались они, умирая⁶, от тяжелой земной основы, но поэтами они были простыми, скорее, немотствовали в поэзии, ибо к поэзии и к вершинам Парнаса они лишь ради вдохновения спускались после полета в поднебесье, и не были окружены священным ореолом их краткие сердца, но священный жар раскалял их изнутри.

А для чего нужен этот новый мистицизм в искусстве, как не для того, чтобы вознаграждать и успокаивать любящую душу прекрасной иллюзией поэзии и творчества, — если мистика души и сердца безвозвратно утрачена? И мы тем более извратили бы новоизобретенный мистицизм, если бы заключили его в наше тесное сердце, не в просторную голову; мистический поэт — это (только в более благородном смысле!) тот самый скворец, который жил в Париже у торговки фаянсом и от начала до конца читал на латыни «Отче наш», только что не вовремя вставлял между семью прошениями бранные слова, да после (или до) четвертого прошения⁵ нередко требовал корма, чтобы уже не поминать все то иное, в чем он отнюдь не сделался лучшим христианином оттого, что упорно молился. И можно даже без малейшего ущерба для поэтического мистицизма утверждать, что как бесы убралась в гергесинских свиней, так и святых этой мистической веры следует изгнать в свиней, но только свинья не может скомпрометировать себя нравственно, черт ли войдет в нее или дух святой.

⁶ Мощь подлинных, преодолевающих мир мистиков такова, что стойки перед ними — все равно что карлики; стойки прикрывались ледяным панцирем разума и наслаждались только тем счастьем, что никогда не были несчастны; а мистики, словно четвертые ипостаси, жили в полноте бога и, подобно богу, сами никогда не чувствовали боли от мира, но всякую боль любовь обращала им в наслаждение и всякое принесение жертв — в обретение даров, и, пожалуй, одной радости не доставало им — радости страдать. Кто хочет узнать, сколь всемогущей бывает идея и сколь прекрасной — смерть, тот пусть приблизится к смертному одру мистиков и тогда пожелает если не жить, то хотя бы умереть, как они..

Мистика — святая святых романтического искусства, незримый надир зримого зенита. Но если бессердечие и невещественность нынешней поэзии неспособны породить ничего романтического, то мистика оказывается очень кстати, — вместо вечерних бабочек романтического полумрака лучше выпустить ночных бабочек мистики, другими словами, лучше погрузиться в туманные миражи мистицизма, чем нырять в океан романтизма за жемчужными раковинами. Какое счастливое совпадение — именно теперь философия абсолютного разверзла свои пропасти, бездны, бездонности, а мистическим крыльям все это и требуется, чтобы был простор для полета. Когда сердце не заполняет вселенной и мироздания, не одушевляет и не одухотворяет их, то голова начинает требовать себе такую долю бытия, что даже под бога подкладывают фольгу... Теперь же благодаря философии абсолюта, благодаря мистицизму у нас, в наших руках, предостаточно всего — есть и пропасть вверху, есть и бездна внизу, а в дополнение к верхнему есть еще обратный, нижний небосвод, и мы вглядываемся в них, повиснув в пустоте без опоры, — шар земной, шар мировой давно уж оттолкнули мы ногами, и он улетел за небеса, — пора кружиться мистически, возносясь и ниспускаясь, и парить на месте, прочь улетаая и уносясь (ибо в опустошенной — обестелесненной голубизне эфирной нет твердых тел небесных, чтоб быть покою и движению), короче, пора быть чем угодно, всем, даже Ничем.

Теперь глаже будет переход наш от мистицизма к последнему,

четвертому (восьмому) предостережению сердцам
О чувственной любви,

глаже прежних переходов, где, например, от ненависти (в третьем) мы сразу же перескакивали к любви. Как мизантроп полюбит, не краснея?.. Когда человек от Платона и древних трагических поэтов прямо переходит к нашим дням и оказывается в роще Пафоса новых поэтов, где на голых ветвях нет ни одного листочка и где все видно насквозь, так он решает, что не из Греции попал в Грецию, а из Греции на Камчатку, где стрелы Амура окунают в г.....

Самый сильный аргумент против того, чтобы расписывать сцены чувственной любви, диктуется не нравственностью, а поэтикой. Вообще говоря, есть два чувства, которые не могут доставить нам чистого и свободного художественного наслаждения, — это омерзение и чув-

ственная любовь, и вот почему не доставляют они нам наслаждения: они сходят с полотна и погружаются в душу зрителя, они созерцание обращают в страдание. Правда, когда говорят о чувственной любви, то предполагают что зритель испытывает любовь противоположного свойства—но тогда зрителя нужно наделить сперва жидкой косицей из серебрящихся волосков и придать ему солидный возраст—лет восемьдесят. Ведь даже Шоппиус (см Бейля) вынужден был отказаться от рыбы и мяса, дурно ел (питался одним сыром и пр.), спал на жестком, и все для того, чтобы остаться тем, чем он был,—это при том, что искал он в классиках не столько наслаждений, сколько оборотов речи; чего же ждать от любителей поэзии, которые одновременно читают и едят, не ждать ли от них самого худшего?—ведь даже в Латраппе, где кормят не лучшим образом, Дерансе вынужден был запретить чтение одной из книг Библии, именно историю Сусанны, а древние раввины запрещали читать Песнь Песней прежде достижения тридцатилетнего возраста. Для чего же живопись, если она прерывает полет души, оскорбляет нежные души и ублажает лишь дурные? Разве художнику приятно содеяться низким сводником и видеть, какое позорное участие проявляют к его сочинениям люди дурные? Но, боюсь, причина, почему так много развелось у нас наглых и откровенных выставок сокрытого и почему так много народилось наглых их покровителей,—они скорее запретят искусству подкупать нас нравственным содержанием, чем безнравственным,—причина этого заключена в двух видах того, что легко дается: во-первых, легко дается рисовать как бы скрытые за занавесью и потому малоизвестные ситуации, а во-вторых, нетрудно подкупать нас такими картинами в ущерб искусству, так что виноваты, получается, не художественные соображения, а отсутствие таковых. Самые великие поэты—самые целомудренные; из наших назову Клопштока и Гердера Шиллера и Гете,—три грации в «Тассо» «Ифигении» и «Евгении»¹ Гете вполне и без всякого смущения могли бы обходиться без своих одежд, как бы наброшенных на них Сократом, и, напротив, могли бы отдать эти покрывала некоторым героям этого же поэта с их отнюдь не сладострастным, но поэтическим цинизмом. А какой народ испокон века создавал самые распутные поэмы? Конечно же, тот, у которого другие поэмы, можно сказать, совсем не складываются,—народ галлов, ведь и Вольтер в «Орлеанской девице» поэтичнее, чем в «Генриаде»; в Риме поэзии было меньше, а распутства больше, чем в Афинах, но и в

Риме пакость родилась лишь в мрачных пропастях падшей империи — империи поэтической, нравственной и Римской. Дерзость безнравственного можно сравнить с мышьяковым возгоном: он придает блеск краскам, но в конце концов разъедает ткань и медленно отравляет того, кто ее носит

Совсем иное — цинизм юмора и остроумия куда более приемлемый. Ведь в первом случае цинизм серьезной поэзии, спускаясь по пологим склонам плоскогорья из длинной цепочки образов, приводит наконец к водопаду, с которого начинается течь бурно и неукротимо, — но такой роскошной цепи образов не встретить у греков, — а во втором случае юмор и остроумие как раз превращают такой образ просто в средство и, разлагая его на пропорции и отношения, отнимают у фантазии; поэтому комический цинизм сильнее сказывается у целомудренных наций, как-то: нации древние и британцы, — у них пышная мелодия образов звучит слабее; то и другое — совсем наоборот у испорченных народов. Аристофан, Рабле или Свифт — целомудренны, как учебник анатомии. Нечто иное, и куда хуже, те пародийные стихотворения и поэмы, — например, поэмы французские, поэмы, написанные людьми света, и некоторые у Виланда; эти поэмы, порхая между крайностями серьезного и смешного, осмеивают лишь дух, уничтожая его, и серьезно пишут лишь тело, творя его; ведь если у Гомера и даже у Гете в его сверхдифирамбической «Коринфской невесте» серьезное достоинство высшей красоты и чувства как бы окутывает своим блеском пышные формы образа и красота преображает своей внутренней силой тяжесть вещества, то французский жанр — кентавр наоборот: человек побежден, зверь освобожден, над всем благородным смеются, все достойное уничтожают, за все чувственное энергично вступаются, все чувственное старательно выдвигают вперед, и человек становится мартышкой орангутанга, так что сам жанр двусмыслен — и нравственно и поэтически.

С чувством стыда, то есть я хочу сказать, стыдясь своего стыда, я выражу свои сомнения отчасти морально-го, отчасти поэтического толка: сомневаюсь в необходимости выставлять дом терпимости напоказ, к храму нынешних муз, возведенному из обломков колонн и прочих развалин древнего храма Бесстыдства, что построен греками, подхожу, держа на плечах иудейские скрижали закона, — не затем, чтобы воздвигнуть их здесь, а затем, чтобы читать их вслух.

Я отнюдь не настаиваю на том, чтобы возноситься на

небо вместо того, чтобы катиться к черту — который успел войти в нас и которому мы, на мой взгляд, обязаны отдать визит; но вот что главное, — утверждают², что вся земля и весь мир — в полном распоряжении поэта, коль скоро поэт — это поэт, и что они (земля и мир) только и ждут, что он будет по своему усмотрению срисовывать их, не беспокоясь ни о времени, ни о нравах, — однако спросим, где же этот вольный и счастливый человек? Едва ли существует он в природе, еще не попался нам на глаза ни один такой греческий или любой другой поэт, у которого не было бы ни желудка, ни отечества, ни обычаев, ни времени, — как и у его почитателей, — но у всякого были и родственники, и кишки, и будни, и укромные уголки, так что всякий мог обрести и обретал свой индивидуальный облик (чего требуют от него философы). И только бог мог бы стать поэтом творящим, не считаясь решительно ни с кем, кроме себя; так он и творил, и всякий поэт — это крошечная метонимия бога; остальные люди — рифмы и ассонансы, а столетие — юбилейный стих.

Итак, ни один поэт до сих пор еще не обходился без времени и пространства, то есть без века и отечества, но всякий жил в них. Еще и потому поступал так каждый поэт, что вскоре замечал, что и его слушатели и читатели, точно так же как и он сам, рождаются и умирают. И это уже весьма неплохое объяснение того, почему греческие поэты, невзирая на всю свою божественно-поэтическую вольность, всегда чтли отеческие нравы, поэтический закон, и хотя бы потому никогда не подрывали нравы своим поэтическим творчеством, что творили лишь благодаря им. Боже, каким варварством показалась бы им попытка подкупать — не отвращать! — читателя картинами чужеземных варварских нравов, — словно зверь, попирает священную трепетность любви к отчизне. А если бы нечто подобное и сделал грек, тем более на сцене, как пытается нынешний немец Шиллер или Шлегель, — тонко чувствующий народ, не дожидаясь судей вкуса, судил бы как судья нравов. Ибо каждый народ чтит свои обычаи — ихор нравственного сердца, — и только мы, немцы, пытаемся распространить космополитизм чувства на нравы и обычаи, хотя нрав, распространенный на целый свет, есть отрицание в себе, потому что нрав и обычай по природе ограничены. Конечно, поэзия может чувствовать себя свободной, если вольность нравов налицо, и пусть танцует перед обнаженными ложами нагая муза трагедии; но пристало ли деве снимать покровы с женщины и супруги?

Не бывает абсолютного стыда и стыдливости, стыд относителен — соразмерен с фантазией, не с действительностью, обнажить ножку в Испании и открыть лицо на Востоке — все равно что у нас раздеться донага; какая же земля и какой фиговый листок будут мерой обнаженности? Кто не согласен с абсолютной наготой, тот вынужден чтить и самое длинное покрывало, а не укорачивать его, коль скоро длину предписывает обычай. Если стыдливость — священное чувство, данное лишь человеку, нужно чтить и щадить чувство, в каком бы облачении ни представало оно перед нами.

Но никакое полотно, никакая поэма не ранит это чувство так, как сцена, — когда играют на глазах у народа, где пятая часть зрителей — дети и девушки, когда движутся и говорят на глазах у народа, когда, наконец, живые люди на глазах у народа открывают эротические тайны своей души...

Пожалеем хотя бы актрису, — если не мужа и не отца. Не жестоко ли поступает поэт, выставляя ее на посмешище перед публикой, чего устыдилась бы даже публичная девка? Кроме того, плагиат у римлян — у них рабы на сцене подвергались самым настоящим пыткам и на деле прелюбодействовали, — есть для поэта плагиат у людей, все равно что похищение человека³: ведь должен же поэт помнить, что есть граница, где кажущееся переходит в действительность, видимость в бытие и играющие на сцене тела — в тела реальные, и если поэт не требует от тела мужчины, чтобы оно по-настоящему и до беспамяतства накачивалось вином на сцене, то он и от женского тела не должен требовать жертв, каких не мог ждать от чистой девы, сидящей в ложе театра. Кто ищет большего, — не художник, а тиран, я ненавижу его, потому что в своей любви к искусству он скрывает ненависть к людям.

Поэты любят смешивать наготу поэзии с наготой Греции, наготой камня, наготой живописи, — этим надеясь отстоять ее! Но какая же разница! Во-первых, нагота камня — вообще не нагота, статуя и может быть только обнаженной, потому что каменный плащ и явит нам только плащ, а не тело. Пластическая определенность реального — железная тюремная решетка, даже более того — каменная стена для фантазии; фантазия тогда — творение, уже и не творит сама, а поскольку все реальное как таковое — пока не прибавляется к нему фантазия — свято и поскольку ничему реальному, как и невинным детям, никогда не приходится покрываться краской стыда, то и скульптура, подобно спартанской девушке, не оде-

та — а окружена лишь всеобщим покрывалом убеждения. Ведь и правда: в укромных кабинетах сластолюбца можно повстречать какие угодно нагие творения, но едва ли изваянные.

Короче говоря, в скульптуре сама реальность создает фантазию, а в поэзии — фантазия реальность; будучи изображением отдельного (кто видел высеченный в камне исторический сюжет?), скульптура обнимает лишь самые всеобщие отношения между людьми, какие существуют в природе, — порочность нравов тут с самого начала исключена, как у детей.

Но в живописи, этой посреднице между поэзией и скульптурой, уже не может быть таких одежд, которые не предвещали бы, а заменяли и устранили тело. Нет, живопись открывает шлюзы фантазии — невзирая ни на какие платья и одежды. И ведь каждый парижский прощелыга привык смотреть на картины с драпировкой, тогда как в настольных его книгах обходятся без повязок.

Мой последний аргумент в пользу умеренности в эротическом снятии покрывал основан на благе людей или, пожалуй, на благополучии нашего века; вы согласитесь со мной, что аргумент этот не самый сильный. Вообще, если поэт обращает некоторое внимание на благополучие человечества (в положенных границах), то это нельзя считать недостойной чертой в нем. Ведь если верно, что растения-паразиты, то есть шесть чувств, которые держат в своих объятьях Европу, вытягивая из нее все соки, если верно, что дикий виноград полового влечения готов вознестись ввысь на месте самого дерева, совершенно уже засохшего, то поэзии с ее свободой следовало бы скорее отнимать чувственную направленность у нашего рабского времени, чем придавать ему чувственность. Прежде, когда существовали и религия, и великие цели и когда Боккаччо еще мог переписываться с Петраркой и состоял профессором дантоведения и когда, соответственно, эротическая фантазия была весьма слабо развита, тогда наверняка поэтический язычок амурного пламени не причинял вреда, подобно тому как и порох возгорается не от пламени, а от угля, с которым приходит в соприкосновение. Теперь-то хуже. Если исключить столицы, где театр не может заметно повредить нравам, потому что искусство встречает здесь не столько нравственных, сколько образованных людей и потому радуется, а не портит, то вы с одинаковым успехом можете устраивать фейерверк на пороховой фабрике и сочинять подобную поэтическую ракету и петарду; и если некото-

рые новые поэтасты так яростно набрасываются на язык нашей прежней честности и целомудренности, как будто именно его (не что-нибудь иное) гонят к нам через границу,— так это глупость и грех

Меж тем именно благо людей— аргумент в пользу эротической откровенности; так у одного из наименее приятнейших путешественников, которые когда-либо возвращались из Франции. Так, автор «Путешествия в полуденные провинции Франции» оправдывается княжеской «часовней невест»⁴ и надеется, что картины вольного содержания привьют бледному миру теней— высшему свету— известный вкус к чувственному, отчего, надеется он, воспроизойдет множество всяческих благ, так, например, станут наконец появляться на свет наследные принцы. Этот ревностный муж света— справедлив ли он к людям света с их фантазией? Ибо эротической фантазией— в отличие от всех мощных мужей прошлого и в полном сходстве со всеми слабосильными настоящего— они не столько обделены, сколько богаты и больны; как раз чуть поменьше фантазии, и получила бы настоящая устричная диета... А так выходит, что остроумный полдневный путешественник дает им *materia peccans*, сиречь ядовитое зелье греха, в качестве *materia medica*— целительного снадобья, заставляя бедный богатый высший свет еще больше мучиться и страдать от идеально-лафатеровских «перспектив небесного блаженства», для чего свету нередко недостает одного крыла. Человека сострадательного трогает до глубины души и даже до смеха бедственное положение высокородных господ, которое только еще усугубляют такие литературные создания. Лишь для могучего немца древних времен с его здоровой душой и здоровым телом даже самые вольные картины— всего лишь картины, и как раз в этом смысле признак отнюдь не дурной, что дрезденская и лейпцигская цензура разрешает печатать, причем с полным названием города и издательства, сочинения Альтинга и товары Греффа— духовные воплощения запрещенных в обоих городах публичных домов.. Однако *sapienti sat!* Восемью предостережениями и ограничивается вся моя критика поэтастов. Прародительница и Ева всего грешного семейства— Юность, то есть юность индивидов и молодость эпохи. Не будет родительницы, не будет и потомства. А поскольку уже многие успели подметить, что юность, как бы молод ни был человек, с каждым днем убывает и наконец совсем сходит на нет, то мы явно находимся в преддверии самой великолепной засухи, когда реки пересыхают и оскудевают источники.

Однако, господа, вижу, что все вы разошлись по домам,—наверное, вы недовольны мною; я остался совсем один,—не колеблясь, прерву себя и незамедлительно удалюсь; ведь не надо же мне ораторствовать, уговаривая самого себя.

НОВОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛЕКЦИИ,
ОБРАЩЕННОЕ К ПОЭТРИЯМ¹.—

ибо я увидел, что некоторых слушателей подхватили под руки дамы и силой ведут назад, чтобы присутствовать при эпилоге лекции и выслушать послеслечения чтений. Все они сказали,—потому что ни одна не молчала: нет среди них поэтесс, поскольку «поэтесса»—это, согласно Вольке, будто бы значит «жена поэта» (все равно что поэтрица или поэтриня), но все они—поэтрии, или поэтриды (тоже пиитрии и пиитриды), что означает девиц незамужних, потому что не стоит и труда заводить себе мужа. Я подхватил эту нить и еще больше развил ее: «И верно! Потому что по сравнению с лирической антологией любви и даже по сравнению с уличной песенкой о любви замужество—все равно что канцелярская проза, такая скучная, какую только можно придумать,—а что несколько женских рифм в канцелярском стиле брачного контракта по сравнению с мужем, вечно рифмующимся с самим собою? Но что, впрочем, вам угодно?»

«Опровержения!»—воскликнула одна берлинская еврейка с такой запальчивостью, словно я—муж и шут ее одновременно. Дело в том, что стояло тут пять (или что-то около этого) девиц, или девственниц,—правое или левое крыло знаменитых десяти из евангельской притчи. Я отвечал: «Почему бы и нет? Что же мне, как и всякому, целую жизнь твердить только: да, да, да на все, что я ни скажу, и ни разу не сказать: нет, нет, нет?»—«Вот он всегда такой,—заметила вторая девственница, обращаясь к остальным,—именно ваши шутки,—это уже говорила она мне,—именно ваши шутки всегда вознаграждали нас за вашу серьезность, и все мы, все, кого вы видите сейчас перед собой, не отступились от вас, хотя в вашей не подчиненной метру манере изложения и недоставало нам подлинной свободы и не подчиненной метру манеры жить». «По крайности избавьте нас от ваших чопорных британок и сверхцеломудренных особ: ах! бывает разнужданность, в которой больше религиозности, чем в вас веры»,—сказала третья, девственная лампада которой была, по-видимому, задута ветрами скитаний. «Нам хочется сильных женщин,—сказала четвертая,—а не ваших

древних могучих мужей, и больше нам ничего не нужно, не нужно даже и мужей, мы сами будем полагать себя, как Фихте»,—эта четвертая девственница, или девица, совершенно отклонилась от темы, а может быть, и еще от более важных занятий; свет лампы ее не гас, потому что в руках у нее совсем не было лампы. Тут мне показалось, что пора и мне взять слово, как вдруг пятая из дев, как бы настоятельница и аббатиса всего хора монашенок, выпалила: «Вот что—все мы много-много лет тому назад слушали лекцию на неделю Jubilate, и совсем бы не хотелось пережить всю эту скучищу во второй раз, а мы пришли сюда, чтобы выслушать,—если только вы пожелаете говорить,—откровения и обращения к поэтам (или поэтριάм) женского пола, особенно же применительно к четырем предостережениям сердцу,—все то, о чем пришлось бы затем постоянно помнить, чтобы не слишком уступать Клотильдам и прочим романтическим ангелам и не опускаться ниже их».

Много сказано, много всего; находясь в столь затруднительном положении, лектор выразил на первый случай все свое смущение и восхищение при помощи сонета, из которого ему, правда, удалось вполыхах произнести только рифмы катренов. После чего я и начал—в не подчиненной метру прозаической манере—так:

«О прекраснейшая пятерица! Если бы дамы стремились наводить порядок среди идей с той же настойчивостью, с какой наводят они его в мире тел, то мне пришлось бы замолчать и пожелать вам доброй ночи. А так что получится, то и ладно! Итак, четыре относящиеся к гордыне, грубости, ненависти, любви предостережения сердцам мужчин-поэтастов мы вставим для женственных поэтрид в оправу, и эта оправа будет пятым предостережением. Вот оно—никогда не выходите замуж!

Нет, не вздрагивайте в изумлении! Я ведь подчеркиваю, что исключаю тот случай,—и тогда допускаю возможность брака,—когда некая поэтически-гениально настроенная невеста внесет с брачный контракт тайную статью, устанавливающую для обеих сторон срок, в течение которого они обязуются развестись. Уже многие до меня замечали, что расторжение брака соединяет супружескую пару сердечными узами—в иной, более высокой степени,—уже замечали, что сердце супруга, даже если он и поэтает, переполняется тогда любовью и он наслаждается всей пикантностью отношений со своей разведенной поэтрией и даже, можно сказать, поэтессой,—и он не вдов, и она не вдова,—ни один не

повелевает, ни один не подчиняется (если не попеременно).—оба нежны, горячи,—оба любят не по обязанности, а еще и сверх того—оба робки, застенчивы, а притом и интимно близки,—оба страшатся света, оба опасливо-дерзки наедине,—и оба свободны, и нет уже такой минуты, когда нельзя было бы отказать... О девы, девы, уже одна картина развода вдохновляет вас вступить в брак. В этом смысле замужняя особа подобна больному зубу, который можно выдернуть и, удалив нерв, вставить на прежнее место, дабы он блестел и кусался, уже не причиняя ни малейшей боли.

Но спокойно, спокойно! Ведь дурным будет предостережение о безбрачии, если покажется, будто всеми преимуществами безбрачия нельзя пользоваться и без разводных писем и без уплаты пошлины.

Четыре предостережения сердцу кротко советуют не вступать в брак. Сначала первое—относительно грубиянства. Грубость, присущая мужчинам, поэтастам, в душах нежных женственных поэтрий смягчается, она становится лишь дерзким и нагло-упрямым оговариванием и осуждением женщин, мужчин и книг; для поэтриды нет авторитетов—кроме как в зеркале, или, может быть, есть еще авторитет Гете, Шекспира или какого-нибудь другого любимого писателя. И все это еще совсем не заслуживает порицания. Но, к несчастью, о добрейшая пятерица, муж, супруг, не сидит и не смотрит спокойно на то, как вы с воинственным видом приступаете к нему, готовые оговаривать и осуждать. Но где же искать случай и основание для смелой и дерзкой хулы, если не в нем? Ведь пословица гласит: чем ближе к Риму, тем реже вспоминают о святом отце,—а ведь некоторые мужья даже и не отцы и не святые. Ну а кончите вы тем, что станете грозой города, потому что если и вообще благоухающий и мягкий медоносный цвет девственности, вызревая в душиной оранжерее супружеской постели, превращается в зимние сорта плодов, которые делаются мягкими лишь очень медленно и поздно, то, прибегая к помощи иной аллегии, можно себе представить, что дева-амазонка, уже пожертвовав своему луку одной грудью, хотя и приносит свои жертвы, как всякая женщина и жена, но все же немало кротости и мягкости хотела бы оставить за собой в одной уцелевшей груди. Вообще в новое время махнули рукой на древних, на Библию и на Руссо и вместо тихости воспитывают в женщинах лихость и вместо кротости—дикость; но только забывают при этом о задатках, присущих женской душе. Поверь же мне, о достойнейшая пятерица, у вас

есть все, чтобы кипеть и буйнить: стоило бы мне голько пожелать, и вы сразу же живо изобразили бы и доказали мне мою же теорему. Женщины в обществе кротки, мужчины необузданны, потому что поле деятельности мужчины—все общество, это—поле битвы. Настоящий лектор видел в жизни мадонн,—такими были их лица, такими звуки их голоса,—и, однако, стоило им из гостиной перейти в спальню, как они превращались в смелых солдат, идущих на штурм вражеской крепости,—как бы высоко ни ставил я «Физиогномические фрагменты» Лафатера, но все же мне не удалось в женских лицах найти такой фрагмент, который гарантировал бы покой и мягкосердечие; в лицах мужчин этот фрагмент иной раз и обнаруживался. При этом новейшая укрепляющая медицина (стеническая метода) просмотрела в женщинах одну весьма обыденную вещь. Мужчина неукротимее всего в юности, с годами он охладевает; а женщина в девицах такая робкая, и такая кроткая, и такая мягкая, что всякий шип розы зеленеет у нее и гнется—укрепляется и отвердевает он позднее, в самодержавном одиночестве брака. Я вообще не говорю еще об одном, третьем по счету, моменте, считая его вполне доказанным,—а если нет, то вы можете доказать его, не сходя с места,—дело в том, что всплывший и расвирепевший мужчина может еще иной раз прислушаться к каким-то разумным доводам, но женщина не только отвергает всех их в буре, но отклоняет и тогда, когда наступает затишье, и вообще Сократ в общении с Ксантиппой рассудительнее Сократиссы в общении с Ксантиппом... А вы-то, книжники, еще подливаете в пламя женской необузданности свое жирное, гладкое чернильное масло! Но далее: в довершение всего, досточтимая пятерница, супруг желает, чтобы вы почитали его еще больше, чем Гете, ибо супруг готов простить супруге всякий грех, но только не грех против святого духа его личности. Слово-пушинка тут порой весомее, нежели бремя деяний. Итак, останьтесь же по сю сторону досок, ножек и занавесей с бахромой—по сю сторону супружеского ложа. Остановитесь на почитателях: тогда-то, не причиняя ни малейшего ущерба любви, вы сможете освистать их, приставив к губам ключ, которым окрываете их сердца,—ибо он открывает только их сердца,—и вы сможете выставить их на позор с ошейником на шее,—ибо иначе такой ошейник лишь превращается в шейный платок супружества; более того—всемирная история сообщает нам о таких пощечинах, от которых любовники, удостоившиеся их, становились лишь более

преданными рыцарями дам, тогда как даже самые сильные оплеухи, раздаваемые законным мужьям, лишены действия хотя бы воздушных поцелуев и даже, нужно сказать, скорее ослабят, чем усилят в них чувство любви.

Будучи сходным по последствиям, второе предостережение поэтастам уже почти исчерпано, о гениально настроенный квинтет! Если для одного почитателя вы—жемчужная раковина с жемчугом, или блестящими мыслями, внутри, если для другого—его вы осудите вместе со мною—вы жемчужная раковина, которую нужно поглощать глазами и губами, то для мужа вы то же самое, что и он, то есть раковина—только другого пола. Надеюсь, что вы слишком горды... Но все же не в этом главное; беда, что надо спешить, иначе скоро закроют ворота,—из-за этого пропадают самые лучшие места. Представьте себе, что ваши воздыхатели духовно обручили вас с каким-нибудь хваленым поэтом, ради которого вы, как невесты по духу, должны оставить теперь отца вашего и мать вашу. А что будет, если ваш супруг, будучи, скажем, стилистом, окажется антиподом и соперником хваленого поэта? Я бы не хотел присутствовать тогда при ваших домашних диспутах!.. Ветхий и Новый заветы можно соединять в одном переплете, но не поэтрию и стилиста—в одном браке!

Однако кроме брачных негативистов следует еще больше остерегаться брачных позитивистов. Представим себе, что поэтрия разделяет идеи своего почитателя, или спутника, и обменивается с ним идеями, тогда она, без тени сомнения вторя ему, рассеивает по свету его эстетические приговоры,—потому что как в мире тел, так и в мире духа слуховые рожки были изобретены раньше (по Бекману), чем переговорные трубы, или рупоры,—и никто не возразит ей ни словом. Но что, если она приставит слуховой рожок к уху своего мужа (вместо перелетных воздыхателей)? В первом случае обо всем известно всему свету, здесь же, во втором, ничего определенного не будут знать даже и воздыхатели.

И знакомое вам третье предостережение поэтастам, касающееся ненависти, рекомендует не столько вступать в брак, сколько отступаться от брака. Вам и тем немногим, что тщатся вам подражать, прекрасно известно и без меня, какую необычайную прелесть придает вам в глазах всякого созаседателя вашего по туалетному столику,—хотя скромность ваша не допускает даже мысли об этом,—изящно выражаемая вами ненависть ко всякому человеколюбию, к лунному свету, ко всякой чувствитель-

ности и к людям, проливающим слезы. Огнедышащая Этна всю Сицилию снабжает снегом своих пещер,—так вы и ваши почитатели почерпнули из новых сочинений Гете столько льда, сколько нужно было, чтобы остудить его прежние, и на деле многие из вас повторили бы эпиграмму Гете: человек—собака, потому что жалкое существо собака². Кто говорит горячо, у кого, значит, пылкие уста, тот в глазах многих поэтов подозрителен, жар—опасный симптом нездоровья: если у собаки нос теплый, значит, она больна. Одно по крайней мере очевидно (сошлюсь на вас),—поэту, если он еще недостаточно остыл и потому не может согреть других, далеко до подлинного поэтического величия, тогда как представляется некой величиной иной поэт—гроза сердец и бумаги (террорист) и вообще человек не чуждый жестокости; так, если следовать Зейме, то Аполлона Бельведерского в Риме многие считают статуей Нерона-победителя.

Но эта эстетическая черствость или даже бессердечие наделяет вас чарами и придает вам твердость духа,—если бы вы умели по-настоящему пользоваться этими преимуществами!—всдь поклонники подъезжают к женщинам со стороны сердца, как ландскнехты нападают на рейтаров с левой стороны, где у тех нет оружия, а быстро на лошади не развернуться. Не счесть прыжков, которые вынужден будет совершать несчастный любовник, если с сердцем дело не выгорит и придется дотягиваться до головы. Искусственное ожесточение сердца уподобляется самому устройству тела,—мягкое сердце и нежная грудь разделены защитной клеткой из костей.

Но какой прок от всех этих преимуществ в браке? Да никакого, один вред. Брак быстро опустошит женскую голову, но сердце не исчерпать; и остроумная мысль, и рассудительная идея устаревают, повторенные многократно, а сердечное чувство всегда молодо, не стареет. В браке женщина может утратить блеск, но сердце не стынет: так горящий при свете дня ночной фонарь не ярко, но зато греет,—пламени почти не видно, а он пылает жаром. Уподобление это можно обобщить: как эта восковая свеча, мы в разные времена будем гореть более или менее ярким светом, язычок пламени будет короче или длиннее, но тепло наше не ослабнет никогда, ни на один день.

Остается еще последнее, четвертое предостережение, относительно чувственной любви, которое тоже надлежит оценить в связи с пятым—не выходить замуж. Надеюсь, я говорю с дамами, давно забывшими пошлые предрассудки,

так что можно говорить посвободнее, чем со всякой дюжинной серостью. Теперь образованные дамы лелеют в своем сердце поэтические творения небывалого духа, подобно тому как индийские дамы ласкают, прижимая к сердцу, всевозможных необычных животных вроде свинок, змей и ящериц, из числа которых надлежит змей и ящериц класть на грудь ради прохлады. Мы теперь, наверное, все согласимся с тем, что если считать женщин и дев священными существами (это вполне правомерно) и тем не менее всякого, кто коснется их, считать скверным, то такой обычай—не что иное, как жалкое суеверие старинного Египта: голубей в Египте чтили как птиц священных и потому разводили их целую пропасть и тем не менее боялись оскверниться прикосновением к ним. Разве не смешно? И однако обычай наш—лишь естественное последствие недостойных ограничений—лицемерной чопорности нравов, которую испокон веков старательно прививали всем нам, а особенно женщинам. Имперский указ 1577 года запрещал всем благонаравным женщинам прыгать, а отсюда рукой подать до запрета любых «скачков» в области духа,—будь то скачущие мысли или склонности. Но если необходимо решительной рукой выпалывать известные, издавна укоренившиеся предрассудки относительно чувственности, то не знаю, прекраснейшее пятичувствие, возможно ли добиться этого, состоя в браке! Муж и сам по себе—редкое растение, но еще реже встречается муж, вместе с которым жена, в благодарности за утренний дар, получает бесплатное приложение пяти дарственных экземпляров мужа, вроде того как (совсем напротив), если покупаешь пять экземпляров одной книги, то шестой получаешь в придачу бесплатно. Ведь даже выбрав в мужья настоящего, читающего сейчас свою лекцию лектора, ошиблись бы те из вас, прекраснейшая пятерница, кто был бы о нем более благоприятного мнения. Итак, для каждой, кто серьезно относится к делу, ничего не остается—а остается лишь в силе мой совет хотя и любить любить, но не любить сочетаться браком. Поэтрида ищет и всегда обрящет молодых мужчин, которые умеют ценить искусство и науку и умеют получить за них настоящую цену,—и только супруг, как мы уже слышали, ничуть не печалится об искусстве и науке своей жены; но искусство и наука—такие близкие соседи и родственники любви, что в Афинах невозможно было принести жертву воинственной и мудрой Палладе, не принеся жертву Амуру, потому что статуи Паллады и Амура стояли в одном и том же храме,—античный обычай

этот блюдут в новейшие времена многочисленные учителя пения и игры на фортепьяно, а также гувернеры, только что устаревшие ритуалы они давно уже отбросили. При известной доброте душевной никак нельзя не заметить и не разделить высших намерений учителей,—ведь, конечно же, не может быть их целью порождение чего-либо смертного и преходящего, вроде песенок, пьесок, экзерсисов и тому подобных порождений духа,—их цель есть, очевидно, создания бессмертные в самом строгом смысле слова; то есть такие, которые, подобно их родителям, продолжают жить и в ином мире.

Итак, о прелестнейшая пятерница директрис могущественнейших, нежели пять директоров бывлой французской директории, надеюсь, теперь можно сказать, что я с горячей убежденностью проповедовал и прославлял перед вами старинное речение, гласящее: «*Tu felix Austria nube!*» (то есть «О, счастливая Австрия, сочетайся браком!»)^a, в прекрасном обращении и должном применении к вам: «О, счастливейшая директория, не сочетайся браком!» (то есть: «*Tu felix directorium ne nubas!*»).

Впрочем, все послесловие и эпилог лекции — не более чем скромный знак моей признательности вам: вы, несмотря на множество серьезных и сентиментальных мест, или пятен, в моих сочинениях, вы остались верны мне — в благодарность за шутки. Но такое постоянство вознаграждается и помимо моей благодарности, ибо верность эта — того же рода, что приверженность дам к пикнику, коль скоро он был предreshen в светлую и солнечную субботу в надежде на еще куда более божественное воскресенье,—от воскресной прогулки дамы не отказываются, если в воскресенье утреннее небо грозит, а полдненное проливается на землю грозю: дамы не меняют ничего, не меняют и решений, а только зонтики от солнца меняют на зонтики от дождя... Спокойной ночи! И та вечерняя прохлада, которую ощущают сейчас прелестные слушательницы, да не падет на мою голову духовным инеем!

Девственная пятерница удалилась; в руках у дев не было лампад, но и не проронили они ни слова благодарности, на что я так рассчитывал. А наутро я узнал даже, что большинство слушательниц рассердилось на меня за совет не выходить замуж,—особенно недовольны были те, что постарше, поменьше — некрасивые, менее всего — самые юные. Но коль скоро теперь это стало известно, то впредь любому не возбраняется давать пнитридам обратный совет, а в жертву лучше уж приносить их будущих мужей.

^a Известно, что Австрия нередко умножала свои владения посредством заключения браков.

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ,
ИЛИ ЖЕ ЛЕКЦИЯ В ВОСКРЕСЕНЬЕ САНТАТЕ
О ПОЭТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Я прождал битый час, прежде чем начать, тем более что не было ни одного слушателя. Наконец, когда я решил не ждать больше, появился один,—то был тот самый незнакомый мне юноша; обрадовавшись, я, естественно, начал, и начал такими словами:

Досточтимые слушатели! Не было эпохи, которая во всем была бы права, но не было доньше и кругом неправой; причина—та, что муссоны полгода дуют с севера на юг, а полгода—с юга на север...

Тотчас же нарушил театральную иллюзию академической лекции,—что наша иллюзия, как не слабая шутка?—расстраивающийся и расстраивающий меня юноша; он сказал почти что возмущенно: между тем и ветры вращаются же вместе с Землею вокруг Солнца, проходя через все знаки зодиака, эти эмблемы поэзии и философии... Кроме того, моей антигезе стилистов и поэтастов недостает, на взгляд его, смелого синтеза, то есть синтеза органического. Ибо синтез умозрительный—глуп и пуст; обращенные в разные стороны грани куба измеряют как придется и без толку,—уравнения враждующих тел при этом не получается, как не получается его, если измерить рекрутской меркой статую и рекрута; органический синтез, совсем напротив,—настоящее бракосочетание, дающее жизнь живому дитяти...

К несчастью для юноши, я в этот момент обернулся и увидел, что на подоконнике лежит адресованный мне листок, направленный против Гердера. «Сейчас я отвечу»,—отвечал я юноше, чтобы сначала пробежать глазами листок. Ничего иного и не содержалось в листке, помимо того что можно было ожидать от первого попавшегося в гнев бежавшего с лекции поэтаста,—сколько раз приходилось мне слышать подобные вещи, сколько раз опровергать их, сколько раз предавать проклятию,—все это давнее и двустороннее неуразумение отлетевшей великой души, о которой никто не вправе гордо заявить: «Я знал ее»...

В двух словах я объяснил юноше, в чем дело; что касается заблуждений, листок этот, сказал я, напоминает печатные «Письма нюрнбергского жителя мне»¹, только что написан совсем недурно и с эстетическим чувством. Я продолжал: «Благородный дух Гердера не могли по достоинству оценить противоположные эпохи и противополож-

ные партии; но и он не безгрешен,—недостаток его заключался в том, что не был он ни звездой первой ни вообще которой величины,—он был группой звезд, из которых всякий мог вычитать свое созвездие, и один вычитывал созвездие Весов, осеннее, другой—созвездие Рака, летнее, и так далее. Людей с многосторонними способностями редко ценят по достоинству, людей с односторонними редко недооценивают; первые задевают и всех подобных им и всех неподобных им, а последние—только подобных»³.

Юноша улыбнулся и заметил:

— Я бы на вашем месте подал надежду на органический синтез двух партий, или сторон, то есть прежнего реализма и нового идеализма.

— Но вы же сами говорите, что такой синтез был бы живым ребенком, то есть он был бы жизнью, вышедшей из двух жизней,—но ведь из всякого синтеза развивается антитеза полов, и так до бесконечности... Но, впрочем, если так продолжать, я мало чего добьюсь,—то меня увлекают в область новейшей метафизики, то вовлекают в диалог... Смело отправляйся домой, верный фамулус, сейчас настало время размышлений,—или, если угодно, наслаждайся в саду пением соловьев, которыми полнится округ; они словно отмечают именины сегодняшнего воскресенья, которое недаром ведь зовется *Cantate*³, а великолепное вечернее Солнце справляет день рождения воскресенья; есть чем заняться и о чем подумать...

А вашими пространными метафизическими терминами я не могу пользоваться,—ведь и у меня должна начаться теперь расчетная неделя, а этот метафизический снег отбрасывает не образы, как поэтическое зеркало, а только некоторое неопределенное мерцание. Позвольте мне назвать иными словами вершину поэзии, эту вершину Парнаса, где должны встретиться все партии, если даже одни поднимались по южным, а другие по северным склонам. Есть нечто в нас, нечто неудержимое, некий порыв, который своей последней целью полагает суровое вечное—наслаждение от непостижимого слияния с неве-

³ Что³ содержится в лекции о Гердере, касается не столько его душевного склада, сколько моих чувств. Новый мрачный могильный холм—это для дрожащей руки не контурка и не мольберт, чтобы рисовать на нем того, кто погребен под ним. Но в своем жизнеописании—если только жизнь летучая и улетающая перед печным Я заслуживает труда описания—я вывешу царственный образ Гердера, и от тех немногих лет, лет дружбы, лет Эдема, которые я прожил вместе с ним, соберу лучи, чтобы ими прочертить линии его души. Конечно, последние годы его жизни—тяжкая боль для всех любящих его; не дожил он до своей славы, и созвездие это, как Лессинг, зашло за горизонт, бледное, затуманенное, скрытое облаками времени.

домой реальностью. И для этой реальности и для нас поэтические игры — лишь орудие, не конечная цель.

— Разве свобода — не самая достойная цель?

— Свобода *от чего* — это не цель, такая свобода — пуста, если нет свободы *в чем и для чего*; иначе небытие было бы величайшей негативной свободой. Всякая игра — подражание серьезному, и сновидение предполагает, что человек бодрствовал и еще будет бодрствовать. Основание игры и цель игры — не игра; игра всегда — ради серьезного, не ради игры. Всякая игра — мягкие сумерки, переход от преодоленной в игре серьезности к серьезности высшей.

— Но и эту высшую опять же преодолевает высшая игра...

— Много смен и перемен, но вот приходит черед и наивысшей серьезности — вечной. Поднимаясь, не поднимешься над собою, над этим подниманием самого себя. Поэт может, правда, осмеивать весь конечный мир, но ведь нелепо было бы издеваться над бесконечностью и над бытием, слишком мелкой полагая ту меру, с помощью которой поэт находит все слишком мелким. И извечный смех был бы не более несуразен, чем вечная игра в игране⁶. Боги могут играть, но суров — Бог.

— Но что же за суровость при бесконечной свободе? Этого я не могу постигнуть.

— Но ведь и необходимость бесконечна! Я, правда, тоже не могу этого постичь и не понимаю, как они сливаются — свобода и необходимость в божестве, — мне не дано понимать ни бытие, ни бога, однако вечные необходимость и свобода существуют одновременно, они неискоренимы. Мы вечно стремимся к некоей реальности последнего конца и последнего начала; к такой, какую мы не творим, но *обретаем*, мы находим ее и наслаждаемся ею, она приходит к нам, а не исходит от нас. Нас заставляет содрогнуться мысль об одиночестве Я (если только мы не рисуем бесконечный дух); мы не созданы для того, чтобы, сотворив все, воссесть на вершине эфирного трона бытия, наше место — на восходящих ввысь ступенях: под Богом и рядом с богами.

— Если реальное вне нас, то мы навеки отделены от него, а если оно в нас, то мы и есть это реальное.

— Так верно говорить об истинном, ибо истинное существует даже для скептиков, потому что должно же

⁶ «Инстинкт игры» (взятый Шиллером в долг у Канта) распадается на высший инстинкт материала и формы, и конечного синтеза никак невозможно достичь

что-то существовать, хотя бы существование; поэтому у познания есть более высокая цель, нежели познание познания, и цель эта—вне нас. То же можно, наконец, сказать и о нравственной красоте. Закон—это только нравственный идеализм; а в чем же—нравственный реализм? В чем—соответствующая бесконечной форме бесконечная материя? То же можно, наконец, сказать и о высшем предмете любви; пока он в нас, он для нас ничто; когда он вне нас, мы вечно и тщетно томимся по нему, ибо любви нужна не двойственность и не единство, а слияние

— Наконец,—сказал юноша с радостной улыбкой на лице,—наконец мы нашли нечто такое, что снимает надир и зенит,—нашли центр тяжести и середину. Синтез всех антитез, бытия в нас и бытия вне нас, материи и формы, реального и идеального, всех дифференций есть индифференция.

— Вот единственный способ не разрубить узел, а сжечь; отчаянное требование, чтобы молчание философии принимали за самое тонкое и тихое наставление, тишь—за пианиссимо и, короче говоря, задачу, возведенную в степень,—за решение.

— К счастью, индифференция совершилась уже помимо философов. Ибо *есть вечное*; рассудок возражает Шеллингу, но возражения относятся не к системе, а к богу, к непостижимости бога, не к непонятности системы.

— Соглашусь с этим, и притом даже не в ущерб философу⁸, а в ущерб философии. Верую я не в одно вечное, но в единое вечного. Ведь чего мы вечно требуем, так это не столько выводить уравнение реальности и нашего мышления, сколько уравнивать их,—нам нужно не столько объяснять нашу сущность, сколько дополнять ее до целого

— Но откуда же знаем мы эту сущность, если не благодаря самим себе? если не знаем ее в себе?

— Разумеется, старый платоновский круг, образуемый устремлением и его предметом, вновь замыкается. Но это нельзя дерзко объяснять,—можно только дерзко показывать. Философский реализм не обосновать мышлением, и его нельзя разрешить мышлением или разрешить в мышление,—причина одна.

Лучше спросим у наших чувств с их реализмом. В присутствии великого человека, божественного сердца, любимой нами души, когда они телесно, физически при-

⁸ Пусть Шеллинг посвятит себя натурфилософии; редкое сочетание фантазии, глубокомыслия и остроумия даст в итоге второго Эзкона, которого—второй упорядочивающей мировой души—недостает колоссальному распавшемуся на атомы миру опытного знания

существуют рядом с нами, философский идеализм — ничто, и так для всех. Чем же духовное присутствие такого человека отличается от его отсутствия — отличается чисто понятийно? Ничем! Восковая статуя могла бы напомнить мне внешний облик человека, автомат мог бы воспроизвести движения и голос его, письмо донесло бы до меня его речи, — но ведь это не было бы его присутствием?

— Конечно, нет! И даже попробовать сказать так, — присутствие, наличность состоит только в том, что я сознаю самого себя перед другим, — значит лишь медлить с ответом; ведь могло бы случиться и так, что я только представлялся бы представляющемуся мне.

— И однако сердцу ведомы разверзтые небеса присутствия, настоящего реального присутствия, — ведомы и слезы, пролитые над могилой. Повсюду, всегда на стороне реального остается некоторый перевес. Когда человек впервые любит, когда он слушает музыку, принимает великие решения, испытывает жгучую боль, восхищается до небес в своей душе, — в таких случаях, бывает, молнии в своем стремительном беге раскалывают небеса. Мы жаждем небес; но, бывает, нам даруют их и с нежностью, мягче, чище, определеннее, не так скупно отмеряют время, — и кто же дарует их нам? Кто — если только образ не слишком дерзновенен, — кто может стать прекрасным ликом изначально прекрасного духа бытия, как прекрасное лицо бывает образом прекрасной души? Кто, если не Поэзия?

(Тут юноша, покраснев, быстро протянул мне руку и негромко сказал: «Поэзия!» Как было ему к лицу, почудилось мне в эту минуту, прекрасное утреннее одеяние жизни, юность!)

Именно самое высшее, чего вечно будет недоставать нашей земной реальности, даже и самой прекрасной реальности сердец, — именно это самое высшее и дарует нам Поэзия, рисуя на занавеси, скрывающей вечность, грядущую драму, — не плоское зеркало она реальной наличности настоящего, а волшебное зеркало времени — времени, которого сейчас нет. И волшебство Поэзии сводит к нам с небес, приближает к нам то святое, то священное начало, в отсутствие которого все наше мышление и все наше созерцание внутренне раздвоены и внутренне надломлены; как мораль — рука дающая и перст указующий из туч, так Поэзия — это ясное и сладостное око, смотрящее на нас из туч.

Поэзия иной раз играет — но играет земным, не небесным. Ее цель — не уничтожить и не повторить, но расшиф-

ровать действительность, в которой не может не заключаться божественный смысл. Все небесное — свет и утешение, но лишь тогда, когда оно пронизано земным, — лишь пока мы на земле, несет нам свежесть дождь с небес. Но пусть гора, не долина шлет нам дождь и прохладу. Между тем у поэта, как у ангелов¹, познание божества должно быть первым и утренним, познание твари — поздним и вечерним; бог может порождать мир, но не мир — бога.

— Аминь, — сказал незнакомец. — И поэтому, — продолжал я, — быть может, никогда поэт не бывает так нужен, как в дни, когда считают его не столь уж нужным и важным. Как в наши дни. Кто всматривается в грядущие времена истории, тот видит — растут города и троны и заслоняют от людей небо, так что остается от неба голубая полоска, — народы все глубже погружаются в мягкую землю чувственности, — все глубже вгрызается в недра земные корыстное себялюбие, алкающее золота, — тысяча знамений, и все об одном: религия, государственность, нравы отцветают, и нет надежды на то, что когда-нибудь они вновь поднимутся, если только не вознесет их десница — не десница светской и духовной власти, но подобные им разные силы — наука и поэзия. Поэзия из них — сильнее. В гиблые времена она поет о том, чего никто не осмелится сказать. Великие чувства, да и те, что стесняются взора людского, — она увенчивает их, посадив на величайший престол мира; чувства днем скрываются от взора, словно звезды, а поэзия подобна звезде волхвов, что, говорят древние, светила и днем. Люди земные и деловые с каждым днем сильнее пропитываются землистым запахом своего времени, а гений — тот, словно ночная бабочка, выходящая из кокона под землю, пробирается меж комьев земли и поднимается к небесам, и комья земли не ранят его крыл. Если когда-нибудь религии не будет и опустеют храмы божества и разрушатся, если наступят такие времена, — да не увидать их ни одному доброму человеку! — тогда люди станут поклоняться богу в храме Муз.

Ведь в том-то и состоит величие поэзии, что и древнейшая поэма вечно юна, как вечно юн в этой поэме древний Аполлон. Тем временем философия и всяческая ученость постепенно перемальваются в песок и исчезают. Происходит это потому, что сердце последнего на земле

¹ По учению Августина и схоластов, ангелам присуще двойное познание — *matutina*, или познание бога, *vespertina*, или познание сотворенных вещей. Gerhard. loc. theolog. T. II, p. 24.

человека будет все тем же, что сердце первого, но не то — умы. Вот почему лишь одна заповедь у поэта, — ибо воздействие его творений необозримо и нет ему конца: «Не запятнай Вечности временем, и да не принесешь людям вечность ада вместо Вечности неба». Презируя и хулу и похвалу, поэзия дерзает отрешиться от реальности настоящего; пусть в предчувствиях и вздохах, она являет нам след и просвет иного мира посреди нашего земного, — так некогда к берегам Старого света Северное море прибывало незнакомые семена, кокосовые орехи и т. п., возвещая о существовании Нового света. Пусть же поэзия смелее преграждает путь нашему испорченному времени: самоубийственное из себялюбия, оно ненавидит смерть, потому что ему недостает неба, и ему хотелось бы свести на землю возвышенную Музу, чтобы та, танцуя, играя на флейте, скрасила ему мимолетный пир жизни. Если Муза является в величии своем и могилы — не котурны — у нее под ногами, тогда эта вестница небес — ангел смерти для земного мира, и тогда, говорят люди, пириество прервано и нет уже на земле места для свежести греческой поэзии. Однако поэзия, отнимая мир, дарует взамен мир лучший, — и страдает лишь низкая душа, что живет подачками мгновений и не накопила внутренних сокровищ: как в старину горожане, она изгоняет по весне смерть, то есть образ ее, но не допускает к себе и жизнь. Разве умереть в поэзии не значит умереть от радости? А если поэзия обращает жизнь в сон, — ведь даже на жизнь ученых рецензентов поэтических созданий можно смотреть как на сон, — то разве в запасе у нее не та звездная ночь, в какую наступит пробуждение от сна?

Вот и конец моей последней лекции! Незнакомец сказал: он не будет молотить мой венок из колосьев, чтобы не портить праздника урожая; в целом он придерживается того же взгляда, что я, а он граничит с тезисами идеализма; нелепо выдавать за пустозвонство вдохновение идеалиста, коль скоро человек вдохновляется не пустыми словами, а смыслом, вложенным в слово. Когда мы расставались, я спросил, как его зовут, — он ведь знает, как зовут меня. «Разве имена — духи? — вздрогнул он. — Бесконечное — безымянно».

Было нечто — нечто далекое от мира сего — в том, что искал он цели духов и был безымянным, словно бесплотный дух. Я хотел похвалить его, а вышло наоборот; я

сказал: «Анонимность, тем более *взаимная*,—это, конечно, в исследованиях всякого рода нечто от мира духов. Если бы я отправлялся в путешествие, то мне хотелось бы, чтобы рядом со мною был второй исследователь, без имени и без звания,—вроде того как никем не названные бабочки летают и рыбы плавают вокруг нас, и вроде того, как никаким именем не крестили Солнца туманностей. И еще анонимнее можно было бы жить, не будь у нас лиц, потому что черты лица—это почти что начертанное имя,—но ведь если даже и не видно тебя, голос все равно тебя выдает,—а если не слышно голоса, выдают почерк и слог: короче говоря, пока человек существует, полной анонимности быть не может по причине нашей индивидуальной обособленности.

Он же придерживался прежнего взгляда, попрощался со мной и бросил на ходу: листок против Гердера написал он... Как противен стал он мне, несмотря на всю красоту! Я во время лекции не переставал думать о Гердере,—не сомневался, что и он тоже думает о нем. «Addio, amico»,—сказал я и ушел, не возразив ни слова; я ведь знаю этих людей,—сегодня разрушишь до основания их принцип и кончишь усековением его главы,—назавтра принцип воскрес, его приводят к тебе и заставляют танцевать на голове, только что отрубленной.

Я зашел в глубь прекрасного парка,—оттуда хорошо было видно медленно клонившееся к земле пурпурное, мягкое Солнце... Соловьи пели в цветущих деревьях, и высоко над ними—жаворонки в вечерних облаках,—по всем круглым островам рощиц прошла весна и везде оставила свои следы—цветы и ароматы; я думал о том Духе, которого не назову пока иначе, нежели Великим человеком (как редко бывает уместен такой эпитет, которым пользуются обычно столь щедро). Как счастлив, как исцелен бывал он среди деревьев и цветов, в селе, на земле,—так правильно сказать, потому что на землю высаживают мореплаватели тех, кто ранен был волнами морскими... Он словно родился напоенный любовным напитоком страсти ко всей природе; как брамин, он, с его возвышенной спинозовской верой в сердце, ценил, чтит и лелеял всякое растение и всякое насекомое; и если коляска катила его по просторам зеленеющей жизни, то служила она ему колесницей Солнца, и сердце его, словно цветок, широко и радостно, как бы под звуки музыки, раскрывалось навстречу вольному ясному небу.

Так думал я о нем, когда Солнце садилось во всем своем блеске, и мысль о том, что дух этот вновь соединен

теперь со своей возлюбленной Природой, не утешала меня,—тут вновь оказался передо мною прекрасный юноша, которого я, должно быть, не рассмотрел раньше в лучах заходящего Солнца. И сказал мне спокойно, не сердясь и не шутя: когда люди недовольны им, он всегда называет свое имя, потому что противнику нельзя оставаться безымянным,—впрочем, его нельзя назвать противником, потому что он чтит Гердера за его ранние творения,—те, что написаны были, когда земля не превратила еще яркий метеор в смиренный месяц.

— Мое имя,—сказал он,—XXXXX.— Как?!— воскликнул я пораженно,—XXX из моего романа?

Он и был; однако мне простят, если по причинам очень важным я не назову настоящего имени его и предоставлю сделать это легко догадавшемуся читателю.

Теперь все переменилось,—у этого гордого юноши ошибки были всегда только простительные; я так любил его, что, и несмотря на ошибки, очень хотел говорить с ним об усопшей душе, дорогой моему сердцу.

— Выслушай меня, милый юноша, выслушай, что я скажу тебе о нем. Звезды помогут мне. Вот его «Песнь к Ночи»^А, настроенная не на земной лад:

Ты нисходишь снова, о святая
Мать созвездий и нездешних мыслей...

Эта песнь весь вечер непрестанно звучит в душе моей. Я немного скажу о нем и, что скажу, скажу неумело; скучный, обиденный человек — тот, кого можно выразить в слове: можно нарисовать на картине пейзаж, но никакая звездная карта не передаст звездного неба. Ты говоришь, что в конце жизни он переменился и что изменения эти пригнули его к земле. Есть предрассудок — люди ждут от писателя, что в нашей жизни, в этом нашем земном странствии, он будет отличаться низменной и тяжеловесной неподвижностью,—но ведь ты не ждешь этого!—и люди прощают времени непостоянство и были бы недовольны, если бы времена перестали меняться,—главное, чтобы не изменялось и (что то же самое) не уничтожалось в человеке божественное начало; неизменна и божественная вечность — поток времен течет через нее, а она не меняется. А человек нередко *кажется* переменчив, а переменчиво время. Столб, стоящий среди волн, кажется, переламывается и так и этак,—но ломается не он, а ломаются волны, и нередко оттого, что разбиваются об него. Разве не видно, что Гердер подобен Лессингу?

^А Adrastea, Bd. XII, S. 277.

Учителю и творцу своего времени суждено скоро становиться недругом его и карающей десницей; сын времени остается учеником и льстецом. Время настоящего завершено и округлено для юношей и слабых людей, они не испытывают потребности в будущем,—антипод своей эпохи, победитель ее, уж победил все времена. А тот дух, любимый мною,—он подобен был лебедям, что в суровую пору года не дают пруду застыть, непрерывно плавая по воде.

Еще не сказал я о нем всего, юноша. Если он и не был поэтом,—хотя иначе сам думал о себе, прилагая к себе меру гомеровскую или шекспировскую, и другие знаменитые люди иначе думали о нем,—если он и не был поэтом, то был зато бóльшим, был поэмой, индогреческой эпической поэмой, сложенной наичистейшим из богов. Ты понимаешь, какие высокие это слова. Но они истинны,—когда я пытался нарисовать образ высшей поэзии, я имел в виду его.

Но как мне все это разграничить, как все объяснить? Ведь в его прекрасной душе, как в поэтическом творении, все сливалось, и благое, истинное, прекрасное составляло нераздельное триединство. Греция была для него величайшим сокровищем, и если он, с его эпически-космополитическим вкусом, хвалил и признавал самое разнородное,—даже стиль своего друга Гаманна,—то все же, особенно в старости, он, словно многое повидавший на своем веку Одиссей, вернувшись из цветущих стран, всей душой был привязан к своей греческой родине. Он и Гете, только они двое, каждый по-своему, и были для нас воскресителями, или Винкельманами, *поющей* Греции, тогда как все пустословы прошедших веков не сумели развязать уста Филомелы.

Гердер был поэмой, сочинен по-гречески, списан с жизни. Поэзия служила ему не прибавкой к жизни на самых дальних ее горизонтах,—так в плохую погоду иной раз видишь у самого края земли клубящиеся облака, расцветенные всеми цветами радуги,—поэзия у него легкой дугой радуги, в блеске, взлетала над тяжелой плотной жизнью,—врата неба! Вот почему по-гречески чтит он все возрасты жизни, вот почему эпически-спокойно располагал он материал в своих сочинениях,—все они, как большой философский эпос, непредвзято являют вековому взору (такому, какой лета измеряет столетиями) времена, нравы, народы, умы,—тогда, словно могучий бог, выводит он их на широчайшие просторы мировой сцены. Вот почему по-гречески неприязненно

смотрел он на то, как нарушалось равновесие, когда одна чаша весов начинала опускаться; иные поэтические создания бури и мук[°] превращали страдания его духа в страдания физические; ему хотелось, чтобы жертвы оставались в поэзии прекрасными, целыми, невредимыми,— подобно телам людей, сраженных громами небесными. Поэтому, как греческая поэма, он спешил обвести границей красоты всякое даже и самое прекрасное чувство, например растроганность иногда прибегая и к силе шутки. Купаются в чувствах лишь люди, чьи чувства мелки глубоко чувствующие бегут вселилия чувств и внешне кажутся холодными. Великая поэтическая душа может стать на земле чем угодно, но трудно ей стать счастливой,— в человеке есть что-то от растения лаватеры: долгие годы выносит оно самые жестокие морозы, но, расцветая нежнеет и сразу гибнет. Правда, поэт—вечно юноша, и утренняя роса не сохнет у него всю жизнь; но только пока не взошло солнце капли росы холодны и не блестят.

Не многие отличались той широкой ученостью что он. Обычно в науке ищут редкостного и неведомого, а он в свой океан отражавший свет небесный, вбирал лишь большие потоки, но зато потоки всех наук,— растворившись в могучей стихии, они вынуждены были течь вместе с ним—с заката на *восток*. Многих ученость оплетает, как плющ, засохший на корню, а его окружали виноградные лозы. Главная черта в нем такая—и все противоположное он органически-поэтически усваивал себе; сухой зерновник Ламберта⁴ погружен у него в сладкую мякоть плода. Так сочеталась в нем дерзновенная воляность системы природы и бога с благочестивейшей верой доходившей до предчувствий и предвидений грядущего. Греческая гуманность—которой он вернул ее наименование—выражалась у него в чувстве глубочайшего почтения, которое испытывал он ко всем чисто человеческим отношениям, и в подлинно лютеровском гневе на все то ядовитое в этих отношениях, что освящается церковью или государством. Он был крепостью, заросшей цветами, он был дубом Севера, на ветвях которого распустились мимозы. Величественным жаром непримиримости ничтожил он пресмыкающиеся души, ничтожил вялость, раздвоенность, бесчестность, поэтическую бесхребетность и ничтожил критическую неотесанность немцев, он распался против критиков, державших скипетры в лапах,—и

⁴ Лишь его идущие от души слова научили автора настоящей книги, и он перестал по-юношески путать мощь и красоту

как же укрощал он этих змиев нашего времени! Но если бы ты захотел, юноша, услышать нежнейший голосок, так то был его голос, и звучала в его голосе любовь — к ребенку, к музыке, к стихам или звучала жалость к слабому. Он подобен был своему другу Гаманну, — полубог и дитя, тот — словно наэлектризованный человек впотьмах стоял, и нимб окружал его чело, пока прикосновение не извлекало из него молнию⁵.

Он рисовал Гаманна разгневанным пророком, духом демоническим, ставил его выше себя (хотя Гаманн не был таким же греком, был менее гибок, не столь органичен и не легко раскрывал свои бутёны) стоило только послушать, с какой болью говорил он о том, что со смертью Гаманна закатился и его мир и затонул его остров Дружбы, как становилось ясно по самой тоске и по томлению его, что внутренне, в душе своей, он куда более сурово мерой высшего идеала, судил свою эпоху, и лишь терпимость и всесторонний интерес его скрывали этот жестокий суд; вот откуда в произведениях его та скрытая ирония, то сократовская, то горацевская, которую замечают и понимают только люди, знавшие его. Вообще говоря, его подлинного веса не знает никто, потому что взвешивали редко, и не целое, а отдельное, и лишь алмазные весы потомства установят его вес правильно, потому что с чаши весов сбросят тогда камень, которыми намсревались то ли побивать, то ли просвещать* его грубые стилисты, еще более грубые кантианцы и неотсанные поэтасты.

Благой дух, он давал много и страдал много. Не перестаю размышлять о двух его сказанных мне словах, — для других они незначительны. Первое слово: однажды в воскресенье, под звуки колоколов ближайшей церкви, доносившихся до нас словно из глубины веков, он с болью в голосе сказал мне о нашем сиром и голом времени: «Я хотел бы родиться в средние века»... (тебе, наверное, это не так непонятно, как другим). Второе слово совсем иное. — ему хотелось бы, говорил он, увидеть призрак, при этом, сказал он, он не испытал бы обычного страха, даже не почувствовал бы ничего похожего на страх. О душа чистая, родственная духам! Ей можно было не страшиться призраков, — хотя сама она была поэтичной, а поэтическая душа более других содрогается при виде длинных неподвижных покрывал, что живут и блуждают по ту сторону смерти, — ибо душа его была призрачным явлением на

* В Лондоне из прозрачной отшлифованной гальки делают линзы для очков.

земле и никогда не забывала, в каком мире ее настоящее царство; жизнь его души была блестящим исключением среди душ «гениев», порой запятнанных пороком; как древние жрецы, она и на алтаре Муз приносила свои жертвы, облаченная в белые одежды.

Скажу тебе, юноша, даже и теперь он, далекий и высокий, не является моему взору в блеске большем, нежели тогда, когда жил он на земле рядом со мною,—обычно смерть просветляет людей, возвышает их образ; но я думаю, что там, над звездами, он нашел свое настоящее место и очень мало изменился, если не говорить о забвении земных страданий. О душа чистая, о сотоварищ духов, праздной на небесах день твоего урожая! тяжелый венок из колосков да расцветет на твоём челе легким венчиком из цветов, о цветок Солнца, ныне перенесенный на свое родное Солнце!

В «Песне к Ночи» он обращается к своему спящему телу:

Спи пока спокойно, бремя бренное
Дней моих земных! Тебя укроет
Теплым покрывалом ночь, лампадами
Над тобой шатер священный светел.

Взгляни ввысь, юноша, посмотри на эти звезды ночи,—теперь настала ночь иная, холодные покрывала простерлись над его бренными останками, ночь смерти пришла, и великий цветок уснул. Прости мне, Человек! Ах, кто только читал его, тот его еще не утратил, того же, кто знал его и любил, не утешит бессмертие *человека*—и утешит только бессмертие *людей*. Но если нет бессмертия, если вся здешняя жизнь — лишь вечерние сумерки пред наступлением ночи, не предрассветные сумерки, если и возвышенную душу опускают на веревках в склеп вслед за телом...—о! тогда не знаю, почему не поступать нам как народам диким, как народам древним; они бросались в могилу, выкопанную для вождя, с надеждой,—мы бросались бы с отчаяния, только чтобы умолкло сразу и навеки это безумное беспощадное сердце, которому во что бы то ни стало хочется биться ради чего-то божественного, вечного...

Но почему же такой тиранический покой царит окрест этой огромной круглой гробницы—Земли?.. Молчи, добрый юноша! О, я знаю, что и он не потерпел бы такой неукротимой боли. Он показал бы нам сейчас яркие звезды весны,—теперь он живет над ними!—и он кивнул бы нам головой, чтобы мы слушали соловьев, которые поют сейчас для нас, не для него... И был бы куда взволнованней, чем казалось бы нам... Юноша, живая

душа, скажи мне, почему, куда ни посмотри, такая тишина окружает на этой земле смерть?

— Разве не вечно стоит на экваторе штиль, откуда дуют жаркие и животворные ветры? — сказал он. — Мы оба будем любить эту великую душу; и когда слишком сильно взволнуют нас воспоминания о нем, мы заново перечитаем его — все те места, где возвещает он бессмертия и говорит о божественном и о себе самом!

— Да будет так, возлюбленная душа, все равно, успокоит это чтение или умножит нашу печаль.

Конец

КОММЕНТАРИИ

1 СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

А. Издания сочинений Жан-Поля:

Основная часть сочинений цитируется по изданию Н. Миллера: *Jean Paul. Werke*. [Hrsg. von N. Miller]. München: Carl Hanser Verlag, 1959.—Использованы тома следующих лет издания: т. 1—1965; т. 2 [hrsg. von G. Lohmann]—1963; т. 3—1961; т. 4—6—1967 (том 7 издан в 1975 г.). При цитировании указывается только том (римскими цифрами), страница и (через точку) строки этого издания. Образец: V 126.12—14.

НКА—*Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. [Hrsg. von E. Berend]. Weimar, 1927—.

Письма Жан-Поля приводятся по третьему отделу этого историко-критического издания: III. Abt. Briefe. Berlin, 1952—1964. Образец: П VI 166.12—20.

Б. Другие издания:

Јб—*Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft*, hrsg. von K. Wölfel, Bd 1, Bayreuth, 1966; Bd 2, München, 1967 (продолжающееся издание). Указывается том, год издания и страницы

Schweikert.—*Schweikert U. Jean Paul*. Stuttgart, 1970 (Sammlung Metzler, 91).

Goedeke.—*Goedeke. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Dresden, 1884—.

DLE Romantik.—*Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, hrsg. von H. Kindermann. Reihe Romantik, hrsg. von P. Kluckhohn. Leipzig, 1930.

Athenaeum.—*Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Hrsg. von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Bd 1—3. Darmstadt, Berlin, 1960.

Goethe BA.—*Goethe*. Berliner Ausgabe. Berlin und Weimar, 1961—.

Jonas.—*Schillers Briefe*, hrsg. von F. Jonas. Bd I—VII. Stuttgart /u. a./, 1892—1896.

Goethe—Schiller.—*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann. Bd 1—3. 3. Aufl. Leipzig, 1964.

Thümmel.—*Thümmel A. M. von. Sämtliche Werke*, Bd 1—8, Leipzig, 1839.

Ullmann—Gotthard.—*Ullmann R. und Gotthard H. Geschichte des Begriffes „Romantisch“ in Deutschland. Vom ersten Aufkommen des Wortes*

bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1927 (Germanische Studien, 50).

Immerwahr R.—*Immerwahr R. Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform.* Frankfurt a. M., 1972 (Respublica literaria, 7).

DVj.—*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Stuttgart.

II. КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

A. Издания «Приготовительной школы эстетики»:

Первое издание „Vorschule der Ästhetik“ вышло в свет в 1804 г., в трех томиках, в Гамбурге, у Фр. Пертеса (печаталось в Иене).

Второе, расширенное издание было выпущено в 1813 г. И. Ф. Коттой в Штутгарте. Оно было перепечатано в Вене в 1815 г.

Критическое издание осуществил Э. Беренд в 1935 г. (НКА XI). В основу его положено второе издание «Школы». Содержащий аппарат том НКА не вышел в свет.

Издание Н. Миллера (см. список сокращений; V 7—456; оно выпущено также и отдельной книгой) опирается на подготовленный Э. Берендом текст; в комментарии Н. Миллера указана большая часть существенных расхождений между двумя редакциями.

Издание в „Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek“ было подготовлено Э. Берендом: *Jean Pauls Werke. Auswahl in acht Teilen.* Berlin, (1910), Tl. VII (комментарий в ч. VIII). Здесь указаны важные смысловые варианты двух редакций.

Издание Йозефа Мюллера: *Jean Paul. Vorschule der Ästhetik*, hrsg. von J. Müller. Mit einer Einf. von J. Volkelt. Leipzig, 1923 (Philos. Bibl., 105). Малоценное издание.

Издание Р. Вустмана: *Jean Pauls Werke*, hrsg. von R. Wustmann. Bd IV. Leipzig und Wien, (1910). Текст двух первых отделов «Школы» краткий комментарий П. Цаунерта

Прочие издания совершенно устарели

Б. Основная литература о «Приготовительной школе эстетики» (до 1978 года):

Berend E. *Jean Pauls Ästhetik.* Berlin, 1909 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 35). *Wilkending G.* *Jean Pauls Sprachauffassung in ihrem Verhältnis zu seiner Ästhetik.* Marburg, 1968 (Marburger Beiträge zur Germanistik, 22). *Bosse H.* *Theorie und Praxis bei Jean Paul.* § 74 der „Vorschule der Ästhetik“ und Jean Pauls erzählerische Technik, besonders im „Titan“. Bonn, 1970 (Abh. zur Kunst—, Musik— und Literaturwiss., 87). Рец.: *Neumann U.*—Jb 7, 1972, 124—137. *Wölfel K.* „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“ Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie.—Jb 1, 1966, 17—52. *Profillich U.* *Der seelige Leser.* Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls. Bonn, 1968 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, 18). *Id.* „Humoristische Subjektivität“. Über einige Äquivokationen in Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“.—Jb 6, 1971, 46—85. *Hauk Th.* *Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ im Verhältnis zu Hamanns Kunstlehre.* Diss. Wien, 1946. Машинопись.

В. Некоторые существенные работы о Жан-Поле, касающиеся эстетических проблем:

Адмони В. Г. Жан-Поль Рихтер.—В кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1936, с. 543—586. Балашов Н. И. Жан-Поль.—История немецкой литературы, т. 3. М., 1966, с. 80—96. Тронская М. Л. Немецкий социально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965. Ее же. Идиллии Жан-Поля.—Известия АН СССР. Отд. общ. наук, 1935, № 9, с. 847—880. Ее же. Жан-Поль в России.—«Западный сборник», вып. 1. М., Л., 1937. с. 257—290. Kommerell M. Jean Paul [1933]. 5. Aufl. Frankfurt a. M., 1977. Voigt G. Die humoristische Figur bei Jean Paul [1934]. 2. Aufl.—Jb 4, 1969. Balthasar H. U. von. Apokalypse der deutschen Seele. Bd 1. Der deutsche Idealismus. Salzburg, Leipzig, 1937, S. 516—561. Rehm W. Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen.—Id. Begegnungen und Probleme. Bern, 1957, S. 155—242. Id. Jean Paul—Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens. Göttingen, 1962. Id. Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser.—Id. Späte Studien. Bern, München, 1964, S. 7—96. Rasch W. Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen. München, 1961. Auch in: „Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil“, hrsg. von J. Schillemeit. Frankfurt a. M., Hamburg, 1966, S. 82—117 (Neuauflagen). Michelsen P. Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1962 (Palaestra, 232); 2. Aufl., 1972. Poser M. von. Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und der deutsche Roman im 18. Jahrhundert. Bad Homburg, 1969 (Respublica literaria, 5). Scholz R. Welt und Form des Romans bei Jean Paul. München, Bern, 1973. Böschenstein B. Jean Pauls Romankonzeption.—„Deutsche Romantheorien“, hrsg. von R. Grimm. Bearb. Neuauf. Bd 1. Frankfurt a. M., 1974, S. 155—170. Harich W. Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Darstellung seiner heroischen Romane. Berlin, 1974 (Hamburg, 1974). Bade H. Jean Pauls politische Schriften. Tübingen, 1974 (Studien zur deutschen Literatur, 40). Jergius H. Versuch über den Charakter. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Poetik des 18. Jahrhunderts.—Jb 6, 1974, 7—45. Pross W. Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen, 1975 (Studien zur deutschen Literatur, 44).

Помимо специальных филологических и философских трудов вполне сохраняет свое значение то, что писали о Жан-Поле немецкие поэты С. Георге, К. Вольфсфельд, О. Лёрке, Г. Гессе. Литературоведы Г. А. Корфф, Э. Штайгер, П. Бёкман, Ф. Мартини, Р. Миндер сказали о Жан-Поле принципиальные вещи, по методу и стилю изложения далеко оставляя позади себя узко-специальные задачи.

Г. Литература о комическом, юморе, иронии и т. д.:

Rommel O. Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen.—DVj 21, 1943, 161—195. Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München, 1963. Plessner H. Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne. Hrsg. von G. Dux. Frankfurt

а. М., 1970. *Neumann Frederick*. Über das Lachen und Studien über den platonischen Sokrates. Den Haag, 1971, S. 9—37. *Lauer W.* Humor als Ethos. Eine moralpsychologische Untersuchung. Bern, 1974. „Ironie als literarisches Phänomen“, hrsg. von H.—E. Hass und G.—A. Mohrlüder Köln, 1973 (Neue Wissenschaftl. Bibl., 57). *Strohschneider-Kohrs I.* Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1959. 2. Aufl. 1977 (Hermaea, Bd 6; о Жан-Поле спец. S. 147—154). *Prang H.* Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972 (Erträge der Forschung, 12). *Behler E.* Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972 (Libelli, Bd 328). Das Komische, hrsg. von W. Preisendanz und R. Warning. München, 1976 (Poetik und Hermeneutik VII).

III. ПРИНЦИПЫ НАСТОЯЩЕГО ИЗДАНИЯ.

Эстетический труд Жан-Поля впервые публикуется на русском языке. Перевод сделан по изданию Н. Миллера, постоянно сверявшемуся с двумя изданиями Э. Беренда. В тексте сделан ряд сокращений; они прежде всего коснулись разделов и мест, где речь идет о немецком языке и стиле немецкой литературы; исключены некоторые, в основном полемические, заметки о французской поэзии, связанные с обширным цитированием текстов. Программы XIV и XV даны в извлечениях.

Составитель пользовался всеми комментариями «Школы». Следует учесть, что настоящий научный комментарий до сих пор дал лишь Э. Беренд (Н. Миллер только дополнил его). Комментарий Э. Беренда (1883—1973) — необходимая научная основа любого издания «Школы». В настоящем издании комментарий вынужденно предельно краткий. В связи с этим не удалось более выразительно подчеркнуть его особые задачи состоящие, по мнению комментатора, в том, чтобы сместить акцент с толкования имен, реалий и многочисленных у Жан-Поля замысловатых «шифров» изложения на характеристику культурных явлений, тенденций, веяний эпохи, встающих за текстом и в нем многогранно отражающихся. Многие такие явления до сих пор не прослежены, и это одна из причин, почему книга Жан-Поля все еще воспринимается более отвлеченно от жизни своей эпохи, чем следовало бы. «Приготовительная школа эстетики» — одно из таких произведений, которые по своей природе как бы ждут подробного научного комментария и готовы вручить толкователю ключ от секретов своего времени.

IV. ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЖАН-ПОЛЯ (в период создания «Приготовительной школы эстетики»).

1763. 21.III — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер родился в Вунзиделе
1783. «Гренландские процессы, или Сатирические эскизы»
1789. «Избранные бумаги дьявола».
1793. «Незримая ложа», роман.
1795. «Геспер», роман.— Живет в Хоффе.

1796. «Жизнь Квинтуса Фикслеина» «Биографические увеселения под черепной крышкой великанши».— Посещение Веймара.
Гёте: «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795—1796). Гете и Шиллер: «Ксении»
1797. «Зибенкез», роман (1796—1797). «Юбилейный сениор». «Кампанская долина».
Гёте: «Герман и Доротея». Вакенродер и Тик: «Сердечные излияния монаха—любителя искусств». Гельдерлин: «Гиперион» (1797—1799). Шеллинг: «Идеи философии природы»
1798. «Палингенесиис».— Переселяется в Веймар.
«Атеней» (1798—1800). Тик: «Странствия Франца Штернвальда». Кант: «Антропология»
1799. «Письма и предстоящее жизнеописание Жан-Поля».
Вакенродер и Тик: «Фантазия об искусстве» Ф. Шлегель. «Люцинда». Шлейермахер: «Речи о религии» Гердер: «Метакритика чистого разума»
1800. «Титан» т. 1 «Комическое приложение к Титану» (1800—1801). «Ключ к Фихте».— Переселяется в Берлин.
Шиллер: «Мария Стюарт». Гердер: «Каллигона». Шлейермахер: «Монологи». Шеллинг: «Система трансцендентального идеализма». Фихте: «Предназначение человека»
1801. «Титан» т. 2. «Тайная жалоба нынешних мужей и Удивительное общество в новогоднюю ночь».— Женится на Каролине Мейер. Переселяется в Мейнинген
Шиллер: «Орлеанская дева» Доротея Шлегель: «Флорентин» Гегель. «Различие фихтевской и шеллинговской систем философии» Умирает Новалис.
1802. «Титан», т. 3
Шеллинг: «Бруно». Гегель: «О сущности философской критики», «Вера и знание». Гёррес: «Афоризмы об искусстве». Brentano: «Годви» (1801—1802). Новалис: «Сочинения».
1803. «Титан», т. 4.— Переселяется в Кобург.
Гёте: «Жизнь Бенвенуто Челлини», «Внебрачная дочь». Шиллер: «Мессинская невеста». Зейме: «Путешествие в Сиракузы». Клейст: «Семейство Шроффенштейн». Вернер: «Сыновья долины» Гебель. «Алеманнские стихи» Умирают Гердер, Клопшток
1804. «Приготовительная школа эстетики». «Озорные лета», тт. 1—3.— Переселяется в Байреит, живет здесь до самой смерти.
Бонавентура: «Ночные бдения» Шиллер: «Вильгельм Телль». Фихте: «Наукоучение» А Мюллер: «Учение о

противоречии». Й. Я. Вагнер: «Система философии идеального». Умирает Кант

1805. «Озорные лета», т. 4.
Гёте: «Винкельман и его век», «Племянник Рамо» Дидро
Аст: «Система эстетики». Умирает Шиллер.
1806. Арним и Brentano: «Волшебный рог мальчика». Арндт:
«Дух времени». Вернер: «Крест на Восточном море»
Г. Х. Шуберт: «Предчувствия всеобщей истории жизни». Стеффенс: «Основы философского естествознания»
1807. «Левана».
Гегель: «Феноменология духа». Гёррес: «Немецкие народные книги». Шеллинг: «Об отношении изобразительных искусств к природе».
1808. «Проповедь мира, обращенная к Германии».
Гёте: «Фауст. Первая часть трагедии». Фихте: «Речи к немецкой нации». Клейст и А. Мюллер: «Феб» (журнал).
Ф. Шлегель: «О языке и мудрости индейцев».
Издание рисунков Дюрера к молитвеннику императора Максимилиана. «Тетшенский алтарь» К. Д. Фридриха.
«Общество св. Луки» (Пфорр, Овербек).
1809. «Путешествие Шмельцле во Флетц». «Сумерки и зори для Германии». «Путешествие д-ра Катценбергера на воды».
Гёте: «Избирательные сродства».
1810. Клейст: «Рассказы» (1810—1811). Арним: «Графиня Долорес». Вернер: «24 февраля».
1811. Гёте: «Поэзия и правда», т. 1 Арним: «Галле и Иерусалим» Якоби: «О божественном и его откровении»
1812. «Жизнь Фибеля»
Шеллинг: «Памятник сочинению Якоби...» Гегель. «Наука логики», т. 1.
1813. «Приготовительная школа эстетики», 2-е изд.
1814. «Марс и Феб». Предисловие к «Фантастическим пьесам в манере Калло» Гофмана.
1815. Зольгер: «Эрвин». Эйхендорф: «Предчувствие и настоящее». Brentano: «Основание Праги». Гофман: «Эликсиры дьявола»
1817. «Политические проповеди на Великий пост...»
1820. «Комета, или Николаус Маргграф» 1820—1822).
1825. 14.XI. Жан-Поль умирает в Байрейте.
«Малая заключительная школа к Приготовительной школе эстетики»

V. НЕКОТОРЫЕ ЖУРНАЛЫ ЭПОХИ.

О журналах этого времени см.: *Wilke J. Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688—1789)*. Тl. II. Repertorium. Stuttgart, 1978 (Sammlung Metzler, 175). *Hocks P., Schmidt P. Literarische und politische Zeitschriften 1789—1805*. Stuttgart, 1975 (Sammlung Metzler, 121).

«Немецкий Меркурий» („Der Teutsche Merkur“) был основан в Веймаре выдающимся писателем К. М. Виландом, выходил в 1773—1789 гг (в 1790—1810 гг. под названием „Der neue Teutsche Merkur“). Это журнал литературный; он достигал (особенно вначале) самого высокого уровня.

«Немецкий музей» („Deutsches Museum“) издавался в 1776—1791 гг гёттингенским литератором Г. Кр. Бойе (в 1789—1791 гг. под названием „Neues Deutsches Museum“). Этот журнал был столь же высокого уровня, что и предыдущий. Журнал с совпадающим названием, однако не имевший ничего общего с журналом Г. Кр. Бойе, издавал в 1812—1813 гг. в Вене известный романтик Фр. Шлегель (здесь публиковался и Жан-Поль).

«Оры» („Die Horen“), основанный Шиллером журнал, должен был осуществлять программу эстетического воспитания, задуманную Шиллером. Он выходил только три года (1795—1797), быстро потерял подписчиков. См. переиздание: „Die Horen“. Darmstadt, Berlin, 1959 (в 6-ти тт.). К переизданию приложено исследование: *Raabe P Die Horen. Einführung und Kommentar*.

«Журнал роскоши и мод» („Journal des Luxus und der Moden“) тоже был основан в Веймаре, Ф. Ю. Бертухом. Этот журнал широко отражал художественную жизнь Германии, великолепно оформлялся. Он выходил в 1786—1827 гг (после 1813 г. с несколько меняющимся названием).

«Газета для элегантного света» („Zeitung für die elegante Welt“) была основана в 1801 г в Лейпциге, издавалась до 1805 г. К. Шпациром, затем З. А. Мальманом. В борьбе литературных партий представлял, в общем, позицию Жан-Поля.

„Berlinische Monatsschrift“ (в 1797—1798 гг.— „Berlinische Blätter“, в 1799—1811 гг.— „Neue Berlinische Monatsschrift“) — орган берлинских просветителей, «Берлинский ежемесячник», издавался Й. Э. Бистером. Самый «левый» из берлинских просветительских изданий, здесь печатался Кант и здесь же были опубликованы первые работы Ф. Шлегеля.

«Германия» („Deutschland“, 1797) и «Лицей изящных искусств» („Museum der schönen Künste“, 1798) были изданы революционно настроенным публицистом, музыкантом Й. Ф. Рейхардтом. В «Лицее» были опубликованы «Критические фрагменты» Ф. Шлегеля, в «Германии» была помещена первая публикация Вакенродера.

«Атенеи» („Athenaeum“) издавался братьями А. В. и Ф. Шлегелями; программный орган романтического движения. Журнал вышел в 1798—1800 гг. (в 3-х т., 6 номерах).

«Откровенный» („Der Freymüthige“), основанный А. фон Коцебу и Г. Меркелем (первый вскоре вышел из состава редакции), издавался

с 1801 г. как орган антиромантической оппозиции (если говорить только о его роли в литературной борьбе).

Следует отметить переходный (от журнала к книге) тип издания — журнал «одного автора». Таким стал журнал

«Адрастея» („Adrastea“) И. Г. Гердера (1801—1803, 6 тт.), и таким с самого начала был задуман журнал

«Письма к одной женщине о новейших созданиях изящной литературы в Германии» („Briefe an ein Frauenzimmer über die neuesten Produkte der schönen Literatur in Teutschland“). Эти «Письма» (26 номеров, 1801—1803) выражали самые ретроградные эстетические позиции их автора — Г. Меркеля.

Рецензионные органы. Им в литературной жизни Германии принадлежала самая выдающаяся роль.

«Всеобщая немецкая библиотека» („Allgemeine Deutsche Bibliothek“) — орган берлинского просветительства (Ф. Николаи); 118 тт., 1765—1798, и „Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek“, 107 тт., 1793—1806.

«Новая библиотека изящных наук и свободных искусств» („Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“), Лейпциг, 1765—1806, 72 тт. (предшествовавшая ей «Библиотека...», 12 тт., Лейпциг, 1757—1765, была основана Николаи и Мендельсоном).

«Всеобщие литературные известия» („Allgemeine Literatur-Zeitung“) издавались К. Г. Шютцем и Г. Гуфеландом в Иене, 1785—1803. Их продолжение, после отъезда Шютца в Галле, обычно цитируется как

«Галльские всеобщие литературные известия» (1804—1849). Заново основанный Гете иенский орган обычно цитируется как

«Иенские всеобщие литературные известия» (1804—1841; редактор — Г. К. А. Эйхштедт).

«Верхненемецкие всеобщие литературные известия» („Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung“), Зальцбург, 1788—1799; Мюнхен, 1800—1808.

«Новые лейпцигские литературные известия» („Neue Leipziger Litteraturzeitung“, июль 1803—1811) вышли из „Leipziger Jahrbuch der neuesten Literatur“ (1800—1802).

«Эрлангенские литературные известия» („Litteraturzeitung“), 1799—1802.

«Готские литературные известия» („Gothaische gelehrte Zeitungen“), Гота, 1774—1804.

«Новые нюрнбергские ученые известия» („Neue nürnbergische gelehrte Zeitung“), 1789—1800 (из „Nürnbergische gelehrte Zeitung“, 1777—1788).

VI. ПРИМЕЧАНИЯ.

Первый отдел.

Предисловие ко второму изданию.

§ 2.—¹ Всего известно 8—9 рецензий на первое издание «Школы» (см. Беренд в НКА XI, XXI—XXII), в основном положительных.

Рецензентом «Иенских всеобщих литературных известий» был писатель А. Апель (май 1809), «Галльских всеобщих литературных известий» (май 1806) — безымянный кантианец, «Новых лейпцигских литературных известий» (май 1805) — Ф. Боутервек; отвергнутая Г. Меркелем рецензия Г. Кёппена (близкого к Якоби) была напечатана в „Nordische Miszellen“ (1805) и в расширенном виде в сборнике статей Кёппена (1806).

§ 4.—¹ 12-томная «История поэзии и красноречия» гёттингенского профессора Ф. Боутервека выходила в 1801—1819 гг. („Geschichte der Poesie und Beredsamkeit...“, Göttingen); она составляла третий отдел монументального издания «История художеств и наук с их возобновления...», то есть начиная с Возрождения; Жан-Поль пользуется здесь заглавием всей серии.

² «Аподиктика» („Ideen zu einer Apodiktik“, 1799) — логико-философское сочинение Боутервека, в котором он, отходя от кантианства, приблизился к Якоби в вопросе о достоверном знании (идея абсолютной реальности, предшествующей мысли и чувству). Увлеченный этим трудом в пору полемики с Фихте, Жан-Поль видел в нем «устойчивую скалу среди философской пены» (П III 283.16—17). Об «Аподиктике»: *Zeller E. Geschichte der deutschen Philosophie. München, 1873, S. 564f.*

³ Рецензии Виланда — свидетельства тонкого вкуса, уравновешенности и такта, той «цивилизованности», дух которой Виланд стремился внести в немецкую культуру.

§ 5.—¹ «Аббат» Фоглер — выдающийся музыкант предромантической эпохи, один из учителей К. М. фон Вебера. Его конструкция органа (переносного «оркестриона») порывала с традицией и открывала путь к оркестровой, романтической, внешне эффектной трактовке инструмента.

² Это место получает разъяснение ниже. Жан-Поля раздражала не столько восторженная оценка Новалиса, сколько самовлюбленность красноречивого Мюллера («Лекции о немецкой науке и словесности», 1806, лекции «Об идее красоты» 1806—1807, лекции «О драматическом искусстве», 1806, и др.)

§ 6.—¹ Пример иронически-орнаментального цитирования. *Pancirof-lus Guido. De rebus memorabilibus sive deperditis, 1599.*

² Аст — шеллингианец („System der Kunstlehre“, Лейпциг, 1806), Й. Я. Вагнер — натурфилософ, в 1804 г. порвавший с Шеллингом („System der Idealphilosophie“, Leipzig, 1804); Круг — кантианец («Учение о вкусе, или Эстетика». Кёнигсберг, 1810, — 3-я часть «Системы теоретической философии»).

³ Эберхард — «последний вольфианец», испытывавший влияние «популярной философии» („Handbuch der Ästhetik...“. Halle, 1803—1805). Пёлиц ближе к кантианству („Ästhetik für gebildete Leser“. Leipzig, 1807).

⁴ Так называет Жан-Поль автора (или авторов) статей, опубликованных в «Галльских всеобщих литературных известиях» (1805—1806) под заглавием „Revision der Ästhetik...“ («Обзор эстетики в последние десятилетия прошлого века»).

⁵ «Трех операций разума» (латин.).

§ 7.—¹ Термины Круга и заглавия разделов «Эстетики» — «Учение о прекрасном», «Учение о возвышенном», «Об общем происхождении», «О критическом суждении», «Художественные приемы искусств».

² То есть шеллингианцам, Асту.

³ Античные источники этих сведений см.: *Schmidt-Stählin. Geschichte der griechischen Literatur*. Тl. I. 6. Aufl. München, 1912. S. 287 Anm. 4, S. 315 Anm. 3, S. 351 Anm. 3. Все эти легенды, в частности, приводятся у Иоанна Стобея («Флорилегий») из греческого поэта III в. до н. э. Сотада.

§ 8.—¹ «Правило ложного» (латин.; математический прием).

§ 9.—¹ Писатели и критики романтического направления. Горн рецензировал «Школу» в своей книге „*Philosophische Fragmente über Leben und Wissenschaft, Kunst und Religion*“. Berlin, 1807; как писатель (очень плодовитый) он давно забыт. Клингеман (драматург и театральный деятель) рецензировал «Школу» в «Газете для элегантного света» (март 1805). И Горн и Клингеман были близки тому кругу романтических беллетристов, в котором возникли знаменитые «Ночные бдения Бонавентуры» (1805). О Клингемане см.: *Burath H. August Klingemann und die deutsche Romantik*. Braunschweig, 1948; *Schillemeit J. Bonaventura. Der Verfasser der „Nachtwachen“*. München, 1973.

² Круг в § 2 Введения к «Эстетике» долго полемизирует с тенденциями «поэтизации» или «поэтического одухотворения» эстетики.

³ «Неистовый Роланд» Ариосто, песнь XV, строфа 14.

§ 15.—¹ 29 июня.

Предисловие к первому изданию.

¹ «Учение о прекрасном».

² Философ-кантианец. Имя Шиллера добавлено во 2-м издании.

³ Жан-Поль имеет в виду его «Афоризмы об искусстве» (Кобленц, 1802) с их шеллингианским натурфилософским методом (ср. П V 31, 10—12: «Пустая широта теперешней эстетики портит сразу и поэтов и философов»). (Комментаторы «Школы» ошибаются, датируя «Афоризмы» 1804 годом: они вышли в 1802 г. с заглавием „*Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu künftigen Aphorismen...*“; в 1804 г. появилось издание с замененным титулом, в котором слово „künftigen“ — «будущим» — было снято, поскольку обещанные афоризмы по «органонии» и т. д. уже появились). В сноске (привавление 2-го изд.) имеются в виду книги Гёрреса «Немецкие народные книги» (1807), «Мифология азиатского мира» (1810) („*Die teutschen Volksbücher*“. Heidelberg, 1807; „*Mythengeschichte der asiatischen Welt*“, Bd 1—2. Heidelberg, 1810).

⁴ См.: *Лурье С. Я. Демокрит*. Л., 1970, с. 334—335, № 494—497.

⁵ *Riedel F. J. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Тlе 1—2. Jena, 1767—1774.

⁶ Жан-Поль слушал еще лекции Платнера в Лейпциге. Ссылка: *Platner E. Anthropologie für Ärzte und Weltweise*. Leipzig, 1772, §§ 797—

800 (по Беренду и Проссу). О зависимости Жан-Поля от Платнера много пишет В. Просс (см. библиографию).

⁷ Аделунг, лексикограф и грамматик,— для Жан-Поля почти нарицательное имя антипоэтического педанта. Жан-Поль цитирует: *Adelung. Über den deutschen Stil*. 3. Aufl., 1790. (Беренд).

⁸ „College des Quatre Nations“, основанный Мазарини и построенный Луи Лево (с 1661 г.).

⁹ См.: «Метафизика», XIII 3, 1078 а; *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 182.

¹⁰ Оптический телеграф.

¹¹ Кн. Бытия, 8, 11.

¹² См.: Диоген Лаэртий VIII, I, 22.

¹³ *Platner E. Philosophische Aphorismen*. Tl I, 3. Aufl. Leipzig, 1793, § 1008.

¹⁴ «Тристрам Шенди» Л. Стерна.

¹⁵ Диоген Лаэртий II, V, 19. Сократу приписывали статуи Граций у входа в Акрополь.

¹⁶ О «программах» см. вступит. статью.

¹⁷ Жан-Поль имеет в виду парижскую «войну глюкистов и пиччинистов», связанную с глюковской реформой оперы (70-е гг. XVIII в.)

¹⁸ Фихте и Шеллинг.

¹⁹ О Якоби см. вступит. статью.

²⁰ Клодиус— писатель и профессор практической философии в Лейпциге, автор «Поэтики» (1804). Названная книга— 1808 г.

Программа первая.

§ 1.—¹ Уже Ф. Аст в своей рецензии на 2-е изд. «Школы» (1814) указал, что определение это— не аристотелевское; см.: „Die Neue Rundschau“, 68.Jg., 1957, S. 657, где эта рецензия перепечатана и ошибочно приписана Ф. Шлегелю (авторство Аста установил Г. Эйхнер в „Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft“, Bd 4, 1960, S. 343—357).

§ 2.—¹ То есть эгоизма, die Ichsucht.

² Отсюда и до конца абзаца— 2-е изд.

³ Глава V романа «Генрих фон Офтердинген». Новалис был ассессором «департамента солеварен» в Вейссенфельсе, но освоил почти весь круг технических и точных дисциплин своего времени. Ср. о главе V: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 187—188.

⁴ Отсюда до конца абзаца— 2-е изд.

⁵ См.: *Кант.* Всеобщая естественная история и теория неба (предисловие).

⁶ Отсюда до конца абзаца— 2-е изд.

⁷ Среди них наиболее известен роман Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» (Берлин, 1798).

§ 3.—¹ Автор дидактических романов («Путешествие Софии из Мемеля в Саксонию», 1770—1772), из которых Жан-Поль называет

два — «Для дочерей благородных семейств» (1787) и «Мать, кормилица и дитя. История господина Леопольда Керкера» (1809).

² Ода „Die Vergeltung“ (1795) Клопштока, выдающегося поэта; в период якобинского террора он отвернулся от французской революции; ода относится к событиям 1793 г. в Нанте.

³ Отсюда до конца абзаца — 2-е изд.

⁴ «Керкер» по-немецки — тюрьма, темница.

⁵ „Irdisches Vergnügen in Gott“ (9 тт., 1721—1746) — собрание стихотворений гамбургского поэта Б. Х. Брокеса; в них выражение просветительского оптимизма, восторга перед природой; сохраняется многое от поэтики барокко. Брокес (талантливый поэт) был широко известен в XVIII в.; некоторые тексты использовал Бах в «Страстях по Иоанну».

⁶ И. И. Эшенбург (переводчик Шекспира) издал к своей «Теории изящных словесных искусств» („Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Redekünste“, 1789) 8 томов «образцов» („Beispielsammlung zur Theorie...“, 1788—1795). Комедии Крюгера 40-х гг. прямо предшествовали лессинговским (см.: Лессинг. Гамбургская драматургия, № 83). Геллерт, поэт, баснописец, профессор моральной философии, был знаменитостью времен лейпцигских университетских лет Гете и широко читался.

⁷ A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation, according to the most Polite Mode and Method now used at Court and in the best Companies of England. In Three Dialogues. By Simon Wagstaff, Esq.

⁸ Ср. Ювенал, Сат. I 79.

⁹ Подразумевается роман Тюммеля «Путешествие в полуденные провинции Франции», 10 тт., 1791—1805, в котором этот давно молчавший писатель поразил читателей своей специфически-тонкой, несколько старомодной эстетической культурой. Это произведение — высокого достоинства. Характерная его особенность — в том, что повествование перемежается стихотворными вставками разнообразных поэтических форм, размеров и предназначения.

§ 4.—¹ Весь параграф — добавление 2-го изд.

² Известное определение из § 9 «Критики способности суждения» Канта (1790).

³ «Ревизор» — см. прим. 4 к § 6 Предисловия к 1-му изд. *Delbrück F. Das Schöne*. Berlin, 1800.

⁴ Гемстергейс, философ, идеи которого сыграли значительную роль в немецком предромантизме. Приведенную цитату см.: *Hemsterhuis F. Oeuvres philosophiques*. T. I. Paris, 1792, p. 21. Все «Письмо о скульптуре» (1769), откуда она взята, посвящено психологическому обоснованию эстетического представления, имевшего давнюю историю. Формулы «единство в многообразии» и «свободная игра фантазии» восходят: первая — к английской эстетике XVIII века (см., напр., *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975, с. 459), вторая — к Канту (§ 51 «Критики способности суждения»). Слово «идея» в XVIII в. обычно понимается как «представление» (психологически), тем не менее связь с «идеями» платоновской традиции не прерывается.

⁴ Терция — 60-я доля секунды.

⁶ «Душа», которая, по представлениям Штала, проникает всякий член тела, создавая его единство.

§ 5.—¹ 20-томное составленное несколькими авторами «Обучение естественной магии» 1799—1805).

² В «Ученических годах Вильгельма Мейстера» с рассказанной предысторией Миньон и арфиста.

³ Роман Доротеи Шлегель, изданный Ф Шлегелем (1801), гл. 12. См. переиздание: DLE Romantik, 7, 1933

⁴ До конца абзаца — 2-е изд.

Драматическая поэма Вернера «Сыновья долины» 1-я ч.— «Храмовники на Кипре» 1-е изд. 1803), д. V, сц. 2

Программа вторая

§ 6.—¹ По учению Демокрита и Эпикура.

§ 7.—¹ «О естественной магии воображения» (IV 195—205).

§ 8.— «Ключи Соломона» оккультное сочинение

§ 10.— «...бывают фантазия наслаждающаяся и фантазия творческая, первая — душа поэтическая, в которой чувство бесконечного — тоньше, вторая — творческая, которая чувство это поддерживает и питает нередко сама его не испытывая» (IV 205.2—4).

² Ср.: «Народы Ближнего Востока выразительно называют животных немymi Земли» (*Гордер И. Г. Идеи к философии истории человечества.* М., 1977, с. 98).

³ Столь высокая оценка Гемстергейса характерна для этого времени, Виланд пишет Якоби (II.X 1775): «Этот человек <...> — один из совершеннейших людей, которые когда-либо жили; ему подобает именоватьсь Платоном наших дней» (*Goethe und der Kreis von Münster, hrsg. von E. Trunz. 2.Aufl. Münster, 1974, S. 38*). См.: *Moenkemeyer H. François Hemsterhuys. Admirers, Critics, Scholars.* — DVj 51, 1977, 502—524.

⁴ Мориц — одна из самых ярких фигур среди немецких литераторов второй половины XVIII в. Автор гениального романа «Антон Райзер» (4 тт., 1785—1790), в своей основе автобиографического, многолетний издатель журнала по «опытной психологии», Мориц, сам натура мятущаяся, не находящая центра тяжести, проявляет глубокий жизненный интерес к душевному миру человека в его вечной неустойчивости, в его моральных падениях и раскаяниях, в переплетении чувственного и этического мирвосприятия. Мориц творит все же поэтическую жизнь, когда выносит наружу и выражает в слове нелегкий опыт своей скоротечной жизни («Антон Райзер»). В двух маленьких романах об Андреасе Харткнопфе (1786 и 1790) интенсивный психологический сюжет «Антон Райзера» (жизнь без конца падающего и поднимающегося человека) уступает место неопределенности соотношения поэтического и философского, симбиозу всего жанрово-разнородного (фрагменты фабулы вперемежку с философскими фрагментами, рапсодическими отрывками и т. д.) См. переиздание трех книг Морица: *Moritz K.-Ph. Andreas*

Hartknopf. Andreas Hartknopfs Predigerjahre. Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers. Hrsg. von H. J. Schrimpf. Stuttgart, 1968. Мориц был первым восторженным ценителем Жан-Поля, его романа «Незримая ложа» (см. переписку их в указ. изд., с. 425—438). О Морице см.: *Minder R. Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt aufgrund der autobiographischen Schriften von K.-Ph. Moritz.* Frankfurt a. M., 1974, и более специально в связи с Жан-Полем: *Unger R. Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik. Karl Philipp Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis.— Id. Zur Dichtungs—und Geistesgeschichte der Goethezeit.* Berlin, 1944, S. 144—180; *Hubert U. Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik.* Frankfurt a. M., 1971, S. 35f

⁴ Слова о Новалисе—вновь дополнение 2-го изд. «Панегирист» Новалиса—несомненно Адам Мюллер.

Программа третья

§ 11.—¹ Кант в § 47 «Критики способности суждения» и Жан-Поль IV 588—589, с подробным анализом («...почему бы Канту порождать одних кантианцев, не Кантов?.. Монадология Лейбница, *harmonia praestabilita*,—такая же чистая лучезарная эманация гения, что и сияющие образы Шекспира или Гомера... Лейбниц гениальный, всемогущий demiург философского мира, величайший и первый в нем кругосветный плаватель»; IV 588.19—20—589.8—13)

§ 12.—¹ Гвидо Рени.

² Эта фраза добавлена во 2-м изд.

³ До конца абзаца—2-е изд.

⁴ В работе «О неотделимости понятия свободы и предвидения от понятия разума» (1799). (Беренд.)

§ 13.—¹ Эта фраза добавлена во 2-м изд.

² Иначе: Исход 34, 33—35.

³ I 175.9—13: «Страшщийся духов замирает не от боли и не от смерти, а от одного присутствия совсем чуждого существа; он бы и спокойно, как на невиданное животное, посмотрел на обитателя Луны и резидента неподвижной звезды, но некое трепетное ожидание бед, земле неведомых, живет в человеке...»

§ 14.—¹ Платон, Федр 246b, 253c—254b; Кант Религия в пределах одного только разума, раздел I.

² *Jacobi F. H. Ueber die Lehre des Spinoza... Neue* (2. verm. Ausg. Breslau, 1789, S. 17

³ До конца абзаца—2-е изд.

⁴ Великий философ XVII в. был ремесленником сапожником в Гёрлице.

⁵ Стиль Гаманна—предельно сжатые образы-шифры, в хитроумных сплетениях которых не всегда разбирался сам автор.

⁶ До конца параграфа—2-е изд.

⁷ В произведениях последних лет жизни—драме «Натан Мудрый» (1779) и диалогах «Эрнст и Фальк» (1778).

§ 15.—¹Понятия философии Лейбница.

² До конца абзаца—2-е изд.

Программа четвертая.

§ 16.—¹В утопических представлениях XVIII в. Таити—земной рай. К истории «мифа» об «острове» см.: *Brunner H. Die poetische Insel. Insel und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart, 1967* (специально о Таити—S. 119—144; о Жан-Поле—S. 153); *Id. Kinderbuch und Idylle. Rousseau und die Rezeption des Robinson Crusoe im 18. Jahrhundert.—Jb 2, 1967, 85—116.*

² Платон. Тимей 22b.

³ Это предложение синтаксически не закончено в оригинале.

⁴ Эта фраза—дополнение 2-го изд.

⁵ Отсюда до знака сноски—2-е изд.

⁶ «Словарь» Зульцера—его «Всеобщая теория изящных искусств в алфавитном порядке» („Allgemeine Theorie der Schönen Künste...“, 2 тт., 1771—1774; с дополнениями Ф. фон Бланкенбурга—4 тт., 1786—1787; «Дополнения» Шатца и Дика—8 тт., 1792—1808).

⁷ То есть Зевса; имена греческих богов давались в гуманистической традиции в латинском варианте.

⁸ Эолова арфа как отдаленный намекающий знак музыкальной, душевно-имматериальной природы всего сущего, присутствия тонкого мира духов посреди самой реальности. Круг представлений неплохо описывают заглавия книг Ф. фон Дальберга (1760—1812; Goedeke VII 781—782): «Эолова арфа. Аллегорическое сновидение» (1801), «Взгляды музыканта на музыку духов» (1787). Бесчисленны примеры у Жан-Поля. См.: *Vinçon H. Topographie: Innenwelt—Aussenwelt bei Jean Paul. München, 1970, S. 228—231; Brown Andrew. The Aeolian Harp in European Literature 1591—1892. Cambridge, 1970.*

§ 17.—¹Идея объективности греческого мировосприятия была на рубеже веков философски развита Шиллером, романтиками, позже воспроизведена в восторженных образах в диалоге «Эрвин» Зольгера (см. рус. пер.—М., 1978).

² Это место превосходно показывает, что представление о «романтическом», приобретая новый, конкретный смысл, тесно связывалось в это время с «романом»; «романтическое» иной раз—почти синоним «романтического» (как это было и в ряде написанных в конце XVIII века фрагментов Фр. Шлегеля), хотя наряду с этим «романтическое» продолжало соотноситься с широко и неопределенно понятым «романским» («романтична» поэзия романских народов средних веков и Возрождения—и «Песнь о Роланде», и Тассо, и Сервантес и т. д. и т. п.), распространялось на близкие по времени поэтические создания нероманских народов («романтическая» «Эдда»!), но, главное, функционировало в самой жизни как универсальное, удобное, необычайно емкое, заключающее в себе массу оттенков, а потому даже и точное слово, характеризующее красоту природы, ландшафта (всякий поэтический, лиричный,

навевающий чувство, северный, южный, восточный пейзаж для того времени — «романтичен!»).

§ 18.—¹ До конца абзаца — 2-е изд.

² «Антонио Кадуги» (так!) — трагедия (Лейпциг, 1803) совершенно забытого поэта Селлова (К. Т. Гутъяра, 1773—1809; см.: *Rassmann F Kurzgefasstes Lexicon deutscher pseudonymer Schriftsteller*. Leipzig, 1830, Nachdruck 1971, S. 163).

§ 19.—¹ До слов «закрывает уста» — вставка 2-го изд.

² Безделие (*итал.*). *Dolce far niente* — сладостное безделие.

³ См. «Идиллию праздности» в романе «Люцинда» Ф. Шлегеля. — Немецкая романтическая повесть. Под ред. Н. Я. Берковского, т. I. М., Л., 1935, с. 29.

§ 20.—¹ Отсюда и до конца следующего абзаца (за исключением фразы, начинающейся со слов «Пусть Солнце и Луна Гомера...») — дополнение 2-го изд.

Программа пятая.

§ 21.—¹ I 131. 7: «Вместе с нашей бесплодностью, что касается произведений в стиле древних, увеличивается вкус к этим произведениям».

² В 1-м изд. — «пластики и живописи».

³ Эта фраза — добавление 2-го изд.

⁴ Как это особенно ярко сказалось в «Монахе на берегу моря» (1811) Каспара Давида Фридриха.

⁵ Жан-Поль имеет в виду веймарского романиста Кристиана Вульпуса, автора знаменитого разбойничьего романа «Ринальдо Ринальдини» (1798). (Беренд на основании черновиков Жан-Поля.)

⁶ Клопшток был поборником древнегерманской мифологии и патристических тем поэзии (драма «Битва Арминия», 1769).

⁷ Жан-Поль цитирует статью Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» по изд.: *Schiller F. Kleine prosaische Schriften*. Bd II. Leipzig, 1800. Ср. II IV 263. 34—35: «Эстетические трактаты Шиллера, которыми я прежде восхищался, я нахожу теперь прекрасными и пустыми» (29. XII 1803).

⁸ Идея Гердера, не раз им высказанная и развитая.

§ 22.—¹ Весь параграф — добавление 2-го изд.

² *Custos finium deus* (*латин.*).

³ *Bouterwek F. Geschichte der Poesie...* Bd II, 1802, S. 544—545.

⁴ В своей рецензии «Школы» (см. прим. 1 к § 2 Предисловия).

⁵ Клода Лоррена.

⁶ Ср. «Илиаду», песнь XIII, начало.

⁷ «Вильгельм Телль», д. III, сц. 3.

⁸ «Илиада», песнь XVII, 645 и след.

⁹ Платон. Государство VII 514 след.

¹⁰ Как большинство немцев в то время, Жан-Поль считал произведение Макферсона переводом подлинных песен древнего кельтского барда.

Из множества немецких переводов Оссиана (начиная с первого полного, изданного австрийским поэтом М. Денисом. 1768—1769) Жан-Поль выбирает малоизвестные переводы К. В. Альвардта (1811) и Ф. В. Юнга (1808).

¹¹ Восток здесь — Ближний и Передний Восток

¹² В статье «Изречение и образ. Рапсодически изложенные мысли» (1792).

¹³ В начале 1-го т. своей «Истории поэзии».

¹⁴ См. Исайя 6, 2; Иезекииль 1. 11

¹⁵ Статья Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» впервые была напечатана в журнале «Оры»

§ 24.—¹ Этот абзац — вставка 2-го изд.

² Ср. «Сновидение Адальберта» из «Философских диалогов» Зольгера, приведенное в комментарии к эстетическим работам Вакенродера (*Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977 с. 260—263), и данные там же некоторые параллели.

³ Положение Морица (ср. прим. 4 к § 10) в рамках берлинской культуры было весьма двойственным; в противоречие началам той новой классической эстетики, которую Мориц основал вместе с Гёте («О гластическом подражании прекрасному», 1788), он тяготел к предельному, разъедающему душу, абсолютно непластичному психологизму, в чем уже сказывались подспудные импульсы нарождавшегося романтизма (ср. в берлинской культуре того времени роль музыканта И. Ф. Рейхардта), хотя Мориц умер для этого слишком рано (в 1793 г.). Вследствие такой направленности своих исканий Мориц приходил в противоречие с позднепросветительским узким рационализмом, могущественным в Берлине того времени. «Духовидение» Морица (по выражению Жан-Поля), то есть попытки раскрыть творческий элемент фантазии, обратно упорному дидактизму и прагматизму мышления просветителей. Вместе с тем словами о «бреде наяву» (точнее — о Körperseherei, — так сказать, о «телесовидении») Жан-Поль намекает на весьма конкретное обстоятельство — на фикс-идею Ф. Николаи и его единомышленников обнаруживать повсюду следы заговорщической деятельности иезуитов; Николаи видит, по Жан-Полю, призраки не во сне, но наяву.

§ 25.—¹ В конце «Эдипа в Колоне».

² Стихотворные «Легенды», по большей части на основе средневековых преданий, житий и т. д. (1797).

³ Стихотворение в составе романа «Странствия Франца Штернбальда».

⁴ Вместо этого абзаца в 1-м изд. шел такой текст: «Прекрасна любовь пажа и принцессы в «Золотом петушке» Клингера, поэта, в душе которого долго боролись два мира — боролись, пока мир бюргерский не одержал победы ([сноска]). Что доказывается самым последним его произведением и теми эстетическими и философскими суждениями, которые оно отчасти высказывает, отчасти вызывает в читателе). — Прекрасен сонет «Сфинксы» в журнале «Атеней». — Прекрасно, что

«Аларкос» (ему в вину можно поставить грехи трагические и все иные, но не романтические) романтически пользуется народным суеверием,— умирая, жертва призывает своего губителя на суд господень,— и все здание это уже красиво теряется в романтической дымке вечерних сумерек. Возвышенна и правдива — и лишь чрезмерно лаконична — такая деталь: в холодную минуту смерти, когда показывается уже на горизонте иной, суровейший мир, душа забывает свою земную любовь к убийце и требует, словно судья душ, лишь справедливости».

⁵ Стихотворения на юго-западном, алеманнском наречии («*Allemanische Gedichte*». Carlsruhe, 1803) И. П. Гебеля были высоко оценены Гете в «Иенских всеобщих литературных известиях» (1805,— см. Goethe WA XVII 365—377) и Жан-Полем в «Газете для эlegantного света» (ноябрь 1803 г.; см. VI 145—147). Ср. П IV 263. 1—4: «Такие стихотворения невозможно профанировать, как шиллеровские, которые сразу нравятся и массе и ее противоположности,— те же или любишь, или отвергаешь, а бездумно повторять их нельзя».

⁶ Конец этого и весь следующий абзац — добавление 2-го изд., частично использующее текст 1-го.

⁷ «Сказка» Гёте завершает его «Беседы немецких эмигрантов» (опубликованы в журнале «Оры», 1795); первая часть «Фауста» полностью была напечатана в 1808 г.

⁸ Из романов Клингера, вышедшего из движения «Бури и натиска» (70-е гг.) и наиболее известного своим романом о Фаусте (1791) и многолетним пребыванием в России, Жан-Поль называет следующие: «История о золотом петушке» (1785), «Сентиментально-политическая, комико-трагическая история Бамбино» (1791), «История Джафара Бармекида» (1792). Существует тенденция представлять Клингера как последовательного демократа (см., напр.: *Smoljan O. F. M. Klinger. Leben und Werk*. Weimar, 1962); на самом деле эволюция Клингера не выяснена с должной полнотой, а Жан-Поль удачно указывает на разные мировоззренческие и стилистические пласты в его творчестве.

⁹ Синтаксически незавершенная в оригинале фраза.

¹⁰ Речь идет о книге Клингера «Мысли о разных предметах света и литературы» («*Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Litteratur*», 1803—1805).

¹¹ Сонет Ф. Шлегеля «Речи о религии» (о книге Шлейермахера).— *Athenaeum* III 234.

¹² Жан-Поль дает максимально высокую оценку трагедии Ф. Шлегеля! См. переиздание: *DLE Romantik*, 8, 1930, 279—317.

¹³ «*Analekten*» (1804) — сборник дидактических стихотворений Мниоха, который в последние годы жизни сблизился с романтиками (так, он печатался в «Альманахе Муз на 1802 год» А.-В. Шлегеля и Тика).

¹⁴ Жан-Поль говорит о себе — как еще в десятке подобных мест.

¹⁵ *Herder J. G. Kalligone*. Leipzig, 1800, Bd II, S. 107.

¹⁶ О Лессинге — прибавлено во 2-м изд.

¹⁷ Особенно «Луиза» (1795), а также и идиллии с социально-

критическими темами. Фосс опирался на поэтический стиль Феокрита, но, главное, Гомера, которого он удачно перевел.

Программа шестая.

§ 26.—¹ Это предложение — вставка 2-го изд.

² Менее принятое написание имени Квинтилиана. См.: Цицерон. Об ораторе II 58, и Квинтилиан. *Institut, orator.* VI 3, 6—7, 35—36.

³ «Критика способности суждения», § 54.

⁴ Отсюда и до предпоследнего абзаца параграфа — дополнение 2-го изд.

⁵ Аристотель. *Поэтика*, гл. V: «Смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» (пер. В. Г. Аппельрота).

⁶ Эти и последующие сведения Жан-Поль почерпнул из «Истории комической литературы» силезского ученого К.-Ф. Флёгеля, который с удивительной для XVIII в. специализацией работал над проблемами комического как явления культуры и создал ряд ценных трудов (в частности, по истории шутов, бурлеска и т. д.) — «*Geschichte der komischen Literatur*», Bd I-IV. Liegnitz, 1784; «*Geschichte des Groteske-Komischen*», 1788; «*Geschichte der Hof-Narren*», 1788; «*Geschichte des Burlesken*», 1794.

⁷ Парижские театры комедии.

⁸ Дворец безумного сицилианского князя описывает Гёте в «Итальянском путешествии» («9 апреля 1787 г.»). Скульптурные изображения этого дворца, нагромождая абсурд и безвкусицу, создавались и группировались по контрасту с нормами аристократического классицизма. Паллагония, создавший нечто вроде зримого «мира наоборот», привлекал писателей эпохи: описания его дворца дают «путешествия» XVIII в., из крупных авторов о нем писали Виланд, Зейме, Эйхендорф, Гейне; у Арнима в романе «Графиня Долорес» он — почти мифологическая фигура. См.: *Lohmeyer K. Goethes «Prinz Pallagonien» und seine Familien.*— DVj 20, 1942, S. 115 ff.; *Meixner H. Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann.* Frankfurt a. M., 1971. «Брейгелем Адским» называли в XVIII веке Питера Брейгеля-младшего, которому приписывали и «адские» работы его отца. См.: *Smeed J. W. Jean Pauls «Höllengebühnen».*— DVj, 37, 1963, 558—565.

⁹ Такого определения у Шиллера не находится.

¹⁰ См. § 193 «Системы эстетики» Аста. *Ast F. System der Kunstlehre*, 1805, S. 231—232.

¹¹ См.: *Schütze St. Versuch einer Theorie des Komischen.* Leipzig, 1817, S. 79. Здесь Шютце, в частности, анализирует великолепное место из жанр-полевского «Путешествия Шмельцле во Флец», где герой начинает смеяться, причащаясь в церкви, от страха засмеяться (смех в церкви — повторяющийся мотив в литературе рубежа веков); по мнению Шютце, «природа нередко позволяет себе такие шалости с человеком, чтобы

заставить его почувствовать свою зависимость от себя и поиздеваться над его свободой» (Ibid., S. 84).

¹² Старинное верование; см., напр., автора VI в. Феофилакты Симокатты (Theophylacti Simocattae *Questiones physicas...* rec. J. F. Boissonade. Paris, 1835, p. 8, 92); а также: Joannis Pierii Valeriani Bellunensis *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum aliorumque gentium literis...* Francoforti ad Moenum, 1678, p. 231; *Schöne A. und Henkel A. Emblemata. Sonderausgabe.* Stuttgart, 1978, Sp. 772—773.

¹³ I 895. 4—9: «Только из трагедии боковая улочка ведет в комедию, не из героического эпоса; короче говоря, смеяться можешь, размягчив — не возвысив — душу».

¹⁴ Ср. II V 20. 18—22: «В последнее время редко случается мне читать что-либо очень хорошее или очень плохое, чтобы скромность не подсказывала мне: вот и опять тебе подражают. В конце концов я поверю в то, что древние тоже мельком проглядели меня и списали у меня все то, что потом мне уж и не стоило бы писать». Ср. II III 72. 15—16 (2. VII 1798): «Сочинители очень мне теперь подражают, чем критикуют меня сильнее и тоньше любой рецензии».

¹⁵ По Беренду, это цитата из конспектов его лекций.

§ 27.—¹См. «Критику способности суждения», §§ 23—29, и статьи Шиллера «Разбросанные мысли о различных предметах эстетики» (1793) и «О возвышенном» (1801; написано ок. 1793).

² 3 Кн. Царств, 19, 11—12.

³ IV 201. 17—19.

§ 28.—¹Тут смешиваются мотивы разных сцен «Дон-Кихота». Ср. Хоум Г. *Основания критики.* М., 1977, с. 191 (Й. Мюллер в 1896 г. впервые обратил внимание на то, что Жан-Поль позаимствовал пример у Хоума).

² «The Cozeners», 1774.

³ Следующие четыре абзаца — дополнение 2-го изд.

⁴ Этот же мотив — в «Озорных летах» (II 890).

⁵ См. об этом: Krauss W. *Der Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik.* Berlin, 1930, S. 126 (о Жан-Поле — гл. II); в этой книге показано развитие мотива от тиковского «Уильяма Ловелля» до Гофмана.

⁶ IV 219—224: статья под названием «Не бывает ни корыстной любви, ни себялюбия, а бывают только корыстолюбивые поступки».

§ 29.—¹Помимо «Ночных мыслей» Юнга, которыми зачитывались в Германии, знали и его семь сатир «Любовь к славе» (1723—1725; несколько немецких переводов).

² Сатирическая поэма против лжепоэтов выдающегося английского просветителя (1728—1742).

³ О склонности Клопштока к сатире можно говорить разве только в виде сильного преувеличения. Его сочинение «Немецкая республика ученых» (1774) с подзаголовком «Ее устройство, ее законы. История последнего ландтага» — уникальная по жанру патриотически-утопически-

документальная фантазия. Поскольку поэтическое мышление Клопштока не допускало ничего, кроме торжественности и не всегда гибкой в своем выражении серьезности, сатирический элемент введен у него в те же рамки и чужд тонкой и легкой игры смыслов.

⁴ «Д-ра Фенка Траурная речь на погребении в бозе почившего сиятельного Желудка князя Шеерау» (1797, опуб. в «Neujahrs-Taschenbuch von Weimar auf das Jahr 1801» Лео фон Секендорфа); цитата — VI 153. 19—27.

⁵ Юнг и Ренье — эти имена вставлены во 2-м изд.

⁶ Знаменитый венский проповедник (августинец) второй половины XVII в., гениальный и вольный сатирический дар которого Жан-Поль недооценивает.

⁷ Разумеется, сам Жан-Поль! Не Гердер (как у Н. Миллера).

⁸ До конца следующего абзаца — 2-е изд.

⁹ *Bouterwek F. Geschichte der Poesie...*, Bd III, 1804, S. 152.

¹⁰ Французский писатель, придворный изгнанного английского короля Якова II, автор волшебных сказок и романа «Mémoires du Comte de Grammont» (1713).

¹¹ Знаменитый Арлекин парижского театра итальянской комедии.

¹² Шут немецкого народного театра, которого изгнал со сцены рационалистический реформатор немецкого театра Готтшед.

¹³ См. комическую поэму Поупа «Похищение локона» (1714).

¹⁴ Издатель «Немецкого некролога» (1796—1806).

¹⁵ Изгнанный со своей венской кафедры основатель краниологии (учения о строении черепа) Галль демонстрировал в городах Германии приемы установления наклонностей и способностей человека по особенностям его черепа; о Галле существовала большая литература, его имя было на устах у всех, как своего рода мифологема популярного сознания, он упоминался едва ли не в каждом номере журналов; полукомическая популярность Галля достигла апогея к 1805 г

§ 30.—¹ Весь параграф — добавление 2-го изд.

² IV 207—209 (в «Книжнице жалобной окружного старосты Иошуа Фрейделя против распроклятого своего демона»).

³ *Гоббс. О человеке*, IX 13.

⁴ Ст. 312—313.

⁵ Один из близнецов, главных героев романа.

⁶ «29-й томик» романа — шутка, основанная на ясном для Жан-Поля открытом характере произведения, которое так и осталось формально не завершенным. См. *Gansberg M.-L. Welt-Verlächung und «das rechte Land»*. Ein literatursoziologischer Beitrag zu Jean Pauls «Flegeljahren». — DVj 42, 1968, 373—398; *Bosse H. Der offene Schluss der Flegeljahre*. — Jb 2, 1967, 73—84

Программа седьмая

§ 32.—¹ В «Тристраме Шенди» Стерна.

² «Зибенкез», II 118—127 и 349—353

³ Конец предложения—добавление 2-го изд. В 1-м изд. о юморе Тика сказано: «совершенно чистый и благородно охватывающий своим взором все».

⁴ Известный фрагмент 116 (Athenaeum I 204—206)—см. в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с 172—174.

⁵ Ср., например, «Бурлески» веймарского писателя Августа Боде (1804).

⁶ До конца абзаца—2-е изд.

⁷ Бардт—богослов с крайне радикальными взглядами, очень ограниченными знаниями и двусмысленным характером.

⁸ Вецель—талантливый и очень неровный романист-просветитель («Герман и Ульрика», 1780, комический роман,—его высшее достижение). См.: Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., 1962, с. 105—122 (о его романе «Бельферог»). и Adel K. Johann Karl Wezel. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Goethezeit. Wien, 1968.

⁹ Позднепросветительский публицист, враг новой литературы.

¹⁰ Раннее творчество Канне привлекло Жан-Поля Жизнь Канне напоминает персонажей приключенческих романов эпохи барокко Он кончил как романтический теоретик мифологии, этимолог и впавший в фанатический мистицизм профессор восточных языков в Эрлангене Среди его друзей были И. Я. Вагнер и Г. Х. Шуберт См о нем биографическую работу: Neumann E Johann Arnold Kanne. Ein vergessener Romantiker. Berlin, 1928, и особ.. Schrey D. Mythos und Geschichte bei Johann Arnold Kanne und in der romantischen Mythologie. Tübingen, 1969

¹¹ См. его замечательную, написанную совместно с Brentano сатиру «Либо Удивительная история БОГСа-часовщика, о том, как он, впрочем, давным-давно покинул человеческую жизнь, теперь же, перенеся многие музыкальные страдания на воде и на земле, возымел надежду вступить в гражданское общество стрелков, либо О залившим берега Баденского еженедельника к нему прилагаемом Концертном объявлении» (Гейдельберг, 1807).

¹² См. его сатиру «Филистер в предыстории, истории, посленстории» (Берлин, 1811).

¹³ «Бамбочьяды», 3 тт. Берлин, 1797—1800. Бернгарди—берлинский попутчик романтиков, муж сестры Тика. О нем см. Klin E. A. F. Bernhardi als Kritiker und Literaturhistoriker Bonn, 1966.

¹⁴ Романист, близкий по духу Жан-Полю

¹⁵ «Тристрам Шенди» Стерна, III 37

¹⁶ Автор талантливо написанного комического романа «Зигфрид фон Линденберг» (1779), при переработке растянутого до 4 томов. См.: Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения, с 146—166.

¹⁷ До конца абзаца—прибавление 2-го изд.

¹⁸ Во 2-м томе его «Изъяснений Хогартовых гравюр» Лихтенберг назвал Мюллера «немецким Филдингом».

¹⁹ Жан-Поль отчасти прав. Лихтенберг, профессор гёттингенского университета, процветавшего тогда, один из самых ярких и светлых,

скептически-рационалистических умов Германии, человек, чуждый косности и провинциальной затхлости, с «британским», по верному определению Жан-Поля, вкусом, Лихтенберг в литературной жизни Германии не сыграл положенной его дарованию роли (склонный к малой форме, он мало печатался, нередко удовлетворялся дневниковыми записями). См. о нем гл. V названной выше (прим. 16) книги М. Л. Тронской.

²⁰ Греч. «гиппос» — конь, «онос» — осел.

§ 33.—¹ «Закон наоборот» (латин.).

² С. 92 (Н. Миллер дает неверную ссылку).

³ Экцентрический, странный человек (англ.).

⁴ «Мореска» понималась как «гротескная арабеска»!

⁵ То есть в трилогии о Валленштейне с «Лагеря Валленштейна», за которым следует «высокое» действие двух других частей.

⁶ С. 90 (вольная цитата). (У Н. Миллера неверно указана страница).

⁷ До конца абзаца — 2-е изд.

⁸ Слова этой мелодрамы написаны не Готтером, а И. К. Брандесом.

⁹ Ироническая поэма о сотворении мира и об изгнании Адама и Евы из рая в форме пролога к театральной пьесе (из романа Тьюмеля «Путешествие в полуденные провинции Франции») — Thümmel V 38—48.

¹⁰ «Принц Цербино, или Путешествие за добрым вкусом... Немецкая комедия в шести действиях» (1799). См.: Tieck L. Schriften. Bd. X. Berlin, 1828, S. 328—338.

¹¹ То есть несуществующими.

¹² Хольберг разрушает подобным образом театральную иллюзию в «Улиссе с Итаки» (1724), Фут — в «Ораторях» (1762). (Беренд.)

¹³ «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (1761) — статья известного историка и публициста, объясняющая драматургический смысл комедии масок.

¹⁴ См. прим. 4 к § 29.

¹⁵ В «Диалоге об атеизме» (1781).

§ 34.—¹ Такого сочинения нет среди произведений Сервантеса.

² Направленный против физиогномики Лафатера роман (1778—1779) веймарского писателя, более известного своими «Немецкими народными сказками».

³ Латин. aseitas — так понимала схоластическая философия совершенное существование бога, Фихте — чистое Я.

⁴ Вышедшее под именем Стерна сочинение Ричарда Гриффита (1770): "The Koran, or the Life, Character and Sentiments of Tria juncta in uno, M. N. A., or Master of No Arts!"

⁵ Эта фраза — дополнение 2-го изд.

⁶ Вслед за филологом Велькером (в Предисловии к его переводу «Лягушек», 1812) Жан-Поль путает комедиографа Аристофана с ученым Аристофаном Византийским; Велькер — вслед за Эразмом в ранних изданиях его „Collectanea Adagiorum“. — См.: Kassel R. Die Lampe des Aristophanes. — Jb 1, 1966, 95—106.

⁷ «Я так смеялся над ним, что почти стал им самим» (латин.).

⁸ До конца абзаца—2-е изд.

⁹ «Сочинения Свифта» (англ.).

¹⁰ «Уборная леда» (англ.).

§ 35.—¹ «Остроумная собака, которая есть у меня» (франц.).

² До конца абзаца—добавление 2-го изд.

³ «Смешную мышь, которую родила гора».—Гораций. О поэтическом искусстве, 139.

⁴ См.: *Рабле* Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М., 1973, с. 78—80.

⁵ Вольная перделка 1-й кн. романа Рабле (издания—1575, 1582, 1590). См.: *Fischart J. Geschichtsklitterung*, hrsg. von H. Schnabel. Halle, 1969, Bd I, S. 112.

⁶ *Ibid.*, S. 271—272.

⁷ *Ibid.*, S. 246—255.

⁸ Выдающийся немецкий писатель, автор романов «Жизненные пути по восходящей линии» (1778—1781), „Kreuz—und Querzüge des Ritters von A bis Z“ (1793—1794). Творчество кёнигсбергского писателя—один из стилистических источников Жан-Поля.

⁹ В первой пол. III в. Ориген осуществил сопоставление шести вариантов полного ветхозаветного текста на древне-еврейском и греческом языках („Hexapla“). Этот монументальный труд сохранился лишь в отрывках.

¹⁰ Карлсруэ и Вена—центры незаконного книгопечатания, подрывавшего немецкую книготорговлю.

¹¹ «Ученая Германия, или Словарь ныне здравствующих немецких писателей»—многотомное, не раз обновлявшееся библиографическое издание (5-е изд. И. Г. Мейзеля—Лемго, 1796—1806).

Программа восьмая.

§ 36.—¹ Роман графа Бенцель-Штернау (1802—1803) в духе Жан-Поля.

² Известный переводчик в основном английских романистов—Стерна, Филдинга, Смоллета.

³ Переведенный Боде (1779) английский еженедельник.

⁴ До конца абзаца—2-е изд.

⁵ „Academia degli humoristi“, основанная во Флоренции в 1540 г.

⁶ Сведения, взятые из Флэгеля: *Flögel. Geschichte der komischen Literatur*, Bd I, 1784, S. 14, 18 (Беренд).

⁷ Блумауэр—венский писатель, автор «перелицованной» «Энеиды» Вергилия (1784—1794).

⁸ Знаменитый венский шут («гансвурст») Й. А. Страницки. Названное его произведение впервые напечатано в 1722 г.

§ 37.—¹ «Старец горы»—так именовался глава воинственной мусульманской секты; в эпоху Жан-Поля этим выражением пользовались в литературе для обозначения человека, наделенного большой, таинственной, страшной властью.

² „Memoires of Martin Scriblerus“ (1714). Названная ниже сатира («Чудо из чудес, на какое когда-либо дивился свет») принадлежит Свифту.

³ О Лискове см.: *Tronskaja M. Die deutsche Prosasatire der Aufklärung*. Berlin, 1969, S. 17—40, и тщательный комментарий и библиографию в кн.: *Satiren der Aufklärung*, hrsg. von G. Grimm. Stuttgart, 1975, S. 205—230, 357—360.

⁴ Поэма Тюммеля (1771), которому, однако, было уже тридцать три года.

⁵ До конца абзаца—2-е изд.

⁶ «Избирательные сродства»—термин химии конца XVIII века, получивший всеобщее распространение особенно благодаря названному так роману Гете (1809).

§ 38.—¹ «Князя» Макиавелли иногда принимали за сатирическое произведение,— так, вероятно, и Жан-Поль. Такая ошибка понятна, если учесть, что вообще в XVIII в. жанр сатиры понимали гораздо шире, чем в позднейшее время. Так, Клопшток писал об иронии: «Настоящая ирония—девица скромная, она изо всех сил старается, чтобы не засмеяться вместе с вами. И лучше всего ирония тогда, когда не только простофиля, а и всякий умник думает, что она вполне серьезно говорит то, что говорит» (*Klopstock. Sämmtliche Werke*, Bd. 8. Leipzig, 1855, S. 109). Такая просветительская ирония вполне противоположна романтической,—она не разворачивает свою двуплановость и не играет ею, а играет лишь тем, что, насколько вообще возможно, скрывает ее в смысловой одноплановости.

² Вольф доказывал свой приоритет в решении «гомеровского вопроса» («Илиада» и «Одиссея» как собрание отдельных песен): *Wolf F. A. Briefe an Herrn Hofrat Heyne*. Berlin, 1797.

³ *Thümmel* III 84—112.

⁴ Жан-Поль имеет в виду прежде всего его комическую поэму «Реномист» (1744) о задире студенте. См. переиздание двух «ирикомических» поэм Захарие: *Zachariä J. F. W. Der Renommiste. Das Schnupftuch*. Hrsg. von A. Maler. Stuttgart, 1974.

§ 39.—¹ Начиная с 1803 г. Коцебу издал 18 томов этого рассчитанного на любительские спектакли «Альманаха».

§ 40.—¹ *Лессинг*. Гамбургская драматургия, № 18.

² Подразумеваются философы-киники. Пасквинус—имя римского портного, который прикреплял свои издевательские стихи к названной его именем статуе.

³ На Плейссе расположен Лейпциг, откуда пошла немецкая театральная реформа первой половины XVIII в.

§ 41.—¹ «Пан» (*греч.*)—Все. См., напр.: *Шеллинг*. Философия искусства. М., 1966, с. 79. Это упоминание у Жан-Поля лишь насмешливо.

² Книттельферз—немецкий народный попарно рифмованный стих с четырьмя ударными слогами, в некоторых случаях приближающийся к четырехстопному ямбу. «Классик» книттельферза—Ганс Сакс (XVI в.).

Книттельферзом написаны, в частности, «Объяснение старинной гравюры на дереве, представляющей поэтическое призвание Ганса Сакса» Гете (1776), «Эпикурейское вероисповедание Ганса Видерпорстена» (1799) Шеллинга, множество сатирических и комических произведений на рубеже XVIII—XIX вв.

³ «Ирод пред Вифлеемом, или Триумфатор-околочный» (1803)— остроумная пародия «патриотической драмы с хорами» «Гусситы пред Наумбургом» Коцебу (1803). Автор пародии— З. А. Мальман, с 1805 г издатель «Газеты для элегантного света».

⁴ «Королевские послы» (*латин.*)— звание высших чиновников в империи Меровингов и Каролингов.

Второй отдел.

Программа девятая.

§ 42.—¹ Witz— центральная категория эстетики Жан-Поля. См. вступительную статью.

² IV 910.18—30: «В конце концов сходства, найденные *остроумием*, столь же верны, что и найденные *проницательностью*. Остроумие от проницательности отличается не меньшей *степенью* установленного сходства <...>, а меньшим числом сходств, которые к тому же относятся обычно к незначительным случайностям. Поэтому проницательное установление сходств нередко доставляет поначалу лишь удовольствие остроумного, потому что сразу не успеваешь рассмотреть все те сходства, которые возвышают его до проницательного. Поэтому вполне возможно, что существа высшие видят, что остроумие, играя, накидывает свою пеструю, гладкую, тонкую ленту на формы прекрасного и что тогда лента эта концами своими обегает и охватывает весь сотворенный мир; поэтому им, должно быть, остроумие наше нередко кажется проницательностью, и наоборот...»

³ II 641.9—11.

§ 44.—¹ Плутарх. Параллельные жизнеописания. Катон Старший, 9.

§ 45.—¹ В 1-м изд. пример был другой: «Так, вместо того чтобы сказать: молнии Везувия были похожи на обычные, но только были еще больше,—Плиний говорит: *fulgoribus et similes et majores* [молниям и подобные и бóльшие], хотя здесь совершается изящный грех против *quam* [чем]».

² «Закон наименьшей затраты сил» (*латин.*).

³ Юнг, Сатиры III 15—16.

⁴ До конца абзаца—2-е изд.

⁵ «Окулист для глаз». Видимо, начало анекдота из какого-нибудь учебника французского языка (Беренд).

⁶ Эта особенность была заимствована из античной поэзии и, отнюдь не будучи заведомо «сухой ветвью», была прекрасно использована и претворена Гёльдерлином, наследником стиля клопштоковской оды.

§ 46.—¹ «Причина самого себя» (*латин.*).

² Построенные Вокансоном механические фигуры (флейтист, 1738,

утка) поражали воображение XVIII в. (ср. еще рассказ Гофмана «Автомат» в связи с подобными изобретениями). У Жан-Поля часто встречается мотив всевозможных обманчивых подобий жизни (восковая фигура).

§ 47.—¹ «Эти сросшиеся деревья—приют и образ нашего чистого пламени» (франц.). Пример из „Mélanges“ мадам Неккер.

² Юнг. Сатиры III 102.

³ Следующие два предложения—вставка 2-го изд.

⁴ Плутарх. Катон Старший, 19.

⁵ Не Гиббон, а Фонтенель («Диалог о множестве миров») (Беренд).

§ 48.—¹ Невысказанная вслух оговорка.

² Сокращенный силлогизм, в котором пропущена одна из посылок.

³ «Когда ты слишком могуч для милости своего друга, не нужно спрашивать у него ничего, кроме его суждения» (франц.).

⁴ Jugement—суждение и суд; damnation—проклятие; grâces—милость и спасение.

⁵ «Медлить значит выбирать» (франц.).

⁶ «Но я не буду повторять ваш рассказ из-за своего акцента» (франц.). То же пример из мадам Неккер.

§ 49.—¹ IV 203.30—204.4: «Наша душа пишет 24 знаками знаков (то есть 24 буквами слов), природа—миллионами. Она вынуждает нас уверовать в чужие Я рядом с нашим, а видим мы только тела,—поэтому нам приходится переносить свою душу в чужие глаза, носы, губы. Короче говоря, своей физиогномикой и патогномикой мы *одушевляем* тела, во-первых,—а потом и все неорганические тела. Дереву, колокольне, молочной крынке мы придаем отдаленное подобие человеческого строения, а вместе с тем—духа».

² Метафора (греч.)—от «метафоро», переносу, перетаскиваю.

³ «Антропология», § 21.

§ 50.—¹ Отсюда до конца абзаца—2-е изд.

² «Воля»—«живая».

³ «Сон, лелеемый руками природы».

⁴ «Его руки срывают цветы, которые рождают его шаги».

⁵ Примерно—«шар с большим давлением», вид мины, изобретенный французским генералом Белидором.

⁶ Нервная болезнь, при которой больному кажется, что у него в горле застрял комок.

§ 51.—¹ *Möser J. Harlekin...*—Deutsche Essays, hrsg. von L. Rohner. Bd 1. München, 1972, S. 108.

² Юнг. Ночные мысли III 285—292. Жан-Поль цитирует известный перевод И. А. Эберта: Dr. Eduard Young's Klagen, oder Nachtgedanken..., Bd. 1., 2. Ausg. Braunschweig, 1768, S. 233.

³ Весь абзац—добавление 2-го изд.

⁴ Цитируется конец 52-го из «Антикварных писем» Лессинга.

⁵ Конец параграфа—2-е изд.

§ 52.—¹ Риторика XI.

² «Венецианский купец».

³ «Городу и миру» (*латин.*).

⁴ «Общее — по-новому, новое — общее» (*греч.*).

⁵ «Давать и прощать» (*франц.*).

⁶ Изречение Эпиктета (*Ανεχοу саί ανεχοу*).

⁷ Искаженная цитата из «Гамлета». Речь в споре шла об открытом характере долгих гласных греческого языка. См.: *Hofstaetter W. Das Deutsche Museum und das Neue Deutsche Museum. Leipzig, 1908. S. 95—98.*

⁸ Исток, изначально, первоначальный скачок.

⁹ Буквально: смертельный и — несмертельный прыжок.

¹⁰ До конца параграфа — 2-е изд.

¹¹ Эта сатира Брентано названа в прим. 11 к § 32. Жан-Поль описывает приложенный к изданию рисунок Брентано.

¹² Все это было распространено в житейском обиходе начала века («компанейские игры») и существовало как особый литературный жанр.

¹³ *Иезекииль*, 1, 15—16, 18—21.

§ 53.—¹ Жан-Поль переиначивает начало статьи Ф. Шлегеля о Форстере (1797): «Ни на что так не жалуется немец, как на недостаток ,немецкости'...»

² Первые, юмористические произведения И. А. Канне (под псевдонимом «Бергиус»): *Blätter von Aleph bis Kuph. Leipzig, 1801; Kleine Handreise. Penig, 1803.*

³ Под этим псевдонимом в «Немецком Меркурии» (1799 и 1800) печатался друг Жан-Поля, Тириот

⁴ *Opera supererogationis* — добрые дела, совершаемые верующим сверх положенного.

⁵ Сатирическая поэма С. Батлера (1663—1678) и роман Стерна.

⁶ Конец абзаца — дополнение 2-го изд., подсказанное «Эстетикой» Боутервека (*Bouterwek F. Aesthetik. Göttingen, 1806, S. 174*).

⁷ Уголино — см. *Данте*. Божественная комедия. Ад, XXXIII, 1—90; трагедия Герстенберга «Уголино» (1767—1768).

§ 54.—¹ «Химические вещества не взаимодействуют, не будучи растворены» (*латин.*).

² Конец абзаца — 2-е изд.

³ I 135.21 ff.; из главы романа, приведенной в изд.: *Идеи эстетического воспитания*, т. II. М., 1973, с. 316—322.

⁴ «Критика способности суждения», § 51 (под цифрой 1).

⁵ «Кровь мучеников — семя церкви» (*латин.*).

⁶ Н. Миллер (V 1221) указывает на опубликованное в книге Якоби «Об учении Спинозы» (*Jacobi F. G. Ueber die Lehre des Spinoza... Neue verm. Ausg. Breslau, 1789, S. 90*) письмо М. Мендельсона от I.VIII 1784: Лессинг, «следуя капризу, любил связывать самые что ни на есть далекие представления, чтобы посмотреть, что они вместе породят. Такое бросание идей, словно костей, безо всякого плана, приводило иной раз к очень неожиданным результатам; которыми он умел впоследствии

воспользоваться» Как сообщает Беренд (в издании 1910 г., VIII 515), среди рукописей Жан-Поля находится собрание „Ideenwürfel“, опубликованное частично

§ 55 — ¹ Изобретенный братьями Монгольфье (1782) воздушный шар
Идея воздухоплавания играет весьма значительную роль в литературе эпохи, а у Жан-Поля она находит яркое применение в «Корабельном журнале воздухоплателя Джаноццо» (во 2-м томике «Комического приложения» к роману «Титан»).

² Положение имперского рыцарства было подорвано решениями 1803 г.

³ «Ковер жизни» — так назвал свой поэтический сборник 1900 г. Стефан Георге

⁴ IV 669.27—30: «Грязь, правда, увеличивает вес остроумных мыслей и дукатов — асса на два-три, но лучше золото счесть грязью, чем грязь — золотом»

⁵ Не «незнание закона», а «закон незнания» латин.

⁶ См. *Lichtenberg G. Chr. Die Heirat nach der Mode...*, hrsg. von K. Böttcher. Berlin, 1968, S. 97. *Statua pensilis* — «висящая статуя» (по аналогии с *statua equestris, pedestris*), у Лихтенберга это выражение означает повешенного

⁷ Венский дипломат и драматург Штейгентеш напечатал в журнале Ф Шлегеля «Немецкий Музей» (март 1812) «Слово о немецкой литературе и немецком языке», в котором обрушился на увлечение немецких писателей ученым остроумием.

⁸ *Монтеスキе*. Дух законов, V 13

⁹ Это предложение добавлено во 2-м изд.

¹⁰ «Энциклопедический словарь, или Алфавитное изъяснение всех принятых в немецком иностранных слов, составлено обществом немецких ученых» („*Enzyklopädisches Wörterbuch, oder alphabetische Erklärung aller Wörter aus fremden Sprachen.*“, Zeitz und Naumburg), вышел в 11-ти тт в 1793—1805 гг

¹¹ В 1-м изд. примечание было таким: «Даже многознающему если голько он не всезнающий, рекомендую этот лексикон». Это примечание послужило причиной того, что 2-е изд. «Словаря» 1822—1824) было посвящено Жан-Полю (Беренд, НКА XI 457).

¹² Отсюда до конца параграфа — 2-е изд.

Программа десятая

§ 56. — ¹ До слов «для незабудки и для розы» — 2-е изд.

² Герои романов Жан-Поля «Зибенкез» и «Геспер»

³ Лицо представленное как графический образ внутреннего смысла, наиболее отвечает значению греческого слова «характер»

⁴ «Политический роман Виланда (1772), основанный на событиях французской истории

§ 57 — ¹ Конец этого и весь следующий абзац — 2-е изд.

² Неземной образ девушки из романа «Титан»

³ «Мир в картинках» — так назвал свой учебник (1658) Ян Амос Коменский. В 1780 г. Лихтенберг опубликовал статью «Предложение создать *Orbem pictum* для немецких драматургов, романистов и актеров, с приложением некоторых образцов»; здесь собраны замечания о характере слуг, проиллюстрированные знаменитым гравером Ходовецким.

⁴ IV 978.35—979.20. «Письма Жан-Поля» — имеются в виду «Письма и предстоящий жизненный путь Жаң-Поля»

⁵ Импровизированные спектакли.

⁶ Роман мадам де Сталь (1802).

⁷ Французский роман Юлии фон Крюденер (1804). Близкая знакомая Жан-Поля, Ю. фон Крюденер просила его дать рецензию на свой роман в таком немецком журнале, который имел бы распространение в России: она собиралась освободить крестьян в своих русских имениях и хотела приобрести знакомства в России (Беренд в: П IV 424). Ср. П IV 473.22—23: «Valégie подводит дворы к целебному источнику нравственного здоровья». Впоследствии Ю. фон Крюденер оказывала самое серьезное религиозное влияние на Александра I.

§ 58.—¹ Правомерность идеальных характеров оспаривал уже Шефтсбери. В Германии Ф. фон Бланкенбург, обосновывал в «Опыте о романе» (1774) реалистический принцип характеристики, доказывал несостоятельность совершенного героя. У Жан-Поля этот же вопрос встает заново, и он предрешен логикой его поэтического мира, его космичностью, той его смысловой «вертикалью», которая делает неизбежными те или иные прообразы небесного, идеального, этически-безусловного.

² То есть героев «Сентиментального путешествия» Стерна и написанного от первого лица романа Тьюмеля

³ «Аристипп и некоторые его современники» — поздний роман Виланда (1800—1802), действие которого относится к веку Сократа. Лаида «прекрасная и чрезмерно умная» героиня романа.

⁴ Из «Клариссы» Ричардсона.

⁵ Из «Мессиады» Клопштока (песни IV и XV)

⁶ Этот абзац — вставка 2-го изд.

⁷ *Bouterwek. Aesthetik, S. 157*

⁸ В романе «Том Джонс»

⁹ «Дон Карлос»

¹⁰ Собрание героев

¹¹ Конец параграфа — добавление 2-го изд.

§ 59 —¹ «Илиада» III 209—211 о Менелее и Одиссее

§ 60.—¹ См. Гораций. О поэтическом искусстве, 21—22

² Жан-Жака Руссо.

³ «Гомер его гибели», — видимо, Гёте Жан-Поль мог знать о его плане создать эпос об Ахилле

⁴ Гиппий в «Агатоне» Виланда (1-я ред.—1767).

⁵ «Субстанциальная связка» (латин.)

⁶ Перводвижитель (латин.)

⁷ В романе Якоби «Вольдемар»

⁸ Фюссли — выдающийся швейцарско-английский художник, с интересом к таинственно-мрачному, драматическому, ужасному.

⁹ До конца абзаца — 2-е изд.

§ 61. — ¹ Тожественной интерпретацией.

² См. «Медю» Корнеля, I 5;

«Votre pays vous hait, votre époux est sans foi;

Dans un si grand revers, que vous reste-t-il?

Moi».

(«Ваша страна вас ненавидит, супруг ваш неверен. В столь великом несчастье — что остается у Вас?» — «Я»).

³ «Торквато Тассо», III 2, ст. 1801

⁴ Два следующих предложения добавлены во 2-м изд.

⁵ Драматическая диалогия о Зигфриде — «Герой Севера» (1810).

Программа одиннадцатая.

§ 62. — ¹ *Adrastea*, Bd V, Heft 2, 1803, S. 334—335.

² В 1720 г. «Характерам» был придан ключ, объясняющий личные намеки текста.

§ 63. — ¹ «Поэзия поэзии» — любимое выражение (и характерная логическая конструкция) ранних романтиков.

² Так пишут А. В. Шлегель в рецензии на «Германа и Доротею» Гете (1797), Ф. Шлегель в «Истории поэзии греков и римлян» (1798).

³ До конца абзаца — 2-е изд.

§ 64. — ¹ Полагающие присутствие бога «повсюду»

² Третий — А. В. Шлегель после истории и Еврипида. (ср. II 913. 33—34).

³ То есть *camera obscura*.

⁴ К своему переводу Шекспира (1775—1783) Эшенбург приложил перевод новелл, послуживших источником пьес Шекспира.

§ 65. — ¹ В «Мессинской невесте» (1803).

² Основанная в 1786 г в Лондоне галерея картин на шекспировские сюжеты.

³ IV 451—457.

§ 66. — ¹ Конец этого и следующий абзац — 2-е изд.

² «Поэтика», гл. 5.

³ То есть абстрагировать.

§ 67. — ¹ Кн. 5 — по переводу Тика. См. гл. 32—41 1-го тома романа.

² Весь конец параграфа — 2-е изд.

³ *Adrastea*, Bd V, 2. Heft, S. 308.

⁴ На рейхстагах, имперских съездах.

⁵ Жан-Поль говорит о Наполеоне.

⁶ Ср. Гораций. О поэтическом искусстве, 359: «Порою спит и добрый Гомер».

⁷ Последние песни «Мессиады» Клопштока увидели свет в 1773 г., спустя четверть века после появления первых трех

§ 68. — ¹ *Thümmel* IV 21—23

² До конца абзаца—2-е изд.

³ Два следующих абзаца—2-е изд.

Программа двенадцатая.

§ 69.—¹ Незавершенный роман Шиллера (1787—1789).

² До начала XIX в. печатные листы книги обозначались 23 буквами алфавита, их удвоениями, утроениями и т. д. Книга в 10 алфавитов—в 230 печатных листов (по 16 страниц в листе при формате в восьмую долю), в пол-алфавита—в 11,5 печатных листов.

³ «Поэтика», 24.

§ 70.—¹ Немецкая народная книга (1-е изд.—1509).

² Конец параграфа—2-е изд. В 1-м изд. список романов был иным—«Штернвальд» Тика, роман Новалиса, «Флорентин» Доротен Шлегель.

§ 72.—¹ Два параграфа—§ 72 и 73—прибавлены во 2-м изд.; первым абзацем § 72 начинался § 74 (то есть § 72 1-го изд.)

² «Ардингелло, или Блаженные острова»—роман Гейнзе (1787).

³ «Граф Донамар»—роман в письмах Боутервека (1791—1793).

⁴ «Агнес фон Лилиен»—роман К. фон Вольцоген (из Веймара), печатавшийся в шиллеровских «Орах» и вышедший полностью в 1798 г.; читатели, в том числе Ф. Шлегель, принимали его за произведение Гете.

⁵ «Господин Лоренц Штарк» (1801)—этот «семейный роман» берлинского просветителя первоначально публиковался в «Орах». «Сила любви. В рассказах» (1791—1794)—одно из многочисленных произведений романиста Лафонтена, посредственного писателя, удовлетворявшего интересы среднего читателя и имевшего широкий спрос в первой трети XIX в.

⁶ См. «Одиссею», XVIII.

⁷ См. в кн.: Литературная теория немецкого романтизма, с. 142—144.

§ 73.—¹ «Et in Arcadia ego» («И я был в Аркадии»): об истории и значении этого новолатинского изречения см.: *Zastrau A.—Goethe-Handbuch*, Bd 1. Stuttgart, 1961, Sp. 379—381; *Feuchtmayr F. Johann Christian Reinhart. 1761—1847. München, 1975, S. 61—63*; *Panofsky E. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1975, S. 451—477*; *Bialostocki J. Teoria i twórczość Poznań, 1961, S. 127—131*; *Rehm W. Griechentum und Goethezeit. Leipzig, 1936, S. 10—11, u.a.* «И я был в Аркадии»—смысл этого выражения не только в воспоминании об утраченном золотом веке первозданной идиллии; первоначально оно произошло от лица смерти (и означало: «и в Аркадии тоже есть место для смерти»). В Германии, в XVIII в., изречение приобретает универсально-гуманистический философско-исторический смысл: «История человечества становится в конце концов аренной превращений <...> «И я был в Аркадии»—вот эпитафия всему живому в этом вечно превращающемся, вечно рождающемся творении» (*Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 170*). Для изложения «Эстетики» Жан-Поля характерно, что разные оттенки развивающегося в истории культуры

понимания важнейшего изречения начинают звучать в этом отрывке об идиллии.

² Художник Мюллер — поэт и художник эпохи «Бури и натиска» Ф. Мюллер. Он разрабатывал, в частности, тему Фауста. С 1777 г. почти безвыездно жил в Риме. В его прозаических идиллиях взят за образец Гесснер.

³ Генрих Фрорейх — псевдоним прусского чиновника (из Франкфурта на Одере) Генриха Барделебена, чье творчество не оставило следа в литературе. Жан-Поль упоминает его роман «Ганс Каспер, мыловар» (Лейпциг, 1803).

⁴ Эвальд фон Клейст («Весна», 1803).

⁵ Жан-Поль ссылается на статью «Феокрит и Гесснер» из фрагментов «О новой немецкой литературе» Гердера (1767).

⁶ «Сверхутонченное» (франц.). Намек на сентиментальность идиллий Фонтенеля.

§ 74.—¹ См. прим. 2 к § 18.

² См.: *Lavater J. C. Physiognomische Fragmente, Bd II* (1778). Leipzig, 1968, S. 33. Лафатер пишет: «Я видел мужчин лет пятидесяти и семидесяти, ничуть не похожих на своих сыновей при жизни, — через день после смерти профиль одного был так поразительно похож на профиль старшего, второго — на профиль третьего сына, как профиль детей похож через час после рождения на профиль их отцов».

³ «Думай о конце» (латин.).

⁴ То есть во второй редакции «Страданий юного Вертера» (1787), в которую включен этот сюжетный мотив — крестьянский парень убивает своего соперника (не возлюбленную!).

⁵ До конца абзаца — 2-е изд.

⁶ Конец абзаца и следующий — 2-е изд.

⁷ «Да здравствует! — Хлопайте! — Тебя, бога. [хвалим]» (латин.).

⁸ Отсюда идет вставка 2-го изд. Лишь три последних абзаца параграфа — из 1-го изд.

⁹ Проповедник Феркеннт и господин Грундлегер из романа Гермеса «Два литературных мученика и их жены» (1789). «Темница» — Керкер из романа, названного в прим. 1 к § 3.

Программа тринадцатая.

Вся эта программа — дополнение 2-го изд.

¹ Лужайка английского парка.

Программа четырнадцатая

§ 76.—¹ *Athenäum* I 210: «Клопшток — грамматический поэт, поэтический грамматик» (фрагм. 127).

² Лессинг. Письма о новейшей литературе, № 18.

³ Христос. Эта запутанная парентеза еще непонятнее звучала в 1-м изд.: «Гердер — христианский Платон иудейского Сократа». Сравнение Сократа и Иисуса было распространено в XVIII в. (даже еще у Гегеля, см.: *Гегель. Философия религии*, т. 2. М., 1977, с. 286, 328).

§ 79.—¹ «Бессознательные наблюдения» (латин.).

² См. «Титан» Жан-Поля, 35 цикл.

³ «Анастасия, или Шахматная игра» (1803) — роман (и одновременно учебник шахматной игры) Гейнзе. См.: *Heinse W. Sämmtliche Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf. Bd VI. Leipzig, 1903, S. 187.

⁴ «Герман и Доротей» V 167—176 и особ. VI 132—145.

⁵ II 129.

⁶ Лондонское издание 1797 г. (см.: *Некрасова Е. А. Творчество Уильяма Блейка*. М., 1962, с. 124—126). Упоминание этого издания — ценное свидетельство раннего признания творчества поэта и художника, мало ценимого в ту пору. Жан-Поль говорит о «блейковском преображении Юнга» (II IV 117.11) — поэта, которым зачитывались в XVIII в. (существовало несколько немецких переводов, в том числе с параллельным английским текстом). Дорогая книга Блейка была подарена Жан-Полю наследным принцем Готским Эмилем-Августом. Жан-Поль получил дар 20.XI 1801: «Вчера вечером я обнаружил принесенную с почты бандероль размером в лист, и в ней фолиант — Юнг по-английски с 20—25 великолепными фантастическими гравюрами Блейка, в английском роскошном переплете с позолотой, в сафьяне и атласе, и все вместе — в черном футляре; закладкой служит настоящая золотая цепочка с большой жемчужиной на конце» (II IV 118.34—119.4).

⁷ «Мария Стюарт», д. III, сц. 6.

§ 80.—¹ Плутарх, *De gloria Atheniensium* («О славе афинян»), 3: Симонид назвал «живопись молчащей поэзией, поэзию — молчащей живописью».

² Письма от 10 мая и 18 августа 1771 г. в «Страданиях юного Вертера».

³ «Халладат, или Красная книга» (1774—1775, 1781) — написанный в подражание Корану стихотворный сборник. Глейм — современник рококо и сентиментализма. Своим вычурным вопросом в сноске Жан-Поль хотел подчеркнуть бескорыстную доброту Глейма — благожелательного покровителя молодых поэтов, сторонника доброго мира в литературе.

⁴ Отсюда до конца параграфа — 2-е изд.

⁵ «Годы учения Вильгельма Мейстера», кн. III, гл. 3.

Программа пятнадцатая.

§ 83.—¹ «В целом» (латин.).

§ 84.—¹ Это не ирония! Как показывают грамматические работы самого Жан-Поля, он действительно считал Вольке — фантазера в области языкознания того времени — «самым глубоким нашим языковедом» (V 322.25—26). Зато вполне в духе иронической поэтики Жан-Поля — нарочитое, по-видимому, сопоставление трех эквиритмических фамилий языковедов.

§ 85.—¹ Рамлер был автором перевода-переделки трактата Баттё („*Einleitung in die schönen Wissenschaften*“, 1756—1758), выдержавшего по-немецки несколько изданий.

Третий отдел.
Первая лекция.

¹ Не в декабре, а 12 ноября 1803 г. Жан-Поль поместил объявление о предстоящем выходе в свет «Лекций по эстетике».

² Цицерон. Об ораторе. I 26, 119.

³ Такие проповеди читал Козегартен на острове Рюген.

Глава 1.—¹ См.: Гораций. О поэтическом искусстве, 333: «Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе» (пер. М. Гаспарова).

² Это место показывает, как широко понимает Жан-Поль новую школу поэзии и как далек он от мысли выделять в особую группу поэтов-романтиков.

Глава 2.—¹ Неопределенно-личное местоимение 3 лица единств. числа (нем. „man“).

² В 1798—1799 гг. лейпцигский издатель Дик перевел «Ритуал» основанной в 1796 г. парижской секты теофилантропов.

³ III 588.18—23.

⁴ „Horror naturalis“ — «боязнь природы» (перед пустотой); здесь и в смысле «естественный ужас»; *assa foetida* — дурно пахнущая пряность.

Глава 3.—¹ Знаки гласных в еврейском письме.

² «Я не замечаю (особенно у Корнелия) ни того страха, ни того сострадания, которые составляют душу трагедии».

³ «В большинстве наших трагедий нет ни истины, ни теплоты, ни действия, ни диалога».

⁴ «Смею ли сказать? Из всех цивилизованных наций наша наименее поэтична».

⁵ Дальше у Жан-Поля следуют два стихотворных отрывка, которые он переводит строчка за строчкой, — из Вольтера и из Ж.-П. Бернара (из написанной для Рамо оперы «Кастор и Поллукс»).

⁶ Броунианцы — последователи шотландского врача Джона Броуна, объяснявшего состояние здоровья и болезни простейшим принципом «раздражения» (нарушение меры раздражения дает стеническое и астеническое состояния). Учение Броуна было для Германии рубежа веков не только предметом специального интереса («Броуновская догма овладела тогда умами медиков, и тех, что постарше, и тех, что помоложе», — записывает Гёте о своем лечении у броунианца в 1801 г.: *Goethe WA XVI 65*). Учение Броуна удачно накладывалось на романтические искания эпохи, включалось в них и ими обосновывалось (например, в натурфилософии Шеллинга). То, что пишет Жан-Поль в своей сноске, — это своего рода фантазирование на темы эпохи, и оно показывает, как жизненный опыт откристаллизовывается на заданных эпохой схемах.

⁷ Отсюда до главы 4—2-е изд.

⁸ «Игнорировать язык, который Готтшеды и Вы сделали необходимым для всех любителей словесности».

Глава 4.—¹ Продолжение этого и следующий абзац — 2-е изд. Критик — Боутервек в своей «Эстетике» („*Aesthetik*“, S. 229).

² «О возвышенном», 33.5.

³ «Опыт истории культуры человеческого рода» Аделунга (1781), построенный на заимствованной у Гердера аналогии между возрастными этапами жизни человека и эпохами истории человечества (см.: *Schaumkell E. Geschichte der deutschen Kulturgeschichtschreibung...* Leipzig, 1905, Nachdruck 1970, S. 110—113), и труд Гердера «Идеи к истории философии человечества» (4 тт., 1784—1791; рус. пер.: М., 1977).

⁴ Манзо — сотрудник «Всеобщей немецкой библиотеки», враг Гете, филолог-классик, дидактический поэт; в связи с «Ксениями» Шиллера — Гете написал вместе с Диком «Ответные приношения некоторых благодарных гостей пачкунам-поварам из Веймара и Иены» (Лейпциг, 1797).

⁵ Идея цветовой гармонии (в соответствии звуковой) была высказана в XVII в. А. Кирхером, в XVIII в. была реализована в «цветовом клавире» (1722) французского математика Л. Б. Кастеля, в „*Ocular harpsichord*“ (1757), построенном в Англии, увлеченно обсуждалась (в частности, Ньютоном в его «Оптике»), так что в 1786 г. в Галле уже могла выйти книга И. Л. Гофмана, посвященная «истории живописной гармонии вообще и цветовой в частности» (см.: *Riemann-Musiklexikon. Sachteil.* Kasse, 1967, S. 276, *Wellek A. Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert.* — DVJ 14, 1936, 75—102).

⁶ Отпочковавшийся от школы Готтшеда журнал 40-х гг., который сначала издавался в Лейпциге („*Belustigungen des Verstandes und Witzes*“), а затем в Бремене („*Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*“, 1744—1748). Бременский журнал составил эпоху в становлении немецкой просветительской литературы.

⁷ То есть о французских гугенотах, переселившихся в Пруссию в XVII или начале XVIII в., а не эмигрировавших после революции.

Глава 5.—¹ Граф Карно, единственный голосовавший против провозглашения Наполеона императором.

² «Привилегия неоспоримости» — привилегия, которая давалась верховным судам курфюрстов, решения которых нельзя было обжаловать.

³ Этот абзац добавлен во 2-м изд.

⁴ Гете перевел и издал с искусствоведческим приложением жизнеописание Бенвенуто Челлини (1803).

⁵ Продолжение этого и следующие два абзаца — 2-е изд.

⁶ Меркель был родом из Прибалтики и после битвы при Иене (1806) вынужден был уехать на родину.

⁷ Поскольку она восходила к критическим начинаниям Лессинга.

⁸ Выходивший в Гамбурге с 1786 г.

⁹ Издававшийся И. С. Эршом в 1793—1809 гг.; собственно — библиография и обзор рецензий.

¹⁰ Весь абзац — 2-е изд.

¹¹ «Ведомство мореплавания» (франц.), букв. — «ведомство (географических) долгот»; у Жан-Поля имеется в виду этимологический смысл — получается нечто вроде «бюро длиннот».

¹² Гораций. О поэтическом искусстве, 5: „*Risum teneatis, amici*“ «Удержитесь ли от смеха, друзья?»)

¹³ Гораций. Сат. I 5, 12—13: «Уж довольно!»

Глава 6.—¹ «Если верить одному рассуждающему обиденным манером герцогу, то субстанция—это сок, а акциденция—нежданная беда».

² Учебные стихи для запоминания.

³ Автором этого учебника был знакомый Жан-Поля, И. Т. Б. Хельфрехт, ректор гимназии в Хофе. Издания 1796 и 1804 гг.

Глава 7.—¹ Убивающий ящериц.

² На всех изданиях Николаи на титульном листе помещалась виньетка с профилем Гомера.

³ «Флорентин»—роман Д. Шлегель; София Б.—София Бернхарди (сестра Тика): Wunderbilder und Träume in eilf Märchen. Königsberg, 1802.

⁴ Вернее—в отличие от Сивиллиных книг (содержавших пророчества): кумская сивилла, по легенде, предложила римскому Тарквинию девять книг за очень высокую цену и затем, сжигая по три, оставляла цену неизменной.

⁵ Меркель жил тогда в Риге.

Глава 8.—¹ Сочинения Новалиса были изданы Тиком и Ф. Шлегелем в 1802 г., «Семейство Шроффенштейн» (первая драма Г. фон Клейста) и «Сыновья долины» Вернера—1803 г.; И. Ф. фон Мейер («Драматические пьесы», 1802)—забытый ныне автор; «Шторх и его семейство»—драма Арндта (1806, с намеками на литературные распри эпохи); «Мария»—псевдоним К. Brentano «Сатиры и поэтические игры», т. I, 1800) Л. Виланд—сын К. М. Виланда («Рассказы и диалоги», 1803).

² В 1780 г.

Глава 9.—¹ «Письма темных людей».

² Павел I стал в 1798 г. гроссмейстером мальтийского ордена.

³ «Предпочту одну глоссу сотне текстов» (латин.).

⁴ Платон, Федр, 235а.

Краткий Постскриптум—добавлен во 2-м изд.

¹ Жан-Поль цитирует «Идеалы» в первой ред. 1796 г.; ниже он цитирует в первых (более пространных) редакциях также и стихотворения «К радости» (1795) и «Достоинство женщин» (1796).

² Перевод Ф. И. Тютчева.

³ Стихотворение «К радости», задолго до знаменитой 4-й части IX симфонии Бетховена, было многократно положено на музыку; в начале XIX в. в Берлине и Гамбурге вышли в свет два различных сборника из музыкальных произведений на эти слова Шиллера.

⁴ Ср. отзыв Шиллера о стихотворении «К радости» в письме к Г. Кёрнеру от 21.X 1800 (Jonas VI 211). «.. по моему теперешнему ощущению это совсем неудачное стихотворение, и, хотя оно отмечено известным огнем чувства, оно весьма дурно и характеризует ту степень культуры, которую мне пришлось оставить позади себя, чтобы добиться чего-либо стоящего. А поскольку оно шло навстречу ложному вкусу эпохи, то удостоилось чести сделаться почти народным».

⁵ Перевод Т. Спендиаровой (Шиллер Ф. Собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 186—188). Жан-Поль намеренно записывает стихи сплошным текстом.

⁶ То есть в «Мессинской невесте» (1803). «Сновидение» — см. «Смерть Валленштейна», д. II, сц. 3.

⁷ «Орлеанскую деву» сам Шиллер назвал «романтической трагедией».

Второе чтение.

¹ «Журнал роскоши и мод» — см. комментарий, раздел V

² «Способностей» (латин.).

³ Разделы речи (согласно правилам риторики).

⁴ «Восемь душ ковчега» — Ной с женой и три его сына с женами. Первое предостережение. — ¹ Основанная в 1519 г. Яковом Фуггером в Аугсбурге городская часть с маленькими домами для бедных.

² В Ветцларе находился имперский суд (до 1806 г., когда перестала существовать сама Священная Римская империя).

³ До конца абзаца — важная вставка 2-го изд.

⁴ Две драмы Вернера — «Аттила, король гуннов» (1806) и «Мартин Лютер, или Освящение силы» (1807). Жан-Поль писал Якоби 24.IX 1809: «Больше всего взбесил меня его «Лютер». Из Лютера и Елизаветы он сделал такие распылчатые карикатурные тени, что Лютер швырнул бы в него за это том настоящих своих «Застольных речей».

⁵ Первая самостоятельная публикация швабского писателя. „Reise-schatten. Von dem Schattenspieler Luchs“. Heidelberg, 1811.

⁶ До конца абзаца — 2-е изд.

⁷ До конца абзаца — 2-е изд.

Второе предостережение. — ¹ До конца «предостережения» 2-е изд.

² «Прежде всего освободим его [эпистолярный стиль. — А. М.] от оков ритма. Да не будем, так сказать, подгонять слова к словам: ведь так называемое зияние, то есть стечение гласных, также обладает своеобразной мягкостью и указывает на приятную небрежность человека, который о деле заботится больше, чем о словах» (Цицерон. Оратор, 23, 77. — Перевод М. Л. Гаспарова в кн.: Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 346). У Цицерона речь идет не об эпистолярном стиле, а о стиле речи; к стилю письма эти слова отнесены в указанной книге Баттё-Рамлера (Bd IV, S. 309—310).

³ Бюшинг и Гаген издавали в 1809—1811 гг. «Музей старонемецкой литературы и искусства». Вейссер: «Сказки Шехерезады, рассказанные заново» (6 тт., Лейпциг, 1809—1812).

Третье предостережение. — ¹ «Это восхитительно; что он сказал?» (франц.).

² Гердер.

³ Свои первые сонеты Гете написал в 1802—1803 гг., затем в 1807 г цикл из шести сонетов. Сонет считался специфическим жанром романтизма и был предметом неутихавшей полемики.

⁴ Отсюда до конца «предостережения» — 2-е изд. У нас исключен анализ «Майской песни» Рамлера.

⁵ Pamфлет Фихте «Жизнь и странные мнения Фридриха Николаи» (1801).

Пятое предостережение.—¹ Имеются в виду нападки Шеллинга на Якоби в книге „Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen etc. des Herrn Friedrich Heinrich Jacobi...“. Tübingen, 1812.

² „Grundlinien der Kritik aller bisherigen Sittenlehre“, 1803.

Шестое предостережение.—¹ Из легенд о Дидоне.

² В сочинении «Христианство разума» (опубл. в 1784 г.), §§ 5 и 6.— *Lessing G. E. Gesammelte Werke*, Bd. VII. Berlin, 1956, S. 197.

Седьмое предостережение.—¹ То есть усиленная, углубленная. Даже глубину философии Жан-Поль переводит в пространственные представления («двойные рамы»), несообразность которых — осознанный элемент «несхождения» предмета и образа.

² К истории «чувствительности» (*Empfindsamkeit*) как понятия в Германии (связанного прежде всего с влиянием Л. Стерна) см. прежде всего: *Jäger G. Empfindsamkeit und Roman*. Stuttgart, 1969, S. 11—39.

³ Антитринитарии — критики церковно-догматических представлений о Троице.

⁴ До конца «предостережения» — 2-е изд.

⁵ О «хлебе насущном».

Восьмое предостережение.—¹ Имеется в виду «Побочная дочь».

² Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии». — *Schiller F. Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe*. Stuttgart und Berlin, o. J., Bd XII, S. 217.

³ То есть писатель совершает плагиат у самой действительности, перенося ее фрагмент в свое произведение, и в этом смысле «похищает» людей у жизни.

⁴ Имеется в виду эпизод романа Тьюмеля; см.: *Thümmel I II* 264—278, 312—314, 319—326.

Новое продолжение лекции...¹ Все это продолжение добавлено во 2-м изд. Жан-Поль создает сатиру на берлинские салоны начала XIX в., в которых основную роль играли женщины.

² См. «Венецианские эпиграммы» Гете, № 73: «Не удивляюсь ничуть любви человека к собакам: Твари ничтожнее нет, чем человек или пес» (пер. С. А. Ошерова).

Третья лекция.

¹ Жан-Поль говорит здесь об изданном анонимном памфлете врача-кантианца И. Б. Эрхарда «Письма г-ну Жан-Полю нюрнбергского мещанина ученого звания. С приложением письма И. Г. Гердеру» (1800).

² Сноска 2-го изд.

³ «Пойте» (*латин.*).

⁴ Философа Ламберта Гердер ставил рядом с Лейбницем, тогда как Жан-Поля отталкивал его сухой стиль.

⁵ Ср. П III 93.35—94.6:

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин* Аврелий 395
Авраам от Святой Клары 142, 169
Аддисон Джозеф 159, 311
Аделунг Иоганн Кристоф 58, 86, 188, 197, 304, 439
Алкивиад 219, 231
Альвардт Кристиан Вильгельм 116
Альтинг Кристиан 381
Альфиери Витторно 88
Амейсия 155
Апель Август [54], [75], [129], 412
Аполлоний Родосский 311
Арбетнот Джон 159, 171, 173
Ариосто Лодовико 113, 114, 119, 137, 176, 309
Аристипп 280
Аристотель 26, 59, 128, 203, 222, 246, 254
Аристофан 69, 109, 115, 141, 155, 162, 168, 179, 309, 344, 377
Аристофан Византийский 160, 426
Ардт Эрнст Мориц 336
Арним Людвиг Ахим фон 150, 257
Архенхольц Иоганн Вильгельм фон 364
Аст Фридрих 52, 129, 412
Аттик Тит Помпоний 219
Афиней 166
- Базедов* Иоганн Бернхард 255
Бальзак Гез де 175
Бардт Карл Фридрих 150, 344
Бартий Каспар фон 61
Батлер Сэмюэл 187, 215, 288
 — «Гудибрас» 207
Баттё Шарль 197, 290, 363, 438
Бекер Вильгельм Готтлиб 22
Бекер Карл Фердинанд 306
Бейль Пьер 62, 63, 84, 185, 376
Бёме Якоб 93
Бенда Георг Антон 154
Бенцель-Штернау Карл Кристиан Эрнст фон [166]
Бергиус см. Канне
Берлихинген Гец фон 365
Бернхарди Август Фердинанд 25, 151, 425
Бернхарди София 333
Бехштейн Иоганн Маттеус 161, 291
Битти Джеймс 57
Бланкенбург Фридрих фон 433
Блейк Уильям 285, 437
Блумауэр Алоис 168, 181
Блуменбах Иоганн Фридрих 310, 357
Бодэ Август 181, 425
Бодэ Иоганн Иоахим 167
Бойзен Эберхард 328
Бойль Роберт 258
- Боккаччо* Джованни 243, 380
Боссю Рене ле 301
Боутераек Фридрих 49, 50, 54, 114, 115, 118, 142, 226, [258], 261, 364, 373, 412, 435
Брейгель Питер 129
Брентано Клеменс 16, 151, [206], [336], 425
Брокес Бартольд Хинрих 69
Броун Джон 305, 306, 438, 439
Брут Марк Юний 232
Буле Иоганн Готтлиб 197
Бурсо Эдм 361
Бюффон Жорж Луи Леклерк де 111, 200, 211, 279
Бюшинг Антон Фридрих 341
Бюшинг Иоганн Густав Готтлиб 359, 442
Бэкон Френсис 185, 190, 198, 288, 393
- Вагнер* Иоганн Якоб 52, 412
Вагнер Эрнст 151, 257
Вагстафф Симон 70, 415
Вазер Генрих 173
Вакхилид 311
Валерий Максим 176
Валленштейн Альбрехт фон 102
Валль Антон см. Гейне К. Л.
Вебель Кристиан Готтхольд Вильгельм 215
Ведекинд Георг 210
Вейссер Фридрих Кристоф фон 151, 359
Велькер Фридрих Готтлиб 160, 426
Вергилий Марон Публий 363
 — «Георгики» 278
 — «Энеида» 249
Вернер Захария 441
 — «Сыновья долины» 77, 336
Вецель Иоганн Карл 150, 178, 302, 425
Виглеб Иоганн Кристоф 76
Виланд Кристоф Мартин 50, 51, 54, 86, 173, 257, 274, 280, 318, 377
 — «Абдериты» 144, 233
 — «Агатон» 232, 258
 — «Аристипп и некоторые его современники» 223, 433
 — «Безумствующий Сократ, или Диоген Синопский» 233
 — «Герон Благородный» 233
 — «История мудрого Данишменда» 151
 — «Золотое зеркало» 219, 233
 — «Новый Амадис» 151
 — «Первонте» 329
Виланд Людвиг 336
Винкельман Иоганн Иоахим 99, 104, 111, 226, 288, 316, 328, 351, 399
Вокансон Жак де 193, 429, 430

- Вольке* Кристиан Генрих 290, 437
Волтер Франсуа Мари Аруэ де 57, 65, 85, 111, 143, 149, 175, 188, 189, 193, 201, 305, 307, 357
 — «Генриада» 376
 — «Кандид» 247
 — «Магомет» 303
 — «Орлеанская девственница» 376
Вольф Кристиан 82, 84, 332
Вольф Фридрих Август 175, 363
Вольцоген Каролина фон [258], 435
Вуатюр Венсан 175
- Гайдн* Йозеф 155
 — «Сотворение мира» 126
Гален 151
Галиани Фернандо 29, 175, 176
Галлер Альбрехт фон 63, 278, 340
Галь Франц Йозеф 143, 424
Гаманн Иоганн Георг 94, 190, 191, 207, 212, 280, 331, 333, 342, 399, 401, 417
Гамильтон Энтони 142
Гарве Кристиан 337
Гебель Иоганн Петер
 — «Алеманские стихотворения» 125
 — «Рейнская шкатулка» 336, 420
Гейне Кристиан Готтлиб 175
Гейне Кристиан Леберехт 178, 302
Гейнзе Вильгельм Генрих 286
 — «Анастасия, или Шахматная игра» 284
 — «Ардингелло, или Острова блаженных» 258
Геллерт Кристиан Фюрхтеготт 19, 69, 291
Гемстергейс Франс 29, 74, 94, 415, 416
Герард Иоганн 395
Гердер Иоганн Готтфрид 13, 50, 54, 86, 88, 111, 117, 127, 140, 172, 191, 203, 238, 248, 250, 251, 257, 265, 280—282, 286, 291, 308, 310, 311, 315, 317, 318, 340, 342, 351, 359, 360, [361], 376, 390, 391, 397—403, 435, 443
 — «Адрастея» 237, 257, 398
 — «Легенды» 125
 — «Фрагменты о новой немецкой поэзии» 265
Герман 112
Германн Готтфрид
 — «Пособие по метрике» 344
Гермес Иоганн Тимотеус 68, 219, 259, 274, 275, 414, 415
Геродот 109
Гёррес Йозеф 57, 150, 413, 425
 — «История мифологии азиатского мира» 57
 — «Немецкие народные книги» 57
- Гершель* Фридрих Вильгельм 342
Гесс Йонас Людвиг фон 205
Гесснер Саломон 265, 282, 308
 — «Смерть Авеля» 265
Гёте Иоганн Вольфганг фон 14, 15, 50, 51, 54, 65, 66, 73, 86, 94, 111, 172, 217, 261, 265, 274, 280, 282, 286, 308—311, 315, 318, 348, 349, 351, 354, 359—362, 364, 376, 377, 384, 387, 399
 — «Герман и Доротея» 263, 285
 — «Гец фон Берлихинген» 219, 371
 — «Годы учения Вильгельма Мейстера» 76, 125, 232, 256—260, 286, 315, 366
 — «Жизнь Бенвенуто Челлини» 316
 — «Ифигения в Тавриде» 224, 376
 — «Йери и Бетели» 265
 — «Побочная дочь» 236, 376
 — «Рейнеке-лис» 175
 — «Сказка» 125, 421
 — «Стелла» 223
 — «Страдания юного Вертера» 231, 254, 258, 260, 267, 286, 315, 371
 — «Торквато Тассо» 224, 233, 235, 376
 — «Фауст» 125
 — «Эгмонт» 223
 — «Ярмарка в Плондерсвейлерне» 149
Гиббон Эдвард 190, 194
Гиперид 311
Гиппель Теодор Готтлиб 29, 165, 207, 209, 259, 308, 427
 — «Гражданское совершенствование женщин» 199
Глейм Иоганн Вильгельм Людвиг
 — «Халладат» 286, 328, 437
Глюк Кристоф Виллибальд 62
Гоббс Томас 145
Голдсмит Оливер
 — «Векфилдский священник» 259, 263
Гольдони Карло 125
Гомбо Жан Ожье де 329
Гомер 61, 64, 65, 70, 71, 82, 93, 97, 108, 114—116, 130, 154, 176, 199, 215, 217, 223, 232, 241, 243, 251, 274, 309, 311, 331, 344, 363, 377, 399
 — «Илиада» 233, 247, 248, 249
 — «Одиссея» 103, 231, 243, 246, 260, 288, 291
Горацій Флакк Квинт 163, 175, 278
Горн Франц 54, 151
Готтер Фридрих Вильгельм 154
Готтшед Иоганн Кристоф 294, 307
Гоцци Карло 125, 149, 169, 179
Грефф (Греф), лейпцигский издатель 381
Грифиус Андреас 373
Гронов Иоганн Фридрих 342
Гуттен Ульрих фон 342

- Гуйон Жан-Мари Бувье де ла Мотт 194, 373
- Даламбер* Жан Перон 193, 305
Дальберг Фридрих Гуго фон 418
Данте Алигьери 65 255
Дани Иоганн Андреас 281, 326
Делиль Жак 278
Дельбрюк Фердинанд [52], 73, [74], 415
Демокрит 58
Демосфен 99, 109, 160, 280, 311, 359
Дерансе Арман-Жан 376
Дефо Даниэль
 — «Робинзон Крузо» [264], [270]
Джонсон Бен 109
Джонсон Сэмюэл 172
Дидро Дени 84, 111, 259, 305, 306
Дик Иоганн Фридрих 215, 302, 438
Диоген Синопский 97 162, 180
Дюдеффан, маркиза 193
Дюфрень Шарль 51
- Еврипид* 52, 108, 109 [203], 231, [242], 364
- Жан-Поль* (упоминания его произведений) 254, 274
 — «Бумаги дьявола» 351
 — «Геспер» 130, 217, 221, 258
 — «Д-ра Фенка Траурная речь» 141, 154, 424
 — «Жизнь Фибеля» 259, 264
 — «Зибенкез» 150, 217, 259, 285
 — «Кампанская долина» 87, 214, 260
 — «Квинтус Фикслейн» 80, 133, 138, 144, 196, 259
 — «Незримая ложа» 91, 110, 211, 351
 — «Озорные лета» 147, 148, 185, 259, 260
 — «Палингенесии» 184
 — «Письма Жан-Поля» 221
 — «Путешествие д-ра Катценбергера» 260
 — «Титан» 76, 77 220 248, 258, 260, 284, 302, 333, 353
 — «Школьный учительшка Вуп» 259, 264
 — «Юбилейный сенюр» 245
- Захарие* Юстус Фридрих Вильгельм 175
Земмеринг Самуэль Томас 357
Зульцер Иоганн Георг 98, 337, 364
- Иисус* 64, 92, 121, 153, 224, 225, 247, 281, 341, 351, 436, 437
Иоанн Златоуст 168
Ион Хиосский 310
Иффланд Август Вильгельм 177, 259
- Калидаса* [153]
Кальдерон де ла Барка Педро 328, 364
Камознс Луис де 65, 241
Кампе Иоахим Генрих 289, 290, 339
Канне Иоганн Арнольд 24, 150, 207, 425
Кант Иммануил 62, 66, 73, 87, 92, 131, 191, 211, 290, 317, 360, 371, 392
Карлен 142
Карно Лазар Никола Маргерит, граф 313, 439
Каррье Жан-Батист 68
Катон Марк Порций 64, 102, 188, 190, 193
Катон Марк Порций (Катон Утический) 64, 102, 232
Квинтилиан Марк Фабий 128
Кёппен Фридрих 49, 412
Кернер Юстинус 150, 354
Клейст Генрих фон 336
Клейст Эвальд фон 265, 277
 — «Весна» 282
Клингеманн Август 54
Клинггер Максимилиан 125, 126, 233, 258, 307, 420, 421
Клодиус Кристиан Август Генрих 62, 414
Клопштов Фридрих 54, 65, 73, 112, 126 130 140, 192, 199 241 281 305, 308—311, 340 351 354 360 364, 371, 372 376, 419, 423, 424
 — драмы о Германе 236
 — «Мессия» («Мессиада») 224, 228, 240, 250, 251
 — «Республика ученых» 203
Клоти Кристиан Адольф 173
Козегартен Людвиг Теобул 282, 438
Кольбе Карл Вильгельм 290
Конгрив Уильям 178
Корнель Пьер 303, 328, 363
 «Медая» 235, 434
Коули Абраам 202
Коцебу Август фон 18, 177
 — «Ариадна на Наксосе» 154
 — «Проделки пажей» 177
Кранц Август Фридрих 150, 213
Кребийон Клод Проспер Жоллио де 157, 303
Круг Вильгельм Трауготт 52, 54, 413
Крюгер Иоганн Кристиан 19, 69
Крюденер Юлия (Юлиана) фон 222, [258], 433
Ксенофонт 109, 141, 311
- Лабрюйер* Жан де
 — «Характеры» 238
Лакомб, автор «Люсиниады» 69
Лактанций Луций Цецилий Фирмиан 99, 365

Ламберт Иоганн Генрих 400, 443
Лангсдорф Георг Генрих фон 310
Лафатер Иоганн Каспар 267
 — «Физиогномические фрагменты» 385
Лафонтен Август 259
Лафонтен Жан 159, 176
Лейбниц Готтфрид Вильгельм 84, 121, 272, 283, 317, 332, 357, 418, 443
Лейзевиц Иоганн Антон 315
Лемер Анри 143
Ленге Симон Никола Анри 128
Лесаж Ален Рене
 — «Жиль Блаз» 157
Лессинг Готтхольд Эфраим 54, 84, 111, 127, 172, 179, 185, 190, 191, 202, 213, 265, 280, 281, 291, 305, 308, 311, 316, 317, 342, 359, 398, 431—432
 — «Басни» 54
 — «Натан Мудрый» 94, 360
 — «Эмилия Галотти» 95
 — «Эрнст и Фальк. Беседы для вольных каменщиков» 94, 360
Ливий Тит 239
Линней Карл фон 71
Липсий Юстус 326
Лисандр 98
Лисков Кристиан Людвиг 171, 173, 291, 314
Лихтенберг Георг Кристоф 29, 85, 151, 171, 206, 207, 209, 213, 425, 426
 — «Изъяснение хогартовских гравюр» 208, 215
 — «Orbis pictus» 220
Локк Джон 300
Лонгин 309—311, 364
Лонголий Кристоф 326
Лопес Грегорио 373
Лоррен Клод 115
Лукиан 175
Лукреций Кар Тит 278
Лютер Мартин 59, 152, 281, 291, 338, 342, 354

Макиавелли Никколо 175, 428
Макферсон Джеймс
 — «Поэмы Оссиана» 116, 371, 419, 420
Мальман Зигфрид Август [181]
Манзо Иоганн Каспар Фридрих 311, 439
Марецолль Иоганн Готтлоб 326
Маро Клеман 307
Мёзер Юстус 154, 201
Мейер Иоганн Фридрих фон 336
Мейзель Иоганн Георг 165
Мейсснер Август Готтлиб 280
Меланхтон Филипп 59
Менгс Антон Рафаэль 328

Мендельсон Моисей 317
Меркель Гарлиб 18, 150, 310, 320, 334, 343, 439
Мерсье Луи Себастьян 153, 306
Меурсиус Иоганн 342
Микеланджело 362
Милиц Вильгельм Кристофель Зигмунд 167, 182
Мильтон Джон 65, 108, 130, 241
 — «Потерянный рай» 250
Мниох Иоганн Якоб 126
Мольер
 — «Версальский экспромт» 169
 — «Тартюф» 169
Монтень Мишель де 167, 198, 311
Мориц Карл Филипп 84, 124, 353, 416, 417, 420
Морхоф Даниэль Георг 89
Мотт де ла см. Гюйон
Моцарт Вольфганг Амадей 86
 — «Волшебная флейта» 244
Музеус Иоганн Карл Август 156—158, 200, 202, 207, 213, 259, 274, 308, 359, 426
Мурет Марк Антон 362
Мюллер Адам 50, 52, 362, 363, 412, 417
Мюллер Иоганн Готтверт 151, 167, 259
Мюллер Иоганнес фон 328
Мюллер Фридрих 264, 436
 — «Первое пробуждение Адама» 363

Наполеон I 368
Неккер Сюсан 200, 305
Нерон 219
Николаи Фридрих 166, 306, [331], 334, 363
Новалис 50, 65, 66, 85, 257, 260, 336, 341, 362, 412, 414, 417
Нума Помпилий 59

Оссиан см. Макферсон

Павед Эмилий см. Тирiot
Паллагония Фердинандо Франческо
Гравина 129, 422
Панчиолус Гвидо 51
Паскаль Блез 107, 300
 — «Письма к провинциалу» 174
Пау Иоганн Корнелиус де 166
Пейсер Даниэль 89, 170
Пёлиц Карл Генрих Людвиг 52, 53, 55, 261
Персий Флакк Авл 140
Пертес Фридрих 295
Петрарка Франческо 112, 309, 371, 380
Пиго-Лебрен Гийом Шарль Антуан
 — «Рыцарь Мендоза» 156
Пиндар 98, 199, 208, 309, 311
Пиндар Петер 161

- «Блошиада» 168
Пифагор 59
Пихлер Каролина
 — «Притчи» 198
Пиччинни Никола 62
Плават Тит Макций 363
Платнер Эрнст 58, 61, 129, 155, 244, 369, 413, 414
Платон 82, 84, 88—90, 92, [97], 116, 153, 168, 176, 224, 227, 231, 280, 281, 288, 311, 341, 344, [345], 364, 366
Плиний Секунд Гай (Плиний Старший) 217, 429
Плиний Цецилий Секунд Гай (Плиний Младший) 325
Плутарх 198, 228, 236
Поликлет 310
Постель Гийом 128
Поуп Александр 85, 140, 143, 147, 166, 168, 175, 278
- Рабенер* Готтлиб Вильгельм 150, 173, 291
Рабле Франсуа 142, 149, 160, 163, 164, 168, 169, 215, 307, 373, 377
Рамлер Карл Вильгельм 82, 290, 364, 438
Рамо Жан Филипп 305
Расин Жан 300, 302, 328, 363
Рафаэль 364, 372
Рейнгольд Карл Леонхард 57, 359
Рейнхард Франц Фолькмар 326
Рейх Готтфрид Кристиан 361
Рени Гвидо 88
Ренти Гастон Жан Батист 374
Ридель Фридрих Юстус 58
Риккони Лодовико 142
Ричардсон Сэмюэль 254, 257, 271
 — «Грандисон» 225, 226
 — «Кларисса» 223, 225, 226, 247, 254
Ришелье Арман Дан Дюплесси де 306
Робеспьер Максимилиан 193
Руссо Жан Батист 306
Руссо Жан-Жак 84, 111, 128, 140, 190, 191, 264, 305, 306, 311, 325, 384
 — «Исповедь» 232
 — «Новая Элоиза» 232, 258
Сальмасий Клавдий 342
Свифт Джонатан 70, 142, 149, 150, 154, 155, 159, 166, 170, 171, 173—176, 199, 215, 357, 377
Севинье Мари, маркиза де 163
Селлов 105, 267, 419
Сенека Луций Энней 185, 190, 198, 303, 306, 325, 363
Сен-Пьер Шарль Иренс Капель 204
Сервантес Мигель де 71, 113, 114, 142, 170, 176, 309
- «Дон Кихот» 125, 135, 137, 155, 247, 269
 — «Нумансия» 115
Симонид Кеосский 286
Скалигер Йозеф Юстус 51, 61, 66, 342, 362
Скалигер Юлий Цезарь 342
Скаррон Поль 168
Смолет Тобиас Джордж 175, 259
 — «Перегрин Пикль» 144
Сократ 61, 88, 94, 108, 141, 153, 160, 162, 224, 231, 242, 280, 281, 322, 345, 358, 364, 436, 437
Софокл (496—406) 52, 65, 98, 101, 108, 114, 176, 177, [203], 224, 231, 244, 246, 309—311, 344, 354, 363
 — «Филоктет» 243
 — «Эдип в Колоне» 124
Спиноза Барух 357, 371, 397
Сталь Жермен де 222, 232
Стерн Лоренс 71, 130, 142, 149, 151, 154, 155, [161], 162—167, 207, 215, [223], 234, 235, 247, 259, 282
Стил Ричард 176
Страницкий Йозеф Антон [169]
Тассо Торквато 65
Таулер Иоганнес 374
Тацит Публий Корнелий 140, 228, 325, 327
Теренций Афер Публий 61, 363
Тик Людвиг 17, 25, 29, 85, 127, 150, 167, 257, 286, 331, 332
 — «Принц Цербино» 154
 — «Странствия Франца Штернвальда» 125
Тириот Пауль Эмиль [207], 431
Томсон Джеймс 277
Торильд Томас 204
Тюммель Мориц Август фон 71, 154, [171], 175, 223, [252], 257, 281, 282, [381], 415
- Фемистокл* 60
Фенелон Франсуа Салиньяк де ла Мотт 193, 374
Феокрит 263—265, 311
Феофраст 98
Фернов Карл Людвиг 328
Фидий 101
Филдинг Генри 176, 225, 257, 259
- «Том Джонс» 226, 267
Филемон 144, 145
Фишарт Иоганн 160, 163, 165
Фишер Фридрих Кристоф 205
Фихте Иоганн Готтлиб 19, 20, 158, 191, 359, 360, [363], 364, [368]
Флгель Карл Фридрих 128, 129, 153

- Флек Фердинанд 177
 Фоглер Георг Йозеф 50, 412
 Фонтенель Бернар ле Бовье 57, 202, 265
 Форстер Георг 211
 Фосс Иоганн Генрих 127, 206, 263—266, 421, 422
 — «Луиза» 247, 263
 Фридрих II 51, [180], 189
 Фрорейх Генрих 264
 Фуке Фридрих фон 236, 257
 Фукидид 239
 Фут Сэмюэль 135, 154, 204, 230
 — «Ораторы» 176
 Фюссли Иоганн Генрих 233, 434
- Хейденрейх* Карл Генрих 317
Хельфрехт Иоганн Теодор Беньямин [330], 440
Хогарт Уильям 135, 142
Хольберг Людвиг 154, 176
Хоум Генри 57, 159, 369, 423
Хюбнер Иоганн 261
- Цезарь* Гай Юлий 102, 114, 219, 242, 271
Цицерон Марк Туллий 121, 128, 160, 175, 203, 219, 290, 296, 328, 359
Цолликофер Георг Якоб 326
- Шамфор* Себастьян-Рок Никола 357
Шатобриан Франсуа Рене де 258
Шекспир Уильям 50, 54, 64, 65, 69, 72, 86, 90, 93, 109, 113, 119, 124, 130, 149, 153, 154, 157, 162, 166, 173, 179, 203, 208, 210, 214, 217, 221, 231, 236, 243, 244, 245, 247, 257, 303, 311, 328, 349, 351, 357, 358, 363, 369, 384, 399
 «Буря» 218, 222
 — «Венецианский купец» 203, 204
 «Гамлет» 150, 231
 «Генрих IV» 233
 «Макбет» 122
- Шеллинг* Фридрих Вильгельм Йозеф 12, 129, 181, 290, 302, 360, 364, 366, [368], 393, 429, 438
 «Бруно» 366
- Шёнайх* Кристоф Отто фон 307, 340
Шефер И.-К. 314
Шиканедер Иоганн Эммануэль 244
Шиллер Фридрих фон 13, 14, 54, 57, 85, 86, 93, 124, 129, 131, 172, 185, 223, 236, 242, 253, 281, 282, 308, 310, 315, 345—350, 359, 360, 370, 376, 378, 392
 — «Боги Греции» 348, 349
 — «Валленштейн» 67, 72, 79, [102], [153], 232, 244, 349
 — «Вильгельм Телль» 115, 349
 — «Дон Карлос» 140, 224, 226, 227, 233
- «Достоинство женщины» 346, 348
 — «Духовидец» 254, [257], 258
 — «Идеалы» 346—348
 — «К радости» 346—348, 440, 441
 — «Мария Стюарт» 284, 349
 — «Мессинская невеста, или Братья-враги» 79, 244, 349
 — «О наивной и сентиментальной поэзии» 113, 114, 119
 — «Орлеанская дева» 72, 124, 243, 349
 — «Песнь о колоколе» 124
 — «Разбойники» 233
 — «Художники» 349
- Шлегель* Август Вильгельм 169, 239, 265, 434
 — «Ион» 242
Шлегель Доротея 77, 333
Шлегель Фридрих 8, 9, 15, 16, 32, 77, 107, 126, 129, 150, 185, 239, 281, 317, 378
 — «Аларкос» 126, 420
Шлейермахер Фридрих Эрнст Даниэль 281, 366
Шлихтегролль Адольф Генрих Фридрих 143
Шнейдер Иоганн Готтлиб 328
Шоппиус Каспар 342, 376
Шпальдинг Иоганн Иоахим 281
Шпенер Филипп Якоб 374
Шталь Георг Эрнст 75, 241
Штейгентеш Август Эрнст фон 215, 432
Штурц Хельфериох Петер 84, 172
Шубарт Кристиан Фридрих Даниэль 156
- Эберхард* Иоганн Август 52, 54, 412
Эк Иоганн Георг 294
Энгель Иоганн Якоб 240, 257, 259, 271, 311
Этаминонд 64, 224
Эразм Роттердамский 157
Эртель Фридрих фон 294
Эрхард Иоганн Беньямин 443
Эсхил 52, 98, 109, [203], 244
Эшенбург Иоганн Иоахим 69, 243, 275, 326, 327, 415
- Ювенал* Децим Юний 140, 177
Юне Эдвард 140, 142, 190, 193, 200, 201, 278, 285, 423
Юнг Франц Вильгельм 116
Юм Давид 203
- Якоби* Фридрих Генрих 20, 21, 29, 62, 89, 90, 93, 241, 257, 280, 283, 286, 288, 317, 324, 332, 344, 360, 363, 412, 431
 — «Вольдемар» 226, 233, 258
 — «Эдуард Альвивиль» 258