

ГЕТЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДСТВЕ СССР

I

В кругу великих долголеток литературы никто не богат так портретами, как Гете. Ни старейшина, Вольтер, со своими восьмьюдесятью четырьмя годами, еще заставший первые гетевские триумфы и умерший спустя несколько лет (1778) после появления «Вертера», ни герой послегетевского поколения Гюго, проживший те же восемьдесят три года, что и веймарский поэт, и проводивший его в могилу уже тридцатилетним человеком в начале расцвета собственной славы, ни даже Веньямин этой семьи, наш Лев Толстой, который родился, когда Гете был еще в живых, а умер восьмидесяти двух лет уже нашим современником,—ни один из них не может сравниться своей художественной иконографией с Гете. Вольтеру помешал его век, щедрый на восхваления словом, но скупой на увековечивание искусством и исчерпавший свое внимание к «фернейскому крикуну» Латуром, Гюбером, Гудоном и несколькими граверами; Гюго пересекло дорогу открытие дагерротипа, и его портреты сводятся, в сущности, к живописи Бонна при жизни и скульптурам Родена после смерти, да к рою зарисовок и карикатур, кружившихся вокруг него и в прижизненном, и в посмертном состоянии. Наконец Толстого прямо аннексировала фотография, тогда как вялое русское искусство сочло достаточным удовлетвориться несколькими портретами Крамского, Репина и Ге, скульптурными эскизами Трубецкого и Гинзбурга и зарисовками Пастернака, сопровождавшимися не слишком густой сатирико-графической мошкаркой; остальное стало доделываться уже без старика, наизусть, в мемориальных целях.

Портретная галерея Гете не только велика, но и цельна. От первой известности до смертного ложа, с 1770 по 1832 г., художники закрепляли гетевский облик всеми видами искусства: живописью, скульптурой, рисунком, гравюрой, силуэтом, воском, медалями, камнями. Это явилось не только следствием сочетания мировой славы и патристического внимания, которым Германия со старонемецкой методичностью окружала Гете, но и особого интереса к своей иконографии, которое проявлял он сам. Гете ввел свое портретирование в систему; он считал это одной из основных норм поведения, которое должно было быть у общества по отношению к нему. Он проводил это с таким же размахом и настойчивостью, с каким осуществлял свои литературные замыслы. Раз в год, раз в два года должно было появляться его новое изображение. Христиан Раух, скульптор, записывая в дневник подробности своей работы над гетевским бюстом, отметил между прочим, что он начал работать «aufs Goethes Wunsch um den gegenwärtigen Augenblick zu fixieren» — «по желанию Гете, чтобы запечатлеть нынешний момент». Здесь характерная черта гетевской портретистики. Именно так, по этапам, вырастал весь ее ряд. Когда просматриваешь в ней вещь за вещь и видишь это развертывание дат, pogodно сменяющих друг друга, испытываешь словно бы даже легкое потрясение от неуклонности, с какой складывалась их цепь.

Гете делал это открыто; он не прикидывался равнодушным, не лукавил с обществом, как Толстой, всегда охотно готовый нехотя отдать себя карандашу или фотографическому объективу. Для Гете портретироваться—значило осуществлять то, что было составной частью его натуры и что проявлялось так же властно, как проявлялся в нем эротизм или естествоиспытательство. В ранние годы интерес к вопросам физиономики побудил его принять участие в составлении знаменитых «Опытов» Лафатера, для которых в вертеровский период 1774—1775 гг. он написал ряд теоретических и описательных фрагментов. Уже тогда он сформулировал основной закон портретизма, утверждая, что физиономика—это «наука умозаключать от внешнего к внутреннему» («Diese Wissenschaft schliesst vom Äusseren aufs Innere»). Он сохранил эту догму до конца дней, повторив ее в знаменитых стихах: «Nichts ist

drinnen—Nichts ist draussen—Denn was innen—Das ist aussen...» Искусство портрета тем самым становилось значительнейшим из художеств, а собственная иконография—важным жизненным делом. «Человек есть высший и даже специфический предмет изобразительного искусства» («Der Mensch ist der höchste ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst») написал Гете во вступлении к «Прописелям».

Для этого избалованного славою человека, который мог бы пресытиться знаками внимания к себе, но так до конца дней и не пресытился, каждый его новый портрет, будь то большая работа маслом, или только скромный медальон, являлся событием. Гете отмечает в дневнике сеансы, посылает сообщения в письмах к друзьям, разговаривает с окружающими о каждом новом детище своей иконографии. Он отзывается всегда благосклонно, словно ни неудачных, ни просто плохих портретов художники с него не писали. Он неизменно находит повод быть довольным и похвалить; в редких случаях—молчит. Это имеет вид, точно Гете наперед согласен с неизбежностью того, что он не таков, каков есть, а таков, каким его изображают.

Может быть тут сказывалось то, что он сам знал трудности ремесла. Прежде чем сделаться писателем, он готовился стать художником. У него были учителя; он много рисовал. Но поэтический гений быстро и легко обогнал в нем изобразительные способности и навсегда оставил его недорослем в искусстве. Несоразмерностью между своими литературными и художественными силами он тяготился. Упоминания и заметки в «Dichtung und Wahrheit» много говорят о его неудачах и затруднениях в искусстве, как его письма говорят о том, что перестать рисовать он не может, ибо это оказывается сильнее его. Так было в молодости, так оставалось до конца. «Я много рисую,—пишет он в 1776 г.,—но вижу ясно, что никогда не сделаюсь художником»; тут одна сторона медали, а вот другая: «У меня снова приступ рисовальной лихорадки» (1786). Шестидесятидвулетним стариком в 1810 г. он все так же пишет об «изумительном порыве к рисованию», а в 20-х годах готовится собрать свои рисунки и выпустить их альбомом—итог труда маленького художника в великом поэте.

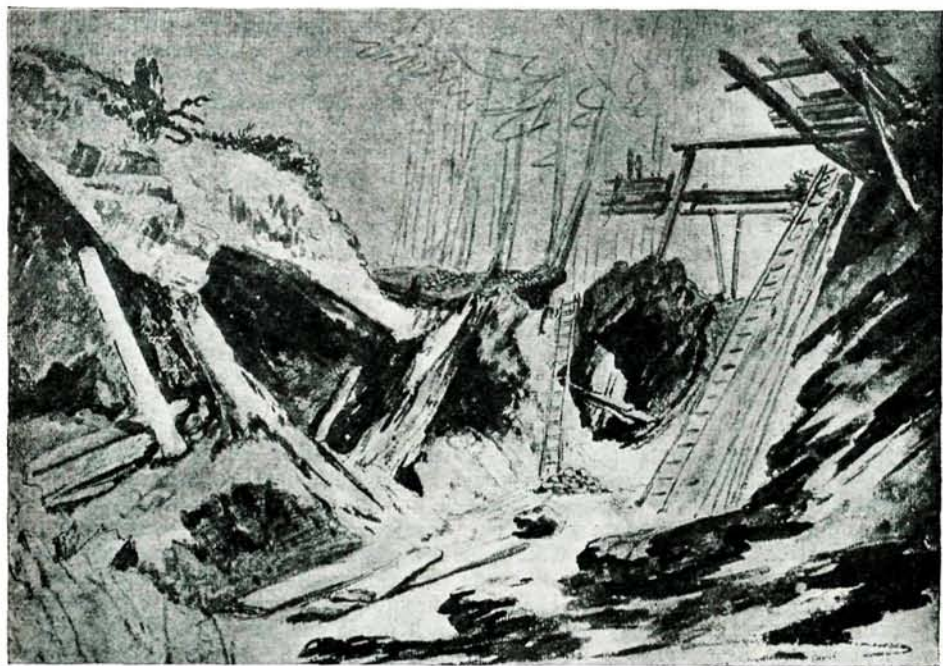
Несоизмеримость поэта и рисовальщика в Гете действительно огромна; однако если отвлечься от равнения по гению, оценить гетевские изобразительные опыты можно было бы иначе. В конце концов, его ландшафты не хуже, чем у какого-нибудь Филиппа Гаккерта, о котором он так лестно писал; они не слабее рисунков огромного большинства его немецких современников, числившихся признанными мастерами. Это были все средние техники, старательные, но не артистичные, педанты своих линий, перспектив и усвоенных приемов. Среди них Гете был совсем не последним. Во всяком случае его нельзя назвать просто дилетантом. Он многое знал и многое умел. Бытовой, «голландский» реализм, его ранневеймарских пейзажей, высокая классика рисунков итальянского путешествия, фантастика композиций к «Фаусту» отнюдь не отступают в тень, попадая в соседство с работами профессионального круга; их недостаток только в том, что они тем ровни. Однако среди рисунков Гете есть и такие, которые резко выделяются: у него встречаются листы, которые почти на столетие опережают эпоху, которые можно принять за рисунки конца XIX в. Эти беглые пейзажи, закрепленные как бы на лету, окутанные дымкой воздуха, с полусмутными абрисами деревьев и изгородей, дорог и канав, кажутся произведениями импрессиониста. Случайны ли они? Едва ли! В них есть повторяемость и сознательность эксперимента. Это видимо опыты такого же порядка, какие делал Гете в других областях; Гете-исследователь поднимал здесь до себя Гете-художника. Импрессионизмом набросков своего веймарского «Сада» он экспериментировал так же, как это делал, строя морфологию растений, учение о цветах и пр. Тут был бросок в будущее—гениальный намек на то, что развили и усложнили потомки. Этим прото-импрессионизмом в рисунке Гете становился равен себе.

Знаменательно, что у него нет автопортретов. То, что именуется так, именуется произвольно. Франкфуртский рисунок комнаты с неясной фигуркой у окна, за столом, может быть назван «Selbstporträt» лишь при наличии незаурядной уступчивости зрителя. Перед задачами самоизображения Гете отступал. Он портретировал себя только чужими руками. Он почти не изображал других; портретные наброски у него единичны; он явно робел перед ними. «Der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst» был ему не по плечу; дара сходства у него не было. Это должно было особенно располагать к удовлетворенности тем, что давали ему его портретисты. Удовлетворенность же у него переходила в нетребовательность.

И в самом деле гетевская портретная галерея—скорее собрание свидетельств современников, нежели произведений искусства. Ее художественный уровень невысок. Он отразил провинциальность немецкого искусства гетевской эпохи, и ее портретной живописи в особенности. Тишбейн и Анжелика Кауфман для конца XVIII в. и

Штилер—для начала XIX—это лучшее (если не считать Антона Граффа), что у нее было и что она предоставила в распоряжение Гете. Но это было куда как немного в сравнении с руководящим искусством Франции и даже в сравнении с отставшим русским искусством, имевшим все же Левицкого, Боровиковского и Рокова для финала одного столетия и Кипренского—для начала другого. Не будь в немецкой скульптуре замечательных гетевских бюстов Шадова и Рауха, портретная галерея Гете едва-едва выходила бы за пределы коллекции чисто иконографического материала.

Доля иностранного искусства в ней невелика. Она меньше, чем могла бы быть. В сущности, Англия, Франция и Россия дали Гете по одному портретисту: Англия—Джорджа Дау, Франция—Давида д'Анжер, Россия—Кипренского. Но вокруг них



Акварель Гете
Обвалившиеся штольни близ Ильменау
Goethehaus, Веймар

были младшие силы, изменявшие общую картину в соответствии с тем интересом, который проявляла к Гете каждая страна. Русская часть здесь больше остальных: гетевские связи русских людей были обширнее, чем у французов и англичан; недаром гетевская полоса в нашей литературе 1810—1830-х годов так определена и ощутительна. Наличие гетевских реликвий в наших музеях и собраниях достаточно велико. Но оно пестро пестротой разновременного и случайного накопления, и его художественная часть делит ту же судьбу. В ней есть все, от лубка, притяжавшего быть иллюстрацией к знаменитому произведению, до лучших реплик, которыми располагала немецкая портретная галерея.

Собственно, о русских иллюстрациях к Гете можно почти не упоминать. Своих рисовальщиков и граверов русское искусство Гете не отдавало. В новейшую эпоху фотомеханического репродуцирования оно было избавлено от этого возможностью беззаботного воспроизведения готовых западных образцов; в середине столетия оно не делало для Гете ничего вообще; а в конце XVIII в. оно один раз перевело в лубочный лад немецкие иллюстрации к «Вертеру»: таковы гравированные картинки, сопровождавшие русский перевод 1796 г. «Страстей молодого Вертера. Сочинение г. Гетте. С присовокуплением писем Шарлотты к Каролине, писанных во время ее знакомства с Вертером». Их изобразительный стиль был в соответствии с этой словесностью. Немецкие оригиналы сами не являлись первоисточниками; они тоже транс-

понировали для общедоступного издания более высокие образцы гравюры. Но их пониженный стиль был доведен русским безымянным гравером до чистейшей ярмарочности, до совершенного уподобления канонам отечественного лубка. Какое воображение надо было иметь, чтобы в этих фигурах признать вертеровских героев! Однако признавали и потрясались их страданиями.

II

Первое русское изображение Гете связано с Жуковским. Оно не его работы, но он был тем, кто впервые выбрал, оттиснул и распространил гетевский облик среди российских читателей. Он сделал это в качестве нового редактора «Вестника Европы»: в 1808 г. он возглавил издание. Портрет появился в ноябрьской—декабрьской книжке на титульном листе. После уединенного, четырехгодичного сидения в «Мценском» Жуковский входил признанным, почти уже знаменитым поэтом в большой свет словесности. Начинались годы его расцвета. Редактирование «Вестника Европы», числившего своим первым водителем Карамзина, знаменовало, что певец «Светланы» поднимает свой флаг над русской поэзией. Немецкие цвета, в противоположность традиционным французским, стали занимать в нем преобладающее место. Портрет Гете был в этом смысле отнюдь не случайностью. Мало ли модных имен, любимцев публики, могли украсить заглавную страницу журнала? Гетевский профиль был символом новых тяготений. Заветы недавно умершего друга, Андрея Тургенева, получили здесь своего рода общественное проявление. В этом же году Жуковский впервые сделал опыт стихотворного подражания Гете в «Моей богине». Знаменателен и повод, вызвавший появление портрета. Его надо искать в письме из Веймара, напечатанном в той же книжке «Вестника Европы». Там сообщается о великом местном событии, имевшем неожиданный историко-литературный финал. Событием явилось посещение Веймара обоими императорами после знаменитого Эрфуртского свидания; финал же заключался в апофеозе Гете, почтенного особым вниманием Бонапарта. В письме говорится: «...Наконец и Веймар, славный доселе одними учеными людьми, удостоился присутствия двух первых монархов во вселенной—Александра и Наполеона. Они провели в нем два дня вместе со многими коронованными особами Германии и некоторыми великими чиновниками обеих империй, Французской и Российской. Наш герцог, находившийся в Эрфурте, пригласил Александра и Наполеона в свою столицу на стрельбу оленей и зайцев... После обеда французские актеры, прибывшие из Эрфурта в Веймар, представляли Вольтерву трагедию «Кесарева смерть»... Герцогская ложа была занята дамами; при них находился старик Виланд. После театра был дан при дворе бал, который император Александр открыл с королевой Вестфальской. Наполеон между тем разговаривал с герцогиней, Виландом и Гете. Последний за несколько дней перед тем завтракал у императора; он очарован его разговором и почитает его величайшим из гениев. И Гете понравился Наполеону, который, говоря о нем, назвал его *un homme comme il faut*...»

Российскому литературному миру, еще сплошь чиновному, было над чем поразмыслить. Суть состояла в том, что Наполеон мог так встречаться с поэтом, но не с великогерцогским министром. Он отдал дань литературному гению, а его двойника, местного царедворца, он пожелал бы заметить еще меньше, нежели его хозяина, второстепенного немецкого князька. Провинциального Карла-Августа он предоставил его родственному покровителю, Александру, сам же занялся мировым поэтом. Так приблизительно определялся общественный смысл того, что произошло в Веймаре с точки зрения молодого Жуковского, еще не нашедшего чиновного покоя в лекторстве при дворе и воспитательстве великих князей. В Веймаре великий писатель встретился с великим завоевателем как носитель власти самостоятельной державы. Эта встреча как бы осветила будущие взаимоотношения власти и литературы в наступавшем буржуазном столетии. Титульное помещение портрета Гете в сочетании с корреспонденцией из Веймара явилось как бы маленьким общественно-литературным актом, не выходящим за российскую официальную благопристойность, но в то же время понятным для тех людей молодого поколения, кто умел читать, размышлять и чувствовать. Освященное первым примером Андрея Тургенева, русское увлечение Гете,—самоутверждающейся личностью, встающей на встречу веку, где ей будет отведено хозяйское место,—получало здесь свою социальную эмблему.

Но ежели этот внутренний смысл иконографической затеи «Вестника Европы» ясен, то ее внешняя история предположительна. Мы можем определить, что представляет собой портрет Гете на заглавном листе журнала, равно как и то, кто гравировал его, но не знаем, почему именно этот тип изображения был избран? Гравюра имитирует круглую миниатюру в металлической оправе; она воспроизводит известную работу Иоганна-Даниэля Багера, сделанную маслом, в предвертеровский

Гравюрная иллюстрация из книги „Страсти молодого Вертера, соч. г. Гетте“ в переводе И. Виноградова (СПБ, 1796)

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва



период, около 1773 г. Но как добрался прототип, хранящийся ныне в Вене, до московского гравера, выполнившего заказ Жуковского? Представляется правдоподобным единственное предположение, которое объясняет и характер композиции, и тип портрета: у Жуковского под руками видимо было какое-то немецкое издание с таким же портретом, который он приказал прикомпоновать к заглавию ноябрьской—декабрьской книжки своего журнала. Этим изданием мог быть второй том гомбургской контрафакции «Сочинений» Гете, самовольно выпущенных Хр.-Фр. Гомбургом в 1775 г. в Берлине и вызвавший у автора бурный припадок негодования, которое даже спустя пятьдесят лет, в «Dichtung und Wahrheit», нашло лютые слова для бесцеремонного издателя. Этот второй том содержит гравюру, сделанную Христ.-Гот. Гейзером (1747—1803) с оригинала Багера, полуфигурой, в овальном медальоне, заключенном в прямоугольник; под ним, в четырехугольной рамке, надпись: Goethe. Профиль обращен вправо. Московский гравер, скопировав гейзеровское изображение, получил при печати обратное направление рисунка, влево, к корешку журнала; всю же композицию он сделал по-московски, примитивнее и шаблоннее; подпись «Гете» прикрепил просто и незамысловато под снимком; двойную конструкцию овала и прямоугольника заменил нехитрой имитацией круглой миниатюры; соотношения заглавия журнала, места издания и даты печатания не выверил и не сладил, а главное—переложил совсем по-русски облик Гете: это больше схема, чем воспроизведение Гейзера-Багера,—своего рода портретный примитив, проявление ремесленничества, тяжелорукого и косноглазого. Первый знак иконографического внимания России к Гете был вполне провинциален: тут, так сказать, Чухлома отведывала поклон Веймару. Мастер был как раз под стать этому. Под портретом нет подписи; но имя гравера определяется по той серии портретов, которую в 1808 году поместил на своих страницах «Вестник Европы». Все они однотипны, больше того—однообразны. Они помещены на одном и том же месте титульных листов, обведены общей круглой рамкой и снабжены надписями одинакового вида. Их делала одна и та же рука. Ее умения и старанья хватило на то, чтобы вос-

производить чужие оригиналы, но не на то, чтобы перерабатывать их на единый лад. Внутри рамок — пестрая разнохарактерность портретов. Надписи гласят, что перед нами: Лафатер (март—апрель), Мунго Парк (май—июнь), Кант (июль—август), Клопшток (сентябрь—октябрь), Гете (ноябрь—декабрь). Первые три подписаны гравером, последние два безыменны. Но уже Ровинский в «Словаре граверов» объединил все пять под одним именем, и нет оснований отвергать его атрибуцию. Тот московский гравер, Алексей Касаткин, который пометкой «гр. А. Касаткин» указал свое авторство под портретами Лафатера, Мунго Парка и Канта, — он же сделал Клопштока в фас и Гете в профиль. От приемов моделировки лица и костюма до черной массы, заполняющей фон — все в них едино тем единством, которое создается бедной негибкостью техники. Лучшее, что о ней можно сказать, это то, что она старается быть тщательной и опрятной. Это примиряет с ее провинциальностью, но она же и подчеркивает ее.

Не лучше оказался и второй опыт портретной руссификации Гете, сделанный восемь лет спустя. Он появился в русском издании «Вертера» 1816 г. Это издание было простой перепечаткой перевода, сделанного в 1796 г., и носило то же заглавие «Страсти молодого Вертера. Сочинение г. Гетте. С присовокуплением писем Шарлотты к Каролине, писанных во время ее знакомства с Вертером». Но в томике 1796 г. как раз портрета автора не было; теперь же читатель «Страстей» встречал на титульном листе облик знаменитого сочинителя. Гете было в эту пору уже шестьдесят семь лет; шло великое паломничество в Веймар; уже вышли в свет знаменитые переводы Жуковского, звучавшие почти конгениальными образами и ритмами; искательный Уваров, карьеры ради, уже морочил веймарского всечеловека азиатско-академическим прожектерством; вступало в жизнь уже второе поколение русских гетеанцев—московские любомудры; но российский «Вертер» 1816 г. преподносил опять, как «Вестник Европы» в 1808 г., все тот же образ Гете, еще раз переложенный на лубочный лад.

Это делалось не по высоким умозрениям о вечной молодости поэта и не для того, чтобы привести портрет автора в соответствие с текстом; дело обстояло проще: брали то, что лежало под руками, что не доставляло хлопот; под руками же был все тот же гомбургский незаконный томик 1775 г., использованный «Вестником Европы» восемь лет назад. Гравером снова был ремесленник; ни один из опытных мастеров русской гравюры привлечен не был. Портрет выполнен анонимом, еще менее искусным и артистичным, нежели в журнале Жуковского. Русская иконография Гете шла не вперед, а назад. К «Вертеру» издания 1816 г. приложен чистейший лубок, сделанный вульгарным резцом. Оношественность франкфуртского портрета Багера, еще сохранный в медальоне «Вестника Европы», исчезла вовсе. Образ сочинителя «Вертера» выравнен по картинкам лубочной литературы, вариантом какой-нибудь портретной гравюры к сочинениям Матвея Комарова. Он менее всего молод, этот «г. Гетте», пребывающий в мрачном прямоугольнике, стоящем на мраморной доске с надписью. Эстетика тех кругов, для которых предназначался русский «Вертер», требовала, чтобы сочинитель был изъязвлен опытом страстей, а рука гравировщика-лубочника обладала нужными для этого достоинствами в самом своем негибком и прямодушном ремесленничестве, проводящем каждую черту лица, точно борозду, вспаханную жизненным роком. Такой именно замороженный мешанский герой вытупился из гейзеро-багеровского прототипа в 1816 г. в Москве стараниями Университетской типографии; вероятно в составе ее рабочих сил находился и тот гравер, которому была вручена книжечка «Goethes Schriften» 1775 г. для воспроизведения ее фронтисписа соответственно традиционным образцам и вкусам.

III

Таково было двойное начало русской портретной гетеаны. Оно продолжило лубки наших первых гетевских иллюстраций. Но в промежутке между обоими портретами была проведена другая затея, иными приемами и с иным назначением. Свои русские лубки Гете едва ли видел, а на сей раз то, что делалось,—делалось специально для него. Речь идет о портретной камее 1811 г. Она связана с Л. А. Яковлевым. Этот Лев Александрович Яковлев, дядюшка А. М. Герцена, «сенатор» «Былого и дум», который в 1810 г. получил от Гете кусок халцедона на память, возымел спустя год намерение превратить кусок в камею с гетевским портретом и поднести ее веймарскому старцу. Он отправил халцедон тогда же в Италию своему поставщику, резчику Морелли, со следующим наказом (28 апреля 1811 г.): «...Я вам послал гипсовый слепок с портрета одного великого немецкого писателя, который мне хотелось бы видеть изображенным в виде камня для кольца. Употребите для этого одну из частей верхнего слоя камня; благодаря чему голова будет белой на сердо-

ликовом фоне. Больше всего постарайтесь уловить сходство; так как этот писатель очень знаменит, то его портрет может вам доставить другие заказы в том же роде. Начинайте его тотчас же и немедленно высылайте мне». Резчик ответил, что на яковлевском материале выполнить камеею нельзя—слишком тонок белый слой — и предложил свой камень; в декабре 1811 г. камень с двенадцатью гипсовыми слепками был выслан Яковлеву, который тут же отправил два оттиска слепка к Гете, ответившему дарителю 10 января 1812 г. письмом в привычных тонах высоколюбезной благодарности и восхищения.

Но оно было дипломатическим. Мореллиевская камеея популярностью в Веймаре не пользовалась. Так осталось и после Гете. Не сохранилась она и у нас. Может быть так случилось потому, что гипсовые оттиски своей рельефной миниатюры Яковлев раздарил друзьям, которые не слишком старались беречь их, а время легко уничтожило хрупкий материал. Самая же камеея повидимому затерялась; по крайней мере следов ее нет ни в наших, ни в зарубежных собраниях. Оригинал, по которому работал Морелли, установить не трудно. Уже из письма к резчику явствует, что «сенатор» отправил в качестве образчика для воспроизведения какой-то гипсовый слепок с изображения Гете. Даже если бы самой камеей не было, ее прототип нужно было бы искать среди портретных барельефов гетевской иконографии. Таких медальонов было сделано всего семь: первый—в год появления «Вертера» (в 1774 г.) в ученической интерпретации одного из питомцев берлинского скульптора Иог.-Авг. Наля (Nahl, 1710—1781); последний—в 1829 г. знаменитым французским мастером Давидом д'Анжер, перенесшем в медальонные формы профиль своего колоссального бюста Гете; между ними располагаются пять остальных в таком порядке: в 1775 г. два барельефа, сделанных Мельхиором и Гильпертом, в 1808 г.—восковой медальон Кюгельгена, в 1827 г.—два крупных рельефа Поша (Z. Posch) и Фишера (J. Fischer). Промежутки в этой пятерке равны тридцати трем годам в первом случае и девятнадцати—во втором. Между тем Яковлев дает своему итальянцу совершенно точное наставление «Постарайтесь уловить сходство», ибо лишь это может



Оттиск Гете.

Гравюрная иллюстрация из книги «Страсти молодого Вертера, соч. г. Гете» в переводе И. Виноградова (СПБ, 1796)

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

дать Морелли «другие заказы в том же роде». Это явно не могло иметь никакого отношения к медальонам 1774 и 1775 гг.: это могло касаться лишь единственной работы тех же лет—воска Кюгельгена 1808 г. Так и было на самом деле. Мореллиевская камея была лишь переводом воскового медальона Кюгельгена. Оттиск с него был получен Яковлевым от самого Гете. Намек Гете в письме на «камень, достойную вашей драгоценной коллекции», Яковлев галантно обратил в ответный подарок самому Гете.

По своему характеру восковой рельеф Кюгельгена как нельзя естественнее подавался переносу в камень, ибо сам он имитировал формы резного камня, лишь разросшиеся в размерах. Тонкая отделанность, даже нежность моделировки, легкие переходы ее выпуклостей и впадин, а с другой стороны—классицирующая строгость и чеканность очертаний не только ничего не утрачивали, но и выигрывали от переноса в материал и масштабы настоящей камеи. Ежели бы Морелли был действительно мастером своего дела, а не просто ремесленником, письмо Гете, страстного коллекционера гемм, обладателя нескольких сотен античных образцов этого рода, могло бы быть выражением подлинного удовлетворения, а не традиционной благодарственной любезности. Однако характер мореллиевской работы не таков, чтобы взыскательная оценка могла им удовлетвориться. Черты воскового рельефа заострены и искажены: они декоративнее и простоватее, чем в оригинале; ни гибкости приемов, ни изящества характеристики камеи не сохранено; она вся грубее и даже вульгарнее. Это—отдаленное эхо Кюгельгена, которого Гете высоко ценил, и которому он дал обязывающую, а не только официозную характеристику:

«Человек и живописец сливались в нем воедино, и потому его произведения всегда будут иметь двойную ценность»; и хотя как раз за работой над барельефом Кюгельген сделал некоторого рода светский промах (желая оживить усталые черты Гете, он вступил с ним в нарочитый спор об эллинской живописи, но вызвал у старика только раздражение),—тем не менее медальон удался ему куда больше, нежели живописный портрет, который он сделал с Гете в это же время. Яковлев своей затеей должен был попасть в самый раз. Однако Морелли не слишком помог ему в этом.

IV

На пороге двадцатых годов у нас появляется первый большой, можно сказать даже официальный портрет Гете. Это уже не доморощенное художество, как гравюрные переложения «сочинителя Гетте», и еще не высокое русское искусство, как в рисунке Кипренского пять лет спустя; портрет был прислан из-за границы; прибыл он в роли представительного образца западной иконографии и был направлен Веймаром в петербургский адрес восходящего бюрократа, который на расстоянии казался Гете уже влиятельным царедворцем. Нетрудный на знаки внимания вообще, «олимпиец» был к таким персонам ласков в особенности, столько же по усвоенной придворной привычке, сколько и по естественному сочувствию к «экселленцам», «превосходительствам» всех стран и правительств. Адресатом был Уваров, Сергей Семенович, пока еще лишь зять министра просвещения, а затем и сам—министр, пребывавший в то время на чиновничьем бивуаке в должности попечителя петербургского учебного округа. Веймарский старец был одним из его служебных козырей: в игре на продвижение Гете был очень кстати. Негустой стопкой его писем Уваров размахивал как сертификатом своей европейской значимости, а ласковую обязательность гетевского стиля выдавал за свидетельство интимной близости к великому немцу. Он делал это так, как если бы не Жуковский и не Любимудры, а именно он полномочно представлял гетеанство в России. В 1817—1818 гг. эта игра находилась в зените; перед глазами Гете раздувался мыльный пузырь Азиатской академии, перепиская учащалась, Уваров закреплял свою связь с Веймаром. Присланный портрет знаменовал ее завершение. Это имело теперь тот вид, о котором несколькими годами позже писал, дразня Хвостова, Пушкин, сопоставляя его с Байроном: «Лорд он, граф ты, поэты оба,—се, мнится, явно сходство есть»... По-уваровски выходило так же: министр-ученый-поэт—в Веймаре, будущий министр-ученый-поэт (Уваров писал и стихи)—в Петербурге; как раз для придворного Петербурга это и предназначалось и уваровскому восхождению кое-чем могло помочь: Гете, поданный сквозь призму вел. кн. Марии Павловны веймарской, как бы благословлял Уварова на государственно-научную деятельность.

В этом отношении прибывший портрет был как нельзя более по адресату. Он торжественен и строг. Его сделал придворный художник. В огромной галлерее гетевских изображений это наиболее «министерский портрет» среди звездоносных, превосходительных вариантов. Гете представлен в натуральную величину по грудь,

прямолично, в сюртуке, подчеркнутом зубцами большой орденской звезды из-под плаща. В нем бездна этикета и капли искусства. Такова же и сама живопись. Это рядовая вещь рядовой профессиональной кисти. Никакая история искусств не стала бы беречь имя творца такого произведения; Гете спас от забвения еще одну посредственность, как столько других в своем окружении. Художником был Фердинанд Ягеман (Ferdinand Jagemann), веймарский уроженец и выученик. Его лучшее качество состояло в том, что он занимал положение великогерцогского живописца; он был аккредитован искусством при самом Карле-Августе. Этим он был обязан двум вполне семейным обстоятельствам: во-первых, он был сыном библиотекаря герцогини-матери Анны-Амалии; во-вторых, что куда существеннее, он был братом Каролины Ягеман, доводившейся любовницей герцогу. Эти «родственные» связи обеспечили ему учение, путешествия и достаток. Он начал учиться у Крауса в Веймаре, продолжал с 1787 г. у второстепенного, но эффектного Фюгера в Вене, 1802—1805 гг. провел в Париже, потом на два года вернулся в Веймар, а в 1806 г. опять уехал за границу, направившись в Рим, где оставался в течение 1806—1810 гг. На этом его *Wanderjahre* кончились; с 1810 г. он в Веймаре портретистом двора, но на работе проводит всего лишь десять лет, скончавшись рано—на сорок первом году жизни. Среди портретов, сделанных им,—Карл-Август, Шиллер на смертном одре, Виланд, представлявший собой старшее поэтическое поколение Веймара, наконец сам Гете.

Ягеман писал его шесть раз, а возможно и больше. Это его патент на бессмертие и краеугольный камень его искусства. Ежели бы он сам и не знал, что такое Гете, ему сказали бы об этом повторные заказы на гетевское изображение. Но выйти сколько-нибудь смело за границы своих шаблонов Ягеман не сумел и на сей раз. Его гетевские портреты однообразны и не слишком похожи. Хуже всех пастель 1806 г., не имеющая даже простейшей иконографической ценности. Наоборот, лучше всех—большой профильный рисунок 1817 г. в натуральную величину; это—единственная удача Ягемана, если не художественная, то документальная. Подробная проработанность рисунка убедительна; это настоящее физиономическое свидетельство. Однако уваровский портрет, увы, с ним не связан; он относится к другой группе; в ней четыре варианта, более или менее однотипных. Ее начальное звено—погрудный портрет маслом 1806 г.; через двенадцать лет, в 1818 г., Ягеман еще раз повторил его, лишь переменив поворот с полупрофильного на прямолинейный. Этот вариант имел успех и вызвал к жизни три таких портрета: один находится в веймарском Nationalmuseum'e, другой—в веймарской государственной библиотеке, третий же был послан Уварову. Основной портрет—библиотечный: он всех больше по размерам и всех параднее по характеру; он написан в натуральную величину, строго фронтально; Гете представлен стоящим у стола в торжественной позе, с министерской осянкой, во фраке, при трех орденских знаках: при русской Анне первой степени—на правой стороне груди, веймарском Falkenorden—на левой, а австрийском Leopoldsorden—на шее. Когда Гете позировал Ягеману, мы знаем точно: он отмечал в дневнике, что 10 июля 1818 г. сделана «*Untermalung*», подмалевка, 19-го состоялся второй сеанс, а к концу месяца портрет был готов.

В каком отношении к нему стоят оба других варианта? Сделаны они раньше или позже, подготовительные ли это работы, или последующие? В частности, что представляет собой уваровский экземпляр? В каталоге «Поречья», уваровской усадьбы, где портрет находился с пятидесятью годов прошлого века по 1920 год, когда вместе с другими музейными ценностями он был перевезен в Исторический музей (ныне он в Эрмитаже),—значится: «Портрет Гете, писанный с натуры Ягеманом в 1816 году». Этот каталог—«Поречский Музеум»—издан в 1853 г. еще при жизни Уварова и по его указаниям. Таким образом, владелец утверждал, что его оригинал был сделан на два года раньше большого портрета веймарской библиотеки. Тем самым и парная вещь из Nationalmuseum'a должна относиться к этой же поро; а между ними и библиотечной композицией вклинивается капитальный профильный рисунок 1817 года. Это неправдоподобно во многих отношениях. Было бы конечно излишне заподозреть Уварова в фальсификации даты; никаких выгод это ему не давало; он видимо просто ошибся, или это явилось следствием корректурного недочета при печатании усадьбного каталога. О том же говорят и упоминания в гетевском дневнике о Ягемане; они, как всегда, точны: большой профильный рисунок занесен под 22 августа 1817 г., библиотечный портрет в рост—под 10-м и 19 июня следующего, 1818, года, оба же погрудных варианта не упоминаются вовсе. Но это значит не то, что Гете забыл отметить другие сеансы, а то, что Ягеман делал их, не тревожа старика. В этом отношении возможно, что указание

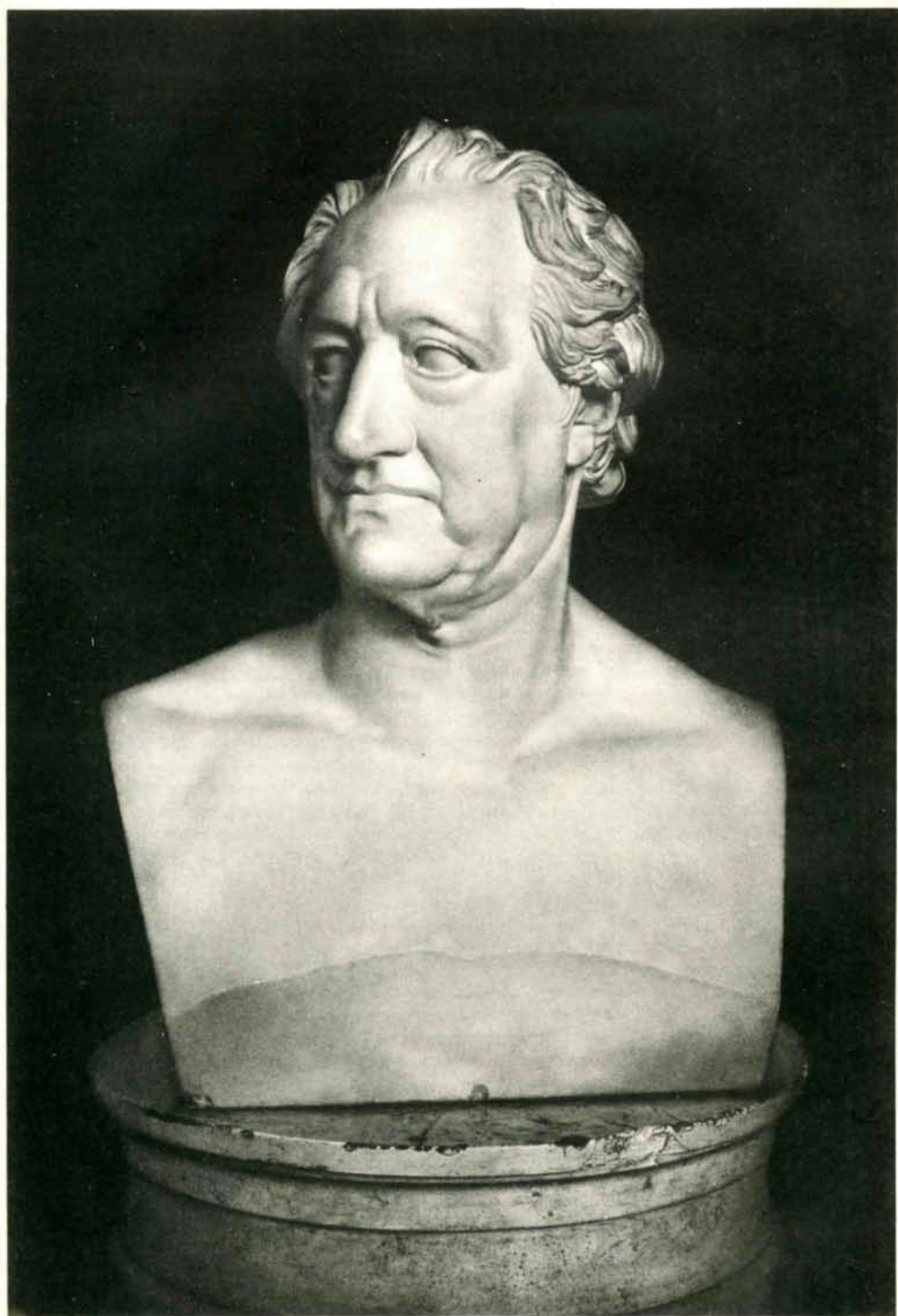
пореченского каталога сделано нарочито по-уваровски: слова «писанный с натуры» тщеславны, но вымысленны; Ягеман, по всей видимости, просто дважды скопировал свою большую композицию применительно к погрудному изображению, видоизменив околичности и в точности повторив голову и фронтальное положение фигуры. Изменение коснулось орденов и драпировок плаща, который он ввел, чтобы не заканчивать простым обрезом по низу; этот прием был вполне ходовым; то же сделали в подобном случае Раабе в гетевском портрете 1814 г. и Мюллер—в портрете 1821 г. Единственным аксессуарным различием между обоими ягемановскими репликами явились ордена: на уваровской—полуприкрытая плащом звезда Falkenorden, на веймарском—еще целая колодка орденских значков над ней, с русской Анной, австрийским Леопольдом, французским Почетным Легионом и почему-то еще раз веймарским Соколом.

Эти ягемановские автокопии уясняют и то, как мог попасть портрет к Уварову. Гете был тут не при чем; следов его участия нет; будь иначе, он помянул бы об этом в письмах к тому же Уварову или к друзьям в Германии, как делал обычно, когда его портреты отправлялись куда-либо, в особенности за границу. Портрет шел видимо прямо из мастерской Ягемана, а посредниками должны были быть все та же Мария Павловна и ее челядинцы. Характерно во всяком случае, что и сам Уваров оставил в тени обстоятельства, при каких добывался портрет. Главное состояло в том, что он прибыл, все остальное подразумевалось само собой, и в частности—участие Гете. Пометка «Порецкого Музеума» своей дипломатической редакцией была в 1853 г. в ту же цель, куда в предминистерский период 1817—1818 гг. была уваровская переписка с Веймаром.

V

Наиболее резкой противоположностью бюрократическому портрету Ягемана является бюст Рауха, находящийся сейчас в Эрмитаже. Он сделан из мрамора. Он попал в эрмитажное собрание уже после революции из частной коллекции. Жаль, что нельзя установить, какой путь проделал он на протяжении ста лет пребывания в России; это добавило бы еще одно имя к уже достаточно густому кругу россиян, которые связывали свои влечения и вкусы с Гете. Однако архивы бывшего музейного фонда, с тысячами описей и сотнями тысяч наименований, потребуют очень долгой переработки, прежде чем можно будет найти имя последнего обладателя рауховского бюста и от него проложить линию на ряд десятилетий назад, к первому собственнику.

Кто бы он ни был, в его руки попал самый замечательный памятник всей портретной галереи Гете. Бюст Рауха—ее высшая точка. Он занимает это место отнюдь не потому, что средний уровень гетевской иконографии вообще не высок и что она не блещет ни художественностью форм, ни значительностью характеристик. Рауховская работа, да еще бюст Шадова могут выдержать давление самой большой требовательности. Недаром «Гете» Рауха стал канонем, давшим как бы общеобязательное пластическое выражение гетевскому облику в мировой памяти. Скульптор находился в расцвете сил и на подъеме дарования. Он был среди первейших ваятелей Европы. В его стиле наличествовало все, что нужно было для выражения покоившегося в полноте и равновесии своего гения Гете. Рауху нечего было бы делать, если бы судьба столкнула его с молодым Гете «бури и натиска», ему должен был претить и реализм Шадова, снявшего в 1810 г. гипсовую маску с живого Гете,—величественно-комический отпечаток черт зажмурившегося «олимпийца», переносящего ради славы и потомства посмертную операцию в прижизненным состоянии; этот слепок лег в основу замечательного бюста Шадова 1823 г., самого человеческого среди гетевских скульптур. Рауху нужно было иное. Шадов был вождем отжившего поколения. Раух создал образ титана, каким Гете хотел быть и каким заочно воображали его себе современники. Раух поднял гетевский облик до тех пределов обобщения и пафоса, которые могло выдержать требование сохранения сходства с действительным видом модели. В этом отличие его бюста от шадовского. Тот будничен и почти интимен; тот может писать «Фауста», но может и вести дневники с пометками о состоянии желудка и встречах с každодневыми личностями. Рауховский Гете—только безмерность гения в великольном человеческом сосуде. Этим обусловлено в нем сочетание реализма с классико-романтикой: Гете очень похож, но в то же время—это идеальный Гете, чудо рода человеческого, а не тот важный старик, который чопорным своим видом вызывал не раз даже разочарование у иногородних и иноземных людей, прибывавших к нему на поклон. Искусство Рауха состояло в том, что, идя следом за житейскими чертами модели, он мастерски переводил их в строй, так сказать, «созерцательной героики». Социальная сущность



ГЕТЕ

Бюст Христиана Рауха, мрамор, 1821 г.
Государственный Эрмитаж, Ленинград
Воспроизводится впервые

положения, занятого Гете в немецкой жизни начала девятнадцатого века,—его пассивно-созерцательный индивидуализм вместо действительно-боевого, французского и младогерманского, индивидуализма универсально-широкий в отношении к миру, вместо профессионально-узкого в борьбе за реальные блага жизни,—получила в рауховской скульптуре действительно изумительное выражение, оправдывающее ее славу самого гетевского из гетевских портретов.

Стоит отметить, что скульптора на сей раз нашел для себя сам Гете. Обычно он мудро принимал то, чем угощали его случай, герцог и друзья. Он позировал каждому, кто считал себя в праве занять у него время для портретирования. Он считал, что в его иконографическом хозяйстве пригодится и веревочка. Но он исправлял то, что посылал бог, тем, что выбирал сам. Так было с Раухом; Гете хотел видеть его своим портретистом; он заявил об этом, когда выяснилось, что Иог. Даннекер, его знакомец еще по итальянскому путешествию, автор бюстов Шиллера и популярной «Ариадны на пантере», мастер способный, но средний, известность которого была прямо пропорциональна его незамысловатости,—совсем не торопится с выполнением заказа почитателей Гете на новый бюст. Гете писал 16 июля 1820 г. из Иены архитектору Буассере: «...что касается бюста, то охотно сознаю, что в прибегние сюда Даннекера я уже больше не верю. Я думаю и говорю это против воли, ибо в его скульптуре я уже вновь видел себя рядом с Шиллером», поэтому «...я делаю следующее, может быть и совершенно несурзное предложение (*ganz unmassgeblichen Vorschlag*): Раух, пользующийся в Берлине заслуженной славой, мне близок, и хотя личного знакомства между нами нет, он связан с моим домом и семьей; с ним можно будет легко договориться, он мог бы посетить меня в ближайшие месяцы, взять с собой сделанную модель, и при безграничной обработке мрамора (*grenzenlosen Marmortätigkeit*), которая царит ныне в Берлине, бюст скоро мог бы быть готов».

Это пожелание, чуть подчеркнутое нетерпением, если не раздраженностью, было подобающе понято друзьями, и скульптор предстал перед Гете не в ближайшие месяцы, как соглашалось письмо, а много быстрее, четыре недели спустя, в середине августа 1820 г., в гетевской летней резиденции, в Иене. Раух прибыл не один; тут было целое паломничество. Кроме тайного советника Шульца, старого почтателя, чтобы не сказать—клеврета, и знаменитого архитектора Шинкеля, приехал с Раухом еще другой скульптор, Фридрих Тик, который девятнадцать лет назад, в 1801 г., выполнил классицирующий, благородно-вялый бюст пятидесятидвухлетнего Гете. Нетактичность Даннекера окупалась с избытком. О гетевском удовлетворении свидетельствует ряд его записей. Он отмечает событие в житейском, в художественном, в эстетико-философском отношении. В «Tag- und Jahreshften» 1820 г., под пометкой о том, что «господа Тик и Раух моделировали мой бюст», значится: «живой и даже страстно-художественный разговор возник при этом, и я должен эти дни причислить к прекраснейшим дням этого года». Первое свидание прибывших с Гете произошло 16 августа; через день оба скульптора приступили к работе. Гете записал в дневник 18-го: «Die berliner Freunde. Sie fingen an die Buste vorzubereiten, indem sie die vorhandene Maske ausdrückten».—«Берлинские друзья. Они приступили к подготовительным работам для бюста, при чем отлили имеющуюся маску» (видимо, шадовскую). На следующий день Гете уже спешит сообщить Оттилии, снохе, в Веймар: «Тик и Раух прибыли вместе, и каждый заготовил глиняную массу, чтобы начать портрет папа (*Um den Papa zu porträtieren*)—так называл он себя в переписке с детьми)... Самое существенное в этом то, что довольно редко представляется случай наблюдать, как два художника обрабатывают один и тот же предмет; выводы, которые могут быть отсюда сделаны, прямо-таки необозримы (*was hieraus erfolgen kann, lässt sich garnicht übersehen*); я надеюсь, что и тебе это доставит удовольствие».

Впрочем неравенство сил обоих скульпторов должно было сказаться с самого начала. В дневнике Рауха 1820 г. есть замечание, свидетельствующее, что Тик вообще не собирался решать заново задачу, над которой однажды уже поработал. Отметив 16 августа прибытие в Иену, Раух заносит: «Гете, с которым из всего общества не был знаком один я, встретил меня дружественнейшим образом. Тик начал модель гетевского бюста, а затем и я, чтобы выполнить желание Гете и запечатлеть настоящий момент, при чем Тик, в сущности, только вносил исправления в свой прежний бюст». Но это значило, что Тик сам себя снимал со счета в состязании. Во всяком случае интерес к нему у Гете пропал. Все сосредоточилось на Раухе, как и *vice versa*. Раух пишет в дневнике о беседе с Гете 22 августа, уже в Веймаре, куда они перебрались из Иены: «Гете показывал нам свои прекрасные маленькие бронзы в совершенно исключительном подборе; мы провели вечер в высочай-

шем одушевлении и интересных беседах с этим божественным человеком». Гете же назвал рауховский бюст: «wirklich grandios» — «поистине грандиозным», и по этой оценке выравнилась целая череда отзывов друзей и современников. В октябре того же 1820 года Целхтер пишет Гете: «...Твой погрудный бюст я рассматривал вчера во второй раз, а сегодня — в третий. Наш художник с первого же опыта глубже проник в тебя (tiefer in dich hineingeblickt), нежели мне известные его предшественники... В декабрьском письме другого почитателя, Квандта, к Юлиусу Шнорру фон Карольсфельду говорится на специфическом жаргоне гетевского окружения: «Этот рауховский бюст является совершеннейшим из изображений Гете; он соединяет изначально-прекрасные соотношения его лица, которые одновременно являют собой и основные черты его духа, со всеми теми бороздами и всхолмленностями (Einschnitten und Erhöhungen), которые жизнь и время напечатали на подвижной поверхности его лица: несомненно, мало лиц, которые были бы подвержены более быстрой смене выражения, по которым шире проносились бы горе и наслаждение, любовь и ненависть, чем у него, а вместе с тем вечная ясность и покой утверждают себя на его высоком челе. К этому присоединяется еще та особенность, что природа протянула среднюю линию его лица не отвесно, но вбок, так что нос стоит явственно наискось по отношению ко лбу, а правый глаз значительно шире левого. Этот бюст так превосходно вылеплен, что я не могу противостоять желанию получить его для себя в мраморе и в связи с этим собираюсь написать Рауху».

Эту асимметрию гетевского лица конечно не посмел передать ни один из его портретистов; мы узнали о ней только из письма Квандта, да и тот позволил себе нескромность лишь потому, что с ним заговорил об этом сам Гете, который в качестве физиономика, давнего сотрудника лафатеровских писаний, взял свой изъяснительный исходной точкой для характерологических рассуждений о самом себе: «Гете шуточно выразился, — сообщает Квандт, — что природа дала ему шлепок, отчего правая часть его лобовой выпуклости оказалась несколько приплюснутой, а правый глаз расположился несколько ниже левого. Из этой аномалии выводил он строение своего лица и говорил, как физиолог, как художник, как поэт, как универсальный дух. В особенности поучительны были слова Гете о взаимоотношениях, которые должны быть у художника с действительностью, и о том, что не следует ее нарочито видоизменять, особенно в портретах». Этот разговор с Квандтом был видимо отголоском тех бесед, которые Гете вел с Раухом, и скульптор разрешил задачу в подлинно гетевском смысле: с одной стороны — асимметрия дана, с другой — она дана в таком высоком обобщении, что ее не замечаешь: голове придан поворот, при котором движение светотени по впадинам и выпуклостям лица переводит физическую смещенность черт в пластическую подвижность объемов. Аномалия стала у Рауха печатью жизни на условном благородстве классического бюста. В таком смысле рауховская работа и была канонизована гетевскими кругами, и в очередном, третьем, томе «Über Kunst und Altertum», своего рода официоза гетеевства, была напечатана следующая апология, составленная Генрихом Мейером: «Сходство этого изображения едва ли оставляет желать чего-либо большего, но не в меньшей степени оно удовлетворяет и высочайшим художественным требованиям. Художнику не только удалось дать чрезвычайно одухотворенный, живой поворот головы, но он сумел одухотворить и самые черты лица и привести всю работу к заслуживающему самых больших похвал единству».

Несмотря на эту апробацию, начальный вариант рауховского бюста стал тут же подвергаться переработке. Она проявлялась как будто незначительно, можно сказать едва заметно, изменения прошли по частностям и окolicностям, но они характерны вообще, а для нашего эрмитажного экземпляра — в особенности. Основной, гипсовый, подлинник состоит из головы с короткими предплечьями, опирающимися на небольшую ложноантичную подставку. В таком сочетании была некоторая доля интимизма, капля бытовой жизненности, согревавшая нарочитую величественность изображения. Но именно этого атома теплоты в эрмитажном варианте уже нет. Он удален начисто. Даже его ничтожная примесь воспринималась широкими кругами обожающих Гете обывателей как инородное тело. Они требовали для своего поклонения чистейшего олимпийства. Эрмитажный бюст переработан по этой норме. Он тяжелее, патетичнее, отвлеченнее, чем первая редакция. У него нет легкого цоколя и срезанных предплечий. Они заменены массивным четырехгранным, образующим грудь и имеющим форму гермы, служащей самой себе пьедесталом. Вся композиция стала более грузной и более условной. Это уже больше памятник, чем интимная скульптура, это почти комнатный монумент. Такая переработка свидетельствует о двух вещах: о том, что ее выполнил сам мастер, и о том, что она сделана сравнительно поздно. Она позднее первого мраморного экземпляра, который заказал

Титульный лист „Вестника Европы“ за ноябрь—декабрь 1808 г. с портретом Гете, гравированным Алексеем Касаткиным
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

ВѢСТНИКЪ ЕВРОПЫ

Указовъ и Декабръ



Гете

МОСКВА

1808.

для себя Квандт. О своем заказе Рауху он говорит в последних числах декабря 1820 г. Эрмитажный вариант нужно датировать предположительно 1821 годом.

VI

Непосредственным соседом Рауха по времени оказался наконец и русский художник, и при том самый замечательный из наших живописцев начала века. Это центральное событие русской иконографии Гете произошло летом 1823 г.; художником был Кипренский. И для модели, и для портретиста дата была знаменательной. Гете находился в Мариенбаде; наступили дни третьей встречи с Ульрикой фон Левецов, юношеских томлений семидесятичетырехлетнего поэта, его отважного сватовства, поддержанного перед вдовой-матерью самим великим герцогом, но и твердого отказа его домогательствам со стороны обеих женщин: старшей, понимавшей слишком много в этой страсти неутомимого старца, и младшей, не понимавшей ничего. Сердечный кризис быстро подходил к зениту; через несколько недель миру уже был дан гениальный отчет об обыденном происшествии, трагикомическая история была по-гетевски поднята до общеобязательной значимости; 5—7 сентября 1823 г., по дороге из Карлсбада в Егерь, Гете сочинил центральную часть поэтического триптиха «Trilogie der Leidenschaft», знаменитую «Мариенбадскую элегию».

Кипренский находился в ином, но не лучшем состоянии. Он недавно покинул Италию, где с его именем молва связывала ужасный случай, если не преступление, стоивший жизни женщине, с которой он сожительствовал: злорадный Иордан, академичнейший из русских граверов, ненавистник всякой романтики, в особенности житейской, собрал сплетни, ходившие по поводу смерти любовницы Кипренского, и рассказал в своих «Записках» о каких-то «ветюшках», пропитанных скипидаром, зажженных и положенных на спящую женщину в отместку за то, что она якобы заразила художника дурной болезнью. Что произошло в действительности, так и осталось невыясненным. Приступы болезненной тоски и ожесточение, которыми был одержим Кипренский и которые вспыхивали по любому поводу, делали общение с ним, а тем более совместную жизнь, всегда трудными и часто непереносимыми. Он не ладил ни с одним из русских художников римской колонии; лучше других умел обходиться с ним жизнерадостный и солнечный Сильвестр Щедрин, но и у того не было охоты входить с ним в слишком частое и близкое соприкосновение;

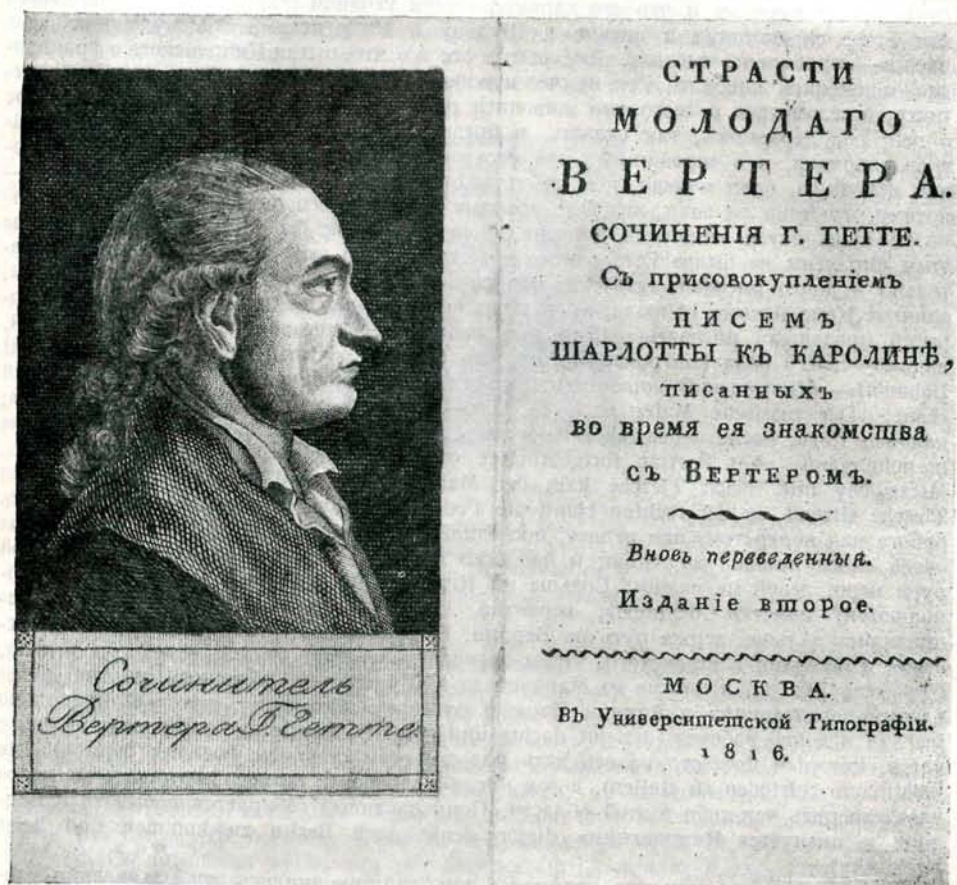
остальные же недвусмысленно платили Кипренскому чем могли: пересудами, выдумками, черным шопотом, который делал свое дело и шел так далеко, что даже за итальянской границей российские люди попроще, наслышанные об ужасах, отказывались встречаться с злодеем; так было в Париже, куда Кипренский уехал из Рима, чтобы переменить место и избавиться от воспоминаний и сплетен: товарищи по Академии отказались впустить его к себе в комнату.

К этим жизненным трудностям прибавились художественные. Кипренский ждал, что Париж шумно признает его дарование. Он привез и выставил капитальное произведение своего романтико-классического периода—«Анакреонову гробницу», но ее появление было встречено французами сдержанно. Это было хуже, чем неуспех,—это была снисходительная похвала Жерара, знак внимания к иностранцу, стремящемуся итти в ногу со временем и небезталанному, но провинциалу. Жераровской похвалой дело кончилось; дальше шел переход к делам мирового, сиречь французского, искусства, где Кипренскому места не было. Он отвечал на это новыми приступами меланхолии и гнева, затем принял решение вернуться на родину. Он отправился в Россию в начале лета 1823 г. В спутниках ему повезло. Его взял с собой один из сиятельных чудаков, богач и меценат, князь Александр Лобанов-Ростовский. Повидимому, в пределах различия состояний и знатности, оба чувствовали себя друг с другом не плохо: Лобанову-Ростовскому было 35 лет, но он уже не знал, куда девать свои деньги и склонности к наукам и искусствам. Он начинал куралесить: составлял коллекцию тростей и палок великих людей, собирал обеденные меню, которые позднее опубликовал на французском языке в целых двух томах, влюбился в память Марии Стюарт, начал скупать ее портреты и письма, и т. д. Он-то и завез Кипренского в Карлсбад повидать Гете,—может быть в погоне за очередной тростью для своей коллекции.

Гете его принял, как принимал каждого мало-мальски знатного путешественника, заезжавшего, чтобы полюбопытствовать им; это входило в круг обязанностей, которые он сам себе поставил в качестве достопримечательности своей страны и века; так до него принимал всесветных гостей в Фернее Вольтер. Свидание состоялось 12 июня. Кипренского поэт счел, было, княжеским челядинцем. В дневнике от 12 июля 1823 г. значится: «Fürst Lobanoff und sein Maler»—«Князь Лобанов и его художник». Когда же выяснилось, что перед ним не ни-весть кто, а «Herr von Kiprinsky, k.-russ. Rath der Academie der Schönen Künste aus Petersburg»—«г. фон Кипринский (так!), императорский российский советник Академии Художеств в Петербурге», который к тому же хотел бы набросать его портрет,—дело переменялось. Гете быстро и не чинясь согласился на завтра же назначить сеанс. Русскими связями он дорожил; иностранцы же вообще рисовали его редко; четыре года назад, в 1819 г., проездом из России на родину написал с него портрет англичанин Джордж Дау, да восемь лет спустя, в 1831 г., вылепил его огромный бюст француз Давид д'Анжер. Кипренский был, таким образом, всего вторым по счету, а его чин свидетельствовал, что в портретном искусстве он был не случайной фигурой. Свидание 13 июля заняло внимание Гете не только позированием, но и беседой с художником. И тем, и другим старик явно остался доволен. Об этом говорит подробная пометка в дневнике и позднейшие похвалы Кипренскому в письме к Шульцу: В дневнике от 13 июля значится: «Um 11 Uhr zeichnete der russische Maler mein Porträt. Unterhaltung mit ihm über gegenwärtige römische Kunst und Künstler, besonders deutsche. Zugleichen über Paris und dortige Verhältnisse. Mittag für mich. Der Maler nochmals».—«В одиннадцать рисовал русский художник мой портрет. Беседа с ним о современном римском искусстве и художниках, в частности, немецких. То же самое—о Париже и тамошних обстоятельствах. Полдень—для себя. Художник вторично».

Смысл их разговора восстановить не трудно. Оба собеседника должны были сходиться в оценке немецко-римской колонии живописцев 20-х годов. Для Кипренского она была всегда незначущей; такова была традиция русских пенсионеров Академии Художеств за границей; мнение Гете было едва ли не еще более уничижительным; в сущности, если Кипренский обладал нужным тактом, ему достаточно было только подтверждать суждения Гете, да помогать ему примерами и именами. Старец же был недоволен направлением, которое взяла его соотечественная молодежь в Риме. Она приезжала на классическую почву «heiliger Roma», чтобы фрондировать и провозглашать истинно-немецкие принципы искусства. В 20-х годах дело обстояло так же, как и в 30-х, когда Экерман записал гневные сентенции Гете о «варварстве» итало-немцев. Мы знаем то же и по русским отражениям; в письмах Батюшкова и Сильвестра Щедрина из Италии рассказывается о том же и почти теми же словами. Видимо символы веры немецких патриотов живописи были не-

сложны и провозглашались вызывающе и во всеуслышание. Экерман записал в марте 1831 г.: «За десертом Гете прочел мне несколько отрывков из письма одного из своих друзей в Риме. Некоторые немецкие художники разгуливают там с длинными волосами, усами, в старонемецких кафтанах, с выложенными наружу воротниками рубашек, с трубками и бульдогами. Рафаэля они считают слабым, а Тициана только хорошим колористом. «Нибул был прав, видя приближение варварства,—сказал Гете,—оно уже наступило, мы уже погрузились в него; да и в чем же варварство, как не в неумении распознавать хорошее?». Зашла речь о том, имеет



Титульный лист русского издания «Вертера» 1816 г. с портретом Гете, гравированным русским гравером
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

ли безумство, распространившееся между молодыми художниками, своим источником несколько отдельных лиц, от которых оно и перешло к другим, как умственная зараза, или же это веяние времени... «Оно пошло от отдельных лиц,—сказал Гете,—и существует уже сорок лет... Стоит только высказать то, что льстит самомнению и лени, чтобы в среде посредственностей иметь огромный успех». Сильвестр Щедрин в 1820 г. описывает немцев в Италии совершенно так же: «Сюда пропасть понаехало немецких художников разного разбору, с усищами, с предлинными волосами, без галстуков, в дурацких шапках, с претолстыми дубинами...» Подобная характеристика стала видимо общим местом, и мы можем вложить ее и в уста Кипренского, беседовавшего с Гете об его соотечественниках в Италии.

Не иначе обстояло дело с французским искусством; собеседники были и здесь единомышленниками. Восстановить содержание их мнений можно с еще большей точностью; у Кипренского после парижских огорчений были опять-таки все внутренние и внешние поводы соглашаться и дополнять язвительную оценку Гете; о ней

мы знаем по записи Экермана, сделанной через несколько месяцев после посещения Кипренского. В воскресенье, 22 марта 1824 г., после обеда, Экерман и Гете «рассматривали большое собрание гравюр на меди новых живописцев французской школы. Изобретение в этих картинах почти сплошь слабо. Попался один недурной пейзаж в пуссеновском роде, при чем Гете заметил: «Эти художники усвоили общую манеру пуссеновских ландшафтов и работают при ее помощи. Их картины нельзя назвать ни дурными, ни хорошими. Они не дурны, потому что в них всюду проглядывает хороший образец; но их нельзя назвать хорошими, потому что в художниках нет великой личности Пуссена...» О том, что сообщение Кипренского сводилось к тому же и что его характеристики угодили старцу, засвидетельствовал сам Гете; он упомянул в письме к Шульцу о Кипренском, что художник «gut dachte» — «правильно мыслил». Любопытно все же, что, пытая Кипренского о французской и немецкой живописи, Гете не считал нужным, хотя бы из внимания к своему портретисту, осведомиться о состоянии живописи русской, а Кипренский — поднять вопрос о ней; оба держались, так сказать, в пределах художественных явлений европейского порядка, и о «провинциальной школе», значительно превышавшей в 20-х годах немецкую, один молчал, ибо не слишком церемонился с художником, другой — потому, что едва ли знал, что Гете все-таки прежде всего поэт и человек его толка, и лишь затем — чиновная персона и министр. Как бы то ни было их сеансы этим омрачены не были: Гете охотно и благосклонно позировал, Кипренский тщательно и долго рисовал; гетевские записи в дневниках отмечают еще четыре дня, занятия Кипренским; 14 июля: «der russische Maler zeichnete fort» — «русский живописец продолжал рисовать»; 15-го при работе присутствовал Лобанов-Ростовский, видимо — своего рода контролером того, что сделано: «Kiprinsky Maler. Dazu Fürst Lobanoff» — «Кипринский живописец; тут же князь Лобанов»; 16-го предпоследний сеанс: «Der russische Maler nach 11 Uhr» — «Русский живописец после 11 часов»; наконец 18-го, после перерыва в один день, заключительная встреча дважды, утром и пополудни: «Am Porträt fortgearbeitet oder viel mehr dasselbe abgeschlossen... Mitag bey mir. Nach Tiesche kam der Maler wieder und entwarf die Figur am Tiesche sitzend, in der rechten Hand die Feder, die linke verborgen» — «продолжалась работа над портретом, или вернее, последний был закончен. Полдень у себя. После обеда снова пришел художник и набросал фигуру, сидящую за столом, в правой руке перо, левой не видно». Больше ни Кипренский, ни его князь у Гете не появляются; пометки исчезают; вероятно 19—20 июля оба путешественника отправились дальше, держа путь на Берлин. Гете оказался достаточно доволен искусством и беседами Кипренского, чтобы оповестить об этом друзей: через три недели, 9 августа 1823 г., в письме из Мариенбада к Шульцу, он сообщает: «не так давно одному воспитанному в Риме и Париже русскому живописцу, который правильно мыслил и ловко работал (der gut dachte und geschick arbeitete), позировал я много часов, которым посчастливилось дать радость всем сторонам (welcher denn glückte jedermann zufrieden zu stellen), в том числе и великому герцогу, которого не легко удовлетворить чем-либо в этой области. Поименованный собирается побывать в Берлине и именуется Кипринским» (dieser denkt nach Berlin zu kommen und heist Kiprinsky).

Дальнейшие обстоятельства сложились так, что сохранились эти изъятия удовольствия, но не сохранилось портретов. Подлинники Кипренского исчезли. То, что наличествует вместо них, является только литографским переложением одного из них, сделанным чужой рукой. Можно утверждать даже большее: литография Гревдона передает наименее значительный из его портретов. Записи Гете позволяют считать, что Кипренский сделал с него два рисунка. Фигура Гете за столом, с пером в руке, соответствует лишь последнему упоминанию дневника 18 июля о втором, послеобеденном сеансе: «после обеда снова пришел художник и набросал фигуру за столом» и т. д.; это описание дано явственно в качестве варианта к тому, что рисовал Кипренский целых пять дней раньше, в течение «mehrere Stunden» — «многих часов», как отмечено в письме к Шульцу. Этот усидчиво проработанный первый портрет должен был иметь капитальный характер, если принять во внимание опыт и навыки Кипренского. Его огромное техническое мастерство и великий портретный талант не часто расходовались таким количеством времени на рисунок (Гете все время точно указывает: zeichnete, рисовал, а не malte, писал красками). В итоге должно было появиться произведение типа наиболее значительных карандашных портретов Кипренского вроде «г-жи Прейс с ребенком» из бывшего остроуховского собрания или «Кн. С. Щербатовой» из «Ольгова», на худой конец — чего-либо вроде «Портрета Гурко» бывшей гиришмановской коллекции, и т. п. С исчезновением оригинала 1823 г. из иконографии Гете выпало одно из самых замечатель-

ных его изображений, а если исходить из уровня дарований, то может быть и самое замечательное: такое предположение законно потому, что ни один из живописцев и рисовальщиков, писавших Гете, не равня Кипренскому: это все, в большей или меньшей степени, величины для внутренне-немецкого обихода: Мейер и Бюри, Ягеман и Шмеллер в лучшем случае—высокие ремесленники вроде Тишбейна для 70-х годов и Штилера—для 20-х; соперничество начинается лишь в области скульптуры, на высоте великолепного мастерства бюстов Шадова и Рауха, да разве еще живописного портрета Дау, такого же заезжего гостя, как и Кипренский, его английского дружки по романтическому стилю, но нескромно виртуозного в приемах техники и цинически-беспечного в задачах сходства.

Как случилось, что обе работы Кипренского исчезли? Гревдоновская литография, помещая двойную подпись: «O. Kiprinsky» слева и «H. Grevedon» справа, до известной степени объясняет это. Она выполнена и отпечатана в Париже; сам



Слепок с камня работы Морелли
с изображением Гете

Слепок поднесен Гете в 1811 г.
сенатором Л. А. Яковлевым

Goethe-Nationalmuseum, Веймар

Кипренский там больше не появлялся; вернувшись в Петербург осенью 1823 г., он пробыл на родине до 1828 г.; потом опять отправился в Италию, где и остался до самой своей смерти в 1836 г. Его рисунок мог попасть к Гревдону только из других рук, можно сказать—из соседних и даже собственных, ибо это несомненно было сделано тем кн. Лобановым-Ростовским, с которым он заезжал к Гете. Князь в России не любил задерживаться; он предпочитал воздух и небо Парижа; в течение двадцатых годов он возвращался во Францию неоднократно. Свидетельствами его поездок являются его издательские затеи, помеченные 1825, 1827 гг. Он пребывал в Париже тем охотнее, что российский двор его не жаловал, а французский Карл X, наоборот, к нему благоволил. Завезти в Париж гетевские портреты Кипренского он должен был в один из ближайших после 1823 г. наездов—вероятно в 1825 г. Надо думать, что и самые сеансы у Гете были результатом желания Лобанова-Ростовского и его заказа Кипренскому. Ни самому Гете, ни великому герцогу, которому они были показаны, как отмечает письмо к Шульцу, князь сделать презента не пожелал, хотя бы в половинном размере: один—им, другой—себе; будь иначе, веймарское благоговение к большим гетевским реликвиям сохранило бы рисунок. Самая надпись Гревдона на литографии говорит о том же. Кипренский мог бы отлитографировать работу для заказчика и сам. Он делал это не однажды, в разное время, разными манерами; таков «Л. Нарышкин» и «Г. Орлов»; посмертный «Александр I» 1825 г., «И. А. Дмитриевский» 1814 г. и др. Лобанов-Ростовский видимо тут же после окончания сеансов оставил оба гетевских портрета у себя, потом передал заказ Гревдону. Он же дал ему и начертание фамилии художника, но дал не точно, а так, как князь произносил сам и как сообщил он Гете «Kiprinsky», а не «Kiprenski», как подписывался художник, когда прибегал к латинским литерам.

Вообще говоря, такая работа по чужому оригиналу мало соответствовала навыкам Гревдона. Он был уже настолько моден, что только желание услужить русскому вельможе могло заставить его пойти на исключение; он был связан с великосветскими кругами Петербурга еще с 10-х годов, когда после скитаний приехал

попытать счастья на берега Невы, где был обласкан и быстро получил звание «назначенного», т. е. кандидата в «академики живописи», «по картине, представляющей смерть Гектора и по двум портретам: девочки с бабочкой и мальчика с зайцем», после чего ему была задана «программа для звания академика написать картину Амур и Псише» (материалы Акад. Художеств). Он обосновался в русской столице почти на три года, до 1812 г.; может быть он сидел бы и дольше, если бы не события Отечественной войны; он счел за благо не рисковать и перебрался в Стокгольм, а потом в Лондон; там он выждал финала и вернулся на родину в 1816 г., когда с беспокойствами наполеоновской эры было покончено и все опять стало устойчиво, ясно и старорежимно. Русские связи были снова возобновлены, а с ними—заказы и продажи; он сделал ряд литографированных портретов российской знати—Демидова, Гагарина, Самойлова, Шереметева, Сухозанета и т. д. Обращаясь именно к нему за переводом на камень гетевского портрета, Лобанов-Ростовский шел по модному и дорогому пути. Его разумение и расходы говорили, что француз был не ниже Кипренского, да еще с преимуществами светской культуры, отполированной всей требовательностью столицы Европы.

Соединение, вернее столкновение, обоих мастеров в гетевском портрете дало двойственный итог: одному оно прибавило, у другого—отняло. Это не вполне Кипренский и не слишком Гревдон. Французский литограф скорее подчинился, чем подчинил. Среди его листов нет другого столь же выразительного, здорового, можно сказать—плебейского. Он отлитографировал портрет с тщательностью, которая соответствовала его роли переводчика, а не переделывателя. Две надписи, стоящие на оттисках, распределяли ответственность *lege artis*, по гравюрной традиции, когда один *delinevit*, другой *sculpsit*. Кипренский отвечал за характер композиции, Гревдон—за технику выполнения. Для обычных гревдоновских моделей крепкая изобразительность гетевского изображения была вульгарна и неприлична. Его заказчики хотели видеть себя приглаженнее, щеголеватее, изящнее,—возможно ближе к тем «*têtes historiques*» и «*têtes de fantaisie*», вымышленным портретам исторических личностей и воображаемым обликам несуществующих красавиц, которые Гревдон изображал и сбывал сериями и пачками. Этому способствовала и его манера работать карандашом: она ловка и мягка, округла и паркетна,—блестяще-посредственна.

Кипренского она тоже пригладила и утихомирила, но и только. Представить себе, каков был мариеубадский подлинник, не трудно. Есть с чем сравнить крепость штрихов и контуров этой гетевской фигуры за столом; Кипренский шел тут по своей большой дороге, а не по окольным. В виртуозно-дряблых формах гревдоновской передачи можно узнать экспрессию приемов, которая отличает портреты Кипренского 20-х годов. Тут все его недостатки, но еще больше—все качества. Гете сидит напряженно, он явно позирует, он дан в условном движении, но в эту нарочитость врывается его крепкое жизненное своеобразие, действительная особенность его облика. Видимо в самом деле исчезнувший прототип гревдоновской литографии был из числа лучших проявлений реалистических тенденций Кипренского. Может быть надо сказать, что он не стал церемониться с Гете, как часто церемонился со своими отечественными моделями. Свой ложенный «Гревдон» сидел в его романтическом стиле; в последнем счете именно этой светскостью принижен знаменитый портрет Пушкина с пледом через плечо. Но в изображении Гете только декоративный контрапункт складок на халате да мертвенная расставленность рук с неживой прилаженностью пера в правой и академической расставленностью пальцев на левой говорят о схематизме. Думается даже, что эти подробности отделки были вообще проработаны позднее, наизусть, без модели, как бы по шаблону, перед тем как окончательно сдать рисунок заказчику—князю. Этим объясняется и расхождение между одной деталью описания в дневнике Гете и композицией в литографии: у Гете сказано: «*die linke verborgen*», «левой руки не видно»,—на листе же она лежит всей пятерней на столе. Все вероятно за то, что во время последнего, послеобеденного, сеанса 18 июля околичности были набросаны Кипренским обще и широко и что пальцы, складки, имитация почерка на листе под гетевским пером появились впоследствии, при отделке рисунка начисто; на месте же, лицом к лицу с Гете, все ушло на голову, на поиски жизненного сходства.

Этого Кипренский добился; даже в гревдоновской передаче выразительность этой старческой маски убедительна. Выпуклости и завалы морщин и бугров кожи, неточное смыкание губ (у Гете уже не было зубов—см. письмо Гейне от 2 окт. 1824 г.: «...der zahnlose Mund»), впалые мешочки глаз, столь контрастирующие с еще горячей живостью взгляда, высота лба с пухом уже редких волос, огромная величавость общего выражения, перекрывающая обезьянью заостренность складок вокруг носа и рта,—все говорит о правдивости рисунка. Пожалуй только один



ГЕТЕ.

ГЕТЕ

Литография И. С. Мальцова (1827 г.)
Музей Изобразительных Искусств, Москва

Портрет этот был воспроизведен с подписью художника в „Московском Вестнике“ 1827 г., ч. VI

профиль старого Гете, сделанный Людвигом Зебберсом спустя три года после Кипренского, в 1826 г., столь же человечески убедителен, но он сух сухостью копииста природы, а не художника; это скорее топография лица, нежели портрет.

Для самого Кипренского обостренный реализм мариенбадского рисунка был новинкой. Это было время распада его первой манеры. Ее романтическая целостность к 1823 г. расщепилась; метания из Италии во Францию и из Франции на родину были метаниями и человека, и его искусства. В больших композициях это принимало форму неоакадемизма, который через десять лет блистательно развернул Карл Брюллов; в портретах же Кипренский то повторял прежние, уже начисто использованные романтические формулы, то рывком и броском давал ход беспокойной зоркости раннего реализма, который пять-шесть лет спустя станет отправной точкой для Тропинина. Эти реалистические пробы карандаша и кисти тянутся по линии портретов Шишкова, Философова, Шишмарева, Кушелева и всех позднейших автопортретов, раздражительных, пристально сделанных, с саможалящей беспощадностью. Но их сюита открывается мариенбадским рисунком 1823 г. — портрет Гете служит всем им преддверием.

VII

Спустя три года, в 1830 г., Кипренского сменил Р е й т е р н. Это второе и последнее имя настоящего профессионала русского искусства, связанного с серией гетевских портретов. Зарисовка Рейтерна была до сих пор известна только по упоминаниям в источниках. Воочию ее обнаружил юбилей 1932 г.; она принадлежит одному ленинградскому коллекционеру и публикуется впервые.

Самый факт ее существования менее всего неожидан. Скорее наоборот: казалось странным, что настойчивое обилие Рейтерна с Гете не оставило никаких иконографических следов; они могли быть не такими обильными, как рейтерновские зарисовки с Жуковского, связанного с ним и родственно, и дружески, но отсутствие хотя бы единичных набросков удивляло. Теперь пробел заполнен. Однако он заполнен скорее формально, нежели действительно; «Гете» Рейтерна обманывает ожидания и в портретном, и в художественном отношении. Он не соответствует уровню рейтерновских возможностей; он интересен скорее тем, что существует, нежели тем, что дает. В рейтерновском Гете нет ничего, чего не было бы в других гетевских портретах. Художник не самостоятелен; он больше копиист, комбинатор отдельных элементов, чем портретист. Рейтерн довольствуется поправками к чужому оригиналу; ни характеристики, ни образа он не меняет. Говоря по-гетевски, тут было «усвоение» или «присвоение» (*Zueignung*) — одно из характернейших гетевских слов) чужого понимания. Особенно любопытно, что Рейтерн делал так по внутреннему побуждению, бескорыстно, для самого себя, без каких-либо обнародовательских намерений. Его набросок — не подготовка к будущему портрету, а семейная реликвия, память о человеке, которому он так восторженно поклонялся и который был так ласков к нему и к его искусству.

Рейтерн не прячет заимствования. Его собственноручная пометка с откровенностью дневниковой записи говорит о том, как компилировал он своего Гете. Под рисунком написано: «Nach einer Handzeichnung in Aquarell von J. Stieler und eigener Erinnerung. Weimar, den 23-ten May 1830. 81 Jahre alt». — «По акварельному рисунку И. Штилера и собственному воспоминанию. Веймар, 23 мая 1830. В возрасте 81 года». Художник в самом деле почти в точности перевел в линейную графику черты известного портрета, сделанного в 1828 г. Иосифом Штилером, придворным художником баварского Людвига I; это штилеровское изображение занимает в кругу живописных портретов Гете такое же первенствующее место, как бюст Рауха среди скульптурных, однако с той основной поправкой, что Раух — огромный художник, а Штилер — только способный мастер. Воспроизводя штилеровский оригинал, Рейтерн ввел, в сущности, всего лишь одно изменение, которое можно назвать существенным: он переменял направление гетевского взгляда: у Штилера глаза Гете обращены вбок, влево, — у Рейтерна они глядят почти прямо, так что сразу замечаешь особенности их выражения. Это видимо и есть самое важное, что составляло для Рейтерна «eigene Erinnerung». Гейне, видевший Гете после болезни в 1824 г., писал к Р. Христиани: «Nur sein Auge war klar und glänzend» — «только глаза у него были ясны и блестящи», а Рожалин в 1829 г., в письме к Авдотье Елагиной, нашел даже, что взгляд Гете «невыносим и даже неприятен, может быть оттого, что темные глаза его обведены каким-то странными, светлосерыми кругами и кажутся птичьими». Именно эту блестящую пристальность взгляда, которая поражала и запоминалась, внес Рейтерн как свой вклад в штилеровское изображение. Его «вариант» можно назвать иллюстрацией к рожалинским замечаниям. В остальном

он послушно воспроизводит Штилера: так же непокорно лежат волосы кругом высокого, в морщинах, лба, так же изогнуто сомкнуты губы, те же складки бегут по щекам и шее, так же обводит шею круглый воротник камзола; в костюмной части изменения сводятся к совсем мелким деталям: к отсутствию разрезов и петлиц на воротнике, да к застегнутой верхней пуговице камзола, свободной у Штилера; наконец в общем характере композиции штилеровская сидящая полуфигура дана стоящей. Рейтерн явственно хотел передать облик Гете, выходящего к посе-



ГЕТЕ

Гравированный портрет работы А. Афанасьева, воспроизведенный в „Московском Телеграфе“ 1827 г., № 5

тителю,—впечатление гостей, к которым выходит в приемную высокий хозяин, вбирая в свой взгляд их почтительно вставшие фигуры. В каком отношении рейтерновский вариант стоит к акварели, о которой говорит надпись Рейтерна на рисунке? И действительно ли кроме штилеровского оригинала маслом была еще штилеровская акварель? В 1828 г. художник Фридрих Дюрк (Fr. Dürck) сделал для Гете копию с мюнхенского оригинала Штилера, которую Гете принял за подлинник и даже послал Штилеру благодарность. Немецкие исследователи (E. Schulte-Strathaus, «Die Bildnisse Goethes») считает, что копию с копии, акварелью, сделал с Дюрка

именно Рейтерн, при чем она была выполнена тремя днями позже, нежели рисунок («Weimar, den 26 May»). Видимо это и есть то второе изображение Гете, сделанное Рейтерном, которое хранилось долго в его семье, было в 1894 г. на посмертной выставке рисунков и картин Рейтерна в Петербурге и значится в каталоге под № 45. С тех пор оно пропало или где-то запропастилось. Оно может еще выплыть наружу. Но это ничего не меняет в надписи Рейтерна на первом рисунке с положительным указанием на акварель самого Штилера. Не ее ли скопировал Рейтерн, а не Дюрка? Однако где она? О ней источники молчат. Не было ли в ней того варианта композиции, который использовал в своем рисунке Рейтерн?

Так или иначе, собственного изображения Гете он не создал. Он удовлетворился перерисовкой, в которой кое в чем исправил чужой оригинал. Почему он ограничился этим? Он видел Гете достаточно много и подолгу. Со стороны поэта была даже какая-то особенная подчеркнутая внимательность к нему, может быть объясняемая тем, что этот русский немец, потерявший правую руку под Лейпцигом в грандиозной битве коалиции с Наполеоном и запомнившийся Гете еще с того, 1814, года, проявил изумительную настойчивость и взрослым человеком научился так виртуозно владеть левой рукой, что стал несомненным мастером в утонченной и сложной области акварельного искусства, которому он сам, Гете, отдавал дань не слишком успешно и где он ясно чувствовал несоизмеримость своего умения и своих желаний; с мужеством гения он сказал об этом в «Dichtung und Wahrheit». Он считал себя тут ниже однорукого Рейтерна. «Какой же талант и навык нужны для того, чтобы уметь схватить в рисунке широкий и безграничный ландшафт», воскликнул он в шестой книге «Поэзии и правды», а Экерману сказал о Рейтерне (1 апр. 1831 г.): «Простодушные люди уверяют, что г. фон Рейтерн никому не обязан в искусстве, а все у него свое. Как будто человек сам по себе может прийти до чего-либо, кроме глупости и неловкости. Если у этого художника и не было учителя, на которого можно указать, то у него была связь с хорошими мастерами, и он учился у них и у их великих предшественников, и у природы, которая всюду налицо. Природа дала ему настоящий талант, а искусство вместе с природой обучили его. Он превосходен, а во многих вещах—единствен; но нельзя сказать, что у него все от себя. Только о совсем сумасшедшем и плохом художнике можно сказать, что у него все от себя,—а о хорошем нельзя». Эта высочайшая апробация, резюмировавшая ряд таких же пометок и суждений Гете об искусстве Рейтерна («Ясно созерцаемая природа, верное чувство ее, восприятие характерного и прекрасного, всюду чутье композиции», 1827; «великая правдивость, верная трактовка частей, изящная соразмерность целого», 1829),—могла бы легко обеспечить Рейтерну непринужденное, сердечное согласие «великолепного старца», по рейтерновскому выражению, на несколько сеансов для портрета. Наконец Рейтерн мог не итти так далеко и сделать менее ответственную зарисовку, походя, за беседой—своего рода беглый портретный экспромт, которому можно было бы за живое впечатление простить и приблизительность исполнения, и легкость характеристики.

Рейтерн не осмелился ни на то, ни на другое. Он был мастером ландшафтной и жанровой акварели, но в портрете еще себя не пробовал. Начинать с Гете он видимо не решался. Свое портретное искусство он выработал позднее, поднимаясь по ступенькам не обязывающих набросков с семейных и друзей, чтобы прийти до той превосходной акварели, изображающей Жуковского в рост, которая свидетельствует, что иконографические способности были у Рейтерна не хуже пейзажных. Но это пришло слишком поздно, когда Гете уже не было в живых, да и теперь рейтерновское занятие портретами оставалось побочным и не частым. В 1830 же году он предпочел не рисковать ни собственной неудачей, ни высоким мнением Гете и ограничиться двумя копиями с лучшего из чужих оригиналов. Это было тем естественнее, что зарисовка делалась в смутном душевном состоянии, проездом в Россию, куда он возвращался не совсем по вольной воле и где он должен был провести в разлуке с семьей целых два года (1830—1832). Вероятно копии со Штилера—одни из наиболее ранних опытов Рейтерна в портрете, опасливая проба руки, соединившая технический копизм ученика с характерологическими поправками зрелого человека. Для истории рейтерновского искусства это имеет значение известного этапа; для истории гетевской иконографии рисунки Рейтерна, так сказать,—бесследны.

VIII

Они не дали да и не могли дать никаких дальнейших ростков в русской гетее. Они остались побочным эпизодом между Кипренским и его сателлитами. Гревдонское переложение рисунка Кипренского породило, в самом деле, целое семейство

Гравюра на дереве В. Фаворского (1931 г.), сделанная для нового русского перевода „Избранной лирики“ Гете, выходящей в издании „Academia“



литографских последышей, и не только русских. Известны два западных воспроизведения: одно—Kaufmann'a (по определению Heitzmann'a в «Portraitskatalog», 1858), веймарского уроженца (р. 1811), племянника знаменитой художницы Анжелики Кауфман, сделавшей самый несхожий из всех портретов Гете; племянник в точности скопировал Кипренского-Гревдона, такой же полуфигурой за столом; литография отпечатана в Карлсруэ у S. Helfen; другой вариант выполнен Mogford'ом, очевидно английским мастером, одним из членов многочисленной художественной семьи Могфордов, работавших в первой половине XIX в.; он переработал гревдоновский оригинал в портретное изображение, под которым факсимильно воспроизведен автограф стихов Гете: «Die Nachtigall, sie war entfernt...» и дата: «Weimar, den 6 Mai 1827».

Этот могофордовский лист ближе всего к русскому портрету Гете, появившемуся в том же 1827 г. Он был помещен в шестом номере «Московского Вестника» и имел подпись: «Рис. И. Мальцов». Это было выражением сугубого интереса к Гете, которое проявляли московские любомудры. В первом номере был помещен перевод Вeneвитинова: «Монолог Фаустов в пещере»; в № 3 появилась характеристика Гамлета из «Вильгельма Мейстера», а итогом этого гетеанства «архивных юношей» было напечатанное там же в 1828 г. письмо Гете к Борхарду—первое и единственное официальное обращение веймарского патриарха к русскому писательству. Мальцовская литография с Гете таким образом была своего рода почетным дополнением к гетевской сюите лейб-органа русских гетеанцев. Литография была воспроизведена по-могофордовски, но грудью, но в обратную сторону: лицо Гете повернуто вправо, а не влево, как в оригинале; это явилось следствием того, что литограф копировал так, как ему было легче, в точности перерисовывая черты в том же направлении, что и у Гревдона: при печати это дало обратный поворот—признак известного дилетантизма рисовальщика.

В самом деле, с портретом Гете выступал не профессионал-художник, а один из членов редакции, молодой любомудр Иван Сергеевич Мальцов. Ему было в это время двадцать лет (род. 1807). Он принадлежал к уже знаменитой семье пионеров русского промышленного капитализма, успешно богатевших на первичном сочетании крепостного труда с фабричной техникой. Иван Мальцов был на перегоне: он вел жизнь молодости, задавал пирушки, предавался любомудрию и вкладывал деньги в журнал, для которого переводил Шиллера и Вальтер Скотта и составлял

статейки. Но с положения «архивного юноши», праздно числившегося при московском архиве иностранных дел, он уже готовился к переходу на дипломатическую службу, переехал скоро в Петербург, через год был в Персии старшим секретарем при посольстве Грибоедова, пережил в Тегеране убийство шефа и в 1830 г. вернулся в Россию; спустя восемь лет он тоже почувствовал наконец зов мальцовских семейных традиций и вместе с пушкинским Соболевским стал строить бумагопрядильную фабрику.

Портрет Гете в «Московском Вестнике» показывает, что в рисовании двадцатилетний любомудр не был новичком, хотя и был лишь любителем. Явно, что это не первый опыт. Мальцов видимо не раз и достаточно уверенно делал наброски в своем кругу, так же как это делало множество людей его среды в 10—30-х годах, когда рисование было такой же составной частью светскости, как музыка, танцы и альбомное сочинительство; но журнальное празднество в честь Гете впервые побудило его выступить со своим карандашом публично. Едва ли не решающим обстоятельством было то, что книжка журнала должна была предстать перед глазами Гете; недаром Мальцов подписал свою литографию, а не остался анонимом. Об иконографических вкусах Гете он не мог не знать по рассказам людей, бывавших в Веймаре; свою подпись он как бы вводил себя в круг гетевского внимания. Для этого у него было и известное художественное право; в его дилетантизме жили крупницы действительного дарования. Он несомненно легко схватывал сходство; у него была не черствая и не спотыкающаяся, а уверенная и подвижная рука; он без особого труда преодолевал трудности литографирования. Но конечно это не мастер. У него нет артистичности, его штрихи негибки, часто грубоваты, детали приблизительны, приемы однообразны, весь портрет держится на одной графической ноте, он довольствуется тем примитивным, основным сходством, которое ведет уже к прямым искажениям, если само становится исходной точкой дальнейшего воспроизведения и подражания. Так и в самом деле было с последующим приложением—с лубочным уродцем, сопровождавшим перевод «Клавиго», сделанный Федором Кони в 1836 г. Но Мальцов виноват лишь в качестве невольного посредника, а вовсе не как автор литографии «Московского Вестника». Она была не хуже ряда рисунков со стареющего Гете, вошедших в обязательный круг его портретов. Так восприняли это и друзья по журналу, и он сам; об этом свидетельствуют несколько литографированных листов без подписи, которые были отпечатаны отдельно, вне отношения к «Московскому Вестнику»; их можно ныне найти в гравюрных отделах наших музеев. Видимо они были оттиснуты по желанию членов мальцовского кружка и когда-то находились у них в руках своего рода памяткой русско-гетеанских дел 1827 г. Об успехе Мальцова говорит и другое обстоятельство: в том же году, окрыленный первым успехом, он выступил еще раз в XVII книжке (V часть) «Московского Вестника» с таким же литографированным портретом Вальтер Скотта. Но этим его публичное рисовательство было исчерпано: все вошло в берега, и Мальцов навсегда исчез из круга русских литографов.

Он оказался вдохновителем не только уродливого лубка, сопровождавшего перевод «Клавиго» 1836 г. Косвенно он вызвал к жизни и более значительную работу, давшую русской иконографии и новый тип гетевского портрета. В том же 1827 г. журнальный соперник «Московского Вестника»—орган Николая Полевого, «Московский Телеграф», поместил в свою очередь изображение Гете. Оно очень отличалось от мальцовского и по технике, и по характеру, и по художнику. Портрет был выполнен гравюрой, пунктиром, взят в полный профиль, и автором его был профессиональный гравер. Но художественный уровень изображения не выше мальцовского, а много ниже его. Правда, он не спускается до площадной картинки «Клавиго» в переводе Кони, но названия искусства он не заслуживает. Мастером, поставившим свою подпись, был Афанасий Афанасьев. Это—выученик крепостной школы граверов Платона Бекетова, издателя и мецената 1800—1830 гг., один из тех его ремесленников, посаженных за пунктирную гравюру, которые изготовили своему владельцу серию в 300 слишком листов для его издательской затеи: «Портреты знаменитых россиян». Афанасьев был не самый способный среди бекетовской гравюрной дворни, но это один из наиболее ровных и старательных гравировщиков. У него чистая работа. Он опрятен и даже иногда щеголеват. Портрет Гете выбирал конечно не он сам, а скорее всего Бекетов, который извлек образец для воспроизведения из своей огромной коллекции портретов. Можно с достоверностью указать, какой оригинал был взят за образец. Существует несколько западных гравюр того же рода; все они выполнены пунктирной манерой. В основе их лежит известный профильный рисунок Ягемана, сделанный в 1817 г. Его воспроизводили неоднократно разные мастера гравюры и всяческой техникой. Насчитывается около че-

тырех десятков его вариантов. В их числе есть и ряд обработок пунктиром: Соорер'a, Feldler'a, Coupé, Bollinger'a и ряда анонимов. Одни оформлены в виде овала, другие—многоугольника, третьи не дают очертаний границ вообще. Прототипом, бывшим в руках Афанасьева, надо считать пунктирную гравюру, сделанную Боллингером. Она отличается от афанасьевской сложными очертаниями фона, имеющими восьмиугольную форму. В этом отношении Афанасьев за оригиналом не последовал и поступил по шаблону, заключив портрет в овал, как это делалось обычно в бекетовских сериях. Вместе с тем он ввел в воспроизведение одну деталь, которая выдает заимствование у Боллингера и свойственна только боллингеровской гравюре: выступающий правый борт камзола, оттеняющий своей черной полосой гофрированное белое кружево галстука; в вариантах других гравюров этой подробности нет, как нет ее и в самом оригинале Ягемана. В смысле сходства работа Боллингера не очень высокого качества, но она куда точнее афанасьевской. Бекетовский гравёр только усидчив, но отнюдь не удачлив. Надо наперед знать, каково было задание, чтобы сказать, кого он изобразил; что это Гете—сразу не скажешь; перед нами просто некая чиновная особа со звездой и разными атрибутами иконографического порядка; их надо мысленно собрать воедино и исправить, чтобы дойти до оригинала. Можно сказать, что афанасьевский Гете—высший вид лубка, но низший вид портрета.

IX

Гравюра Афанасьева была еще раз повторена в год смерти Гете, в 1832 г., как литография Мальцова—в 1836. Первая прельстила Олина, вторая—Кони. Это два последних изображения Гете в России; потом наступил перерыв в столетие. В. Н. Олин—«черная мурашка» или «тощая пиявка» пушкинского «Собрания насекомых»,—старьевщик русской журналистики двадцатых-тридцатых годов,—счел уместным приложить Афанасьева ко второму изданию своей «Карманной книжки для любителей русской словесности», в которой он поместил некрологическую заметку о Гете. В олинской перепечатке не было ни интереса, ни новизны. Как ему и полагалось, он попросту перетянул в свой мешок то, что лежало под рукой; Афанасьев стал у него только еще упрощеннее и лубочнее. Приложение, данное Кони к «Клавигу», довело это ухудшение до конца. Скромный мальцовский оригинал кажется недостижимым образцом искусства. Литография 1836 г. спустилась до графических низин, до дна: дикое существо, деклассированный барин, тайный советник из ночлежки глядит с выходной страницы кониевского перевода; видно, дешевле, архремесленные руки выполняли поручение. Последнее звено русской графической гетеманы вернулось к своим исходным образцам—к иллюстрированным лубкам «Страстей Вертера» 1796 г.



Иллюстрация Иг. Нивинского к новому переводу „Римских элегий“ Гете, выходящих в издании „Academia“

Вековой промежуток, протекавший с тех пор, в художественно-изобразительном отношении интереса не представляет. Русская графика, русский портрет шли мимо Гете. Русские переводы гетевских произведений просто воспроизводили то, что делала Западная Европа. Они питались репродукциями немецких образцов. Так «Художественный Листок» 1868 г. дал шесть литографий с каульбахских рисунков к Гете; перевод «Фауста», сделанный Фетом и выпущенный в 1889 г., был снабжен рисунками Зейцберга, а новейшее издание сочинений Гете, выпущенное А. Е. Грузинским, содержало целый репродукционный «меланж».

Реванш дала уже советская графика в нынешнем 1932 г. Несколько наших художников, отмечая юбилейную дату, создали новые портреты Гете и иллюстрации к его книгам. В. Фаворский, крупнейший мастер сегодняшней гравюры на дереве, создал портрет молодого Гете для нового перевода лирики Гете. А. Гончаров, его ученик, быстро складывающийся в самостоятельного художника, дал плакат с большой силуэтной фигурой веймарского старца. Обе работы полноценны и индивидуальны. В них есть собственное толкование гетевского облика и собственное применение графических средств. Они вносят в русскую иконографию Гете новые типы его изображений, как когда-то, сто десять лет назад, это сумел сделать Кипренский и как мог, но не решился сделать Рейтерн. Основное различие— в существе интерпретации: Кипренский видел, Рейтерн вспоминал, наши же воображают. Реалистической документации обоих старых портретов здесь противостоит вымысел, опирающийся на историческую иконографию. И Фаворский, и Гончаров дали «portraits imaginaires». У первого—портрет молодого Гете. Это—сложный состав жеманства и силы, условностей и огня, этикета и порыва—настоящая графическая формула «бури и натиска», где парик и камзол, розан и церемонная поза скрывают стремительность и заостренность облика, почти грубоватую плечистость и плотность стана. Это—«буржуа-жентильом» в подлинном, некомедийном, двойственно-едином смысле слова, настоящая социально-художественная характеристика Гете предвеймарских лет. Фаворский в этой работе остался гравером-мыслителем—редчайшей разновидностью в кругу собратьев по искусству.

Гончаров декоративнее, проще, забавнее, неприязнательнее. Его большой силуэтный профиль Гете, с книгой в руке, вышел из мира китайских теней. Он запоминается остротой очертаний, но художник скорее остроумен, чем одухотворен. В его веймарском старце есть церемонная суетливость и парадоксальная нарочитость, нечто от гофманского неправдоподобного существа. Художник взглянул на него не очень почтительным, лукавым, почти мальчишеским глазом. Это свежо как прием, но неглубоко как образ. Гончаров разом заинтересовывает и заставляет морщиться.

Он мог бы наперед понять, каким двойственным будет итог его замысла, если бы вспомнил, что то же однажды уже было с таким большим дарованием, как К. Сомов, когда в 1906 г. он сделал силуэтный титул для немецкого издания «Tagebuch der italienischen Reise», вышедшего у Julius Bard'a. Профильную фигуру Гете, созданную применительно к знаменитым веймарским силуэтам Антинга, он окружил любимыми подробностями своего собственного графического арсенала, эротически-глумливого подражания XVIII веку; в его композиции кукольная муза, своего рода барышня с крылышками, и смешной амур со стрелой и кисейно-прозрачным шарфиком летит навстречу гвардейски-молодцеватому Гете, выгнувшему стан среди виноградной лозы над смешными колышками руин и колонн, под белыми точками звездного неба. Это по-сомовски уныло и язвительно, цинично и безнадежно, утонченно и жалко. Было трудно глядеть на это уже в годы появления бардовского издания и совсем невыносимо сейчас.

Более того: как ни велика разница художественных дарований между Сомовым и новым иллюстратором «Римских элегий» Игн. Нивинским (его рисунки были показаны на гетевской выставке в Ленинской библиотеке и ныне печатаются в издании «Academia») — опустошенный сомовский Гете, со всей изощренной техничностью силуэтов и виньет, далеко уступает истовым и серьезным композициям Нивинского. Способный мастер бьет блестящего виртуоза, бьет, так сказать, моральной опрятностью своего искусства. Она дала ему возможность спокойно предстать нам, читателям 1932 г., рядом с Гете в должном и вполне выносимом соотношении с его гением. Это лучшее, что может пожелать себе взыскательный художник, знающий, к чему обязывает его дистанция сил и положений.