

Андрій ПУЧКОВ

## ГЕТЕ І ГАБРИЧЕВСЬКИЙ

### Міжвідомчі історико-культурні спостереження

*Читайте и поучайтесь, критики символиств: читайте и будьте грамотнее; читайте великого поэта-натуралиста Гёте, которого вы не знаете; если бы знали, стыдно было бы вам видеть мистика там, где действует углубленный натуралист, упрямняющий глаз.*

Андрей БЕЛЫЙ. На рубеже веков, 1931 г.

#### I Prolegomena

Масив літератури про Гете, безперечно, не може бути порівняний з обсягом літератури про Габричевського. Якщо перше ім'я загальновідоме, друге говорить про щось тільки вузьким фахівцям у галузі переважно літературознавства і архітектурознавства (правда, щороку більше). Втім Габричевський це дивовижне, «незрозуміле» і багатогранне явище вітчизняної духовної культури першої половини ХХ ст. Здавалося б, чого йому опинитися поруч з Гете, адже не Шіллер?

Гете — той, кого, за висловом Р. Роллана, «не можна замкнути у рамки портрету» [1]. При ознайомленні з працями, присвяченими Гете, ще більше відчуваєш неспіввимірність його натури й нездатність книжкової людини загнати цей струм у певне русло. «Случай Гёте — едва ли не величайшая из когда-либо существовавших помех самому принципу классификации, анкетирования, определения через термин» [2]. Дійсно, автор «Західно-східного дивана» і «Фауста» («Это вещь сумасшедшая, она выходит за рамки привычного восприятия» [3]) за життя займався казна-чим: зовнішньою політикою Веймарської держави, військовими справами, фінансами, народною освітою, спорудженням доріг, каналів і вітряків, зрошенням земель, рудниками та каменярнями, будівництвом театрів і режисурою тощо, поклав початок двом дисциплінам — порівняльній анатомії хижаків і морфології рослин, — будучи при всьому цьому насправді поетом. — «Чтобы составить эпоху в истории, необходимы, как известно, два условия: первое — иметь недюжинный ум и второе — получить великое наследство. Наполеон унаследовал Французскую революцию, Фридрих Великий — Силезскую войну, Лютер — поповское мракобесие, а мне в наследство досталась ошибка в учении Ньютона. Нынешнее поколение, правда, и понятия

не имеет о том, что я сделал в этой области, но будущие времена должны будут признать, что наследство мне досталось неплохое», — казав Гете Еккерману 2.05.1824 [4]. — Для нас не дуже важливо, які зовнішні обов'язки повинен був виконувати «пан таємний радник». Але про Гете тут не можна сказати так, як Мандельштам колись вимовив про Данта: «уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге» [5]. — Гете наче сам був гербовим папером. Власне, «невозможно даже вообразить, что бы создал и совершил Гёте, сосредоточившись на чем-нибудь одном. Но, с другой стороны, окинув взглядом все его творчество, ни один разумный человек не мог бы пожелать, чтобы осталось несозданным то, к чему предназначило Гёте провидение» [6].

Як у випадку Гете, особа Габричевського теж важко анкетується. Зовнішня, службова канва надто небарвиста: професор кількох гуманітарних вузів, декан факультету теорії та історії архітектури, політв'язень, коктебельський пенсіонер. Людина іншої епохи, ніж епоха Гете (не така вже й приємна; певно, «приємних» епох для творчої людини не буває [7]). Внутрішній світ складний, різновекторний («матеріала бы хватило и на праведника, и на подлеца»), діяльність дивовижна: оригінальний філософ архітектури, літературознавець, музикант і теоретик музики, перекладач з кількох іноземних мов і керівник перекладачів, шанований титульний редактор, автор класичних трактатів з питань мистецтва й архітектури та їх ерудовано-віртуозний коментатор і т. п. Звідси, перевагу чомусь конкретно й у випадку Гете, й у випадку Габричевського зробити важко. Цікаво, що знайомі Габричевського писали про нього: «ерудиція й розмаїття інтересів дозволяють розглядати його як одного з перших у нас істориків культури» [8].

Саме з цих позицій, а не з точки зору т. зв. «геніальності», з огляду на загальнокультурний внесок першого та другого, хоч би на цих небагатьох сторінках, можна поставити Габричевського і Гете поруч. Якщо Гете вже став свого часу «зручним фасоном духовної моди», Габричевський деяким чином повинен ним стати.

Цей текст, не претендуючи на міфічну «науковість» в її звичайному значенні, присвячений вивченню передусім «гетичної» діяльності Габричевського: окремі дослідження, переклади, редагування, коментування тощо. У другу чергу — з'ясування ставлення Гете і Габричевського до архітектури (цікава галузь їх міжчолових стосунків). Цей пункт висвітлений побіжно, оскільки роздуми першого і другого щодо сутності архітектури відрізняються не тільки за професійним станом, але й за фактурою і навіть змістовністю висловлювань щодо цього феномену. По-третє, спробуємо простежити — частковим питанням — ставлення Гете і Габричевського до творчості А. Мантеня: у першого й у другого



*Пам'ятник Гете і Шіллеру  
у Веймарі. 1857.  
Скульптор Е. Річель*

існують праці, пов'язані з дослідженням його творчості. Здається, саме у такий — потрібний — спосіб, виходячи з наявності конкретного матеріалу, — можна охопити обрану тему у першому наближенні досить повно, безперечно, не претендуючи як на її вичерпання, так і на суворість викладення власних міркувань.

Певно, будь-які роздуми щодо цих питань будуть неможливими, якщо базувати їх на текстових, а відтак позасоціальних моментах. Треба заздалегідь акцентувати на вимушеній прихильності Гете і Габричевського до своїх епох, в обох випадках специфічних. Виходячи з цього, здавалося б, Габричевському лишалося тільки «вбудувати» Гете до свого часу, зтягнутого колючим дротом, прагнути не ламати вільної ходи «таємного радника» з барвистої інтелектуальної епохи останньої чверті XVIII — першої чверті XIX ст. Але ж непересічна людина й онтологічний час її життя, як правило, не співпадають, через те Габричевському було потрібно, «себя под Гёте чистя», лишатися Габричевським, а не мавпувати його виразний науковий і художній образ, зображаючи з себе Гете XX століття.

На схід Гете далі Кракова не заїжджав [9]. Частина Східної Європи, обмежена політичними кордонами і внутрішньою ізоляцією, може, саме зусиллями Габричевського створила на новому терені ту «колективну істоту, ім'я якої — Гете». У будь-якому разі, ця «колективна істота» в нашому культурному прошарку вперше зазнала фахового тлумачення передусім завдяки зусиллям Габричевського.

Не можна сказати, що запропоновані сторінки — перша студія з «Гетеани» Габричевського. Наскільки відомо, питання зацікавленості Габричевського творчістю Гете знайшло певною мірою відбиток у матеріалах конференції «Мир мыслителя и художника» (ДТГ, лютий 1992 р.), присвяченої столітньому ювілею науковця, зокрема у доповіді В. Локтева і Т. Ликової [10]. Треба відзначити зразково виданий на крейдованому папері збірник матеріалів до цієї конференції та виставки, що проводилася у стінах Третьяковки, котрий містить статті М. Алпатова, А. Кантора, О. Сєверцевої, Р. Климова, листування Габричевського з М. Волошиним, статті «Живопись», «Героический пейзаж и искусство Киммерии» та ін. Статті Габричевського «К поэтике “Западно-восточного дивана” Гёте» та «Лирика Гёте» 2002 р. були передруковані у грубесному конволюті [11]. До цього переліку слід долучити також публікацію листування Габричевського з Михайлом Кузміним щодо перекладів Гете, здійснену Т. Ликовою й О. Сєверцевою [12].

## II

### Олександр Габричевський та Йохан Вольфганг Гете

*В конечном счёте, не текст является высшей инстанцией мировоззрения, а дух, и писать о Гёте значит быть в духе его, а писать о Гёте в духе Гёте значит помянуть местами акценты надежей с предложного (о ком) на творительный (кем), и, стало быть, не о духе Гёте должна идти речь, а духом его.*

Карен СВАСЬЯН [13]

Коли веймарці — скульптор Ернст Річель — 1857-го спорудили пам'ятник співвітчизникам — Гете і Шіллеру, — ті вже півтора століття прогулювалися поруч, закарбувавши трансцендентальну схожість. Гете помер 1832-го, Шіллер — 1805-го, але дух «Шіллера і Гете» досі освяє бруківку не тільки перед веймарською Національною оперою, а й перед історією європейського романтизму. Здається, не було б зайвим звести незримий, міфічний монумент Гете і Габричевському [14], котрі теж здійснюють promenade у надісторичному просторі: Гете, безперечно, трохи попереду, Габричевський — півкроком позаду: з пошани.



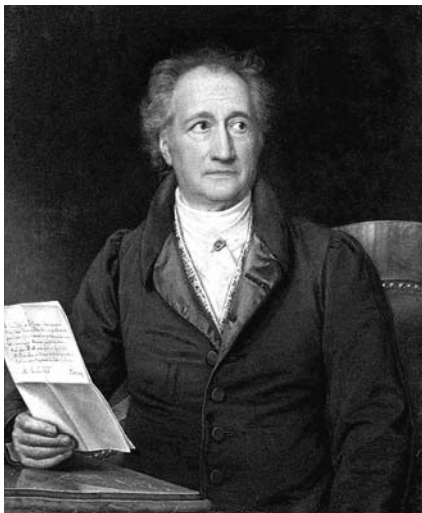
*Пам'ятник Гете і Шіллеру у Веймарі. 1857. Скульптор Е. Річель*

Конкретність цієї культурної позаприсутньої парності, яку спробуємо тут довести, не повинна викликати зауважень.

Як опинилися ці два імені на сторінках історії вітчизняної культури, як потрапили і якими крепами були з'єднані творчі імпульси Гете з XVIII–XIX ст. і Габричевського — з важких 20–30-х віку нашого? Божевілля епох схоже — воно завжди на один копил. Але, незважаючи на спорідненість інтересів, міністр Гете і професор Габричевський схожі саме непричетністю до цієї державної нестями.

Спробуємо ввести обох до контексту першої чверті ХХ ст., коли тільки почали нехтуватися культурні та наукові традиції в літературі і мистецтві (літературознавстві та мистецтвознавстві, а також архітектурознавстві як наукових розгалужень загальної теорії культури), і з цих трагічних котурн (або комічних сокків), мов в античному театрі з яскравими масками, на яких був закарбований вираз сталих емоцій, неупереджено подивитись на місце, яке посідає Габричевський у тій драматичній сцені і яке місце Гете зміг зайняти у тоталітаризованому просторі часу, мізансцени котрого були для нього чужими.

Безперечно, апофатичне ставлення самої культури до мілітаризації думки і створення «мілітаріїв розумової праці» не гарантує, що писемна історія зможе зберегти попередні обрії і що культурний контекст не буде зіпсований зворотнім ходом соціального процесу. Адже на сцені історії все одно залишаються потворні зліпки вчорашнього. Культурне ж місце всюди буде цінним за своєю невикористаною можливістю. Простір, таким чином, незалежно від міри



Йоган Вольфганг Гете  
(1749–1832)



його наявного буття, є самостійно присутнім у творах літератури чи мистецтва актом їх збереження як певної норми, тим самим покладаючи динаміку безпосередньо сущого [15].

І твори, точніше, зусилля Габричевського як протилежні до офіційного ідеологічного стандарту «поведінки в культурі» 1930-х — виявляються одними з тих, котрі, протидіючи з обох боків (звинувачення у фарисействі тут навряд чи можливе), створюють паритетну статику «просторового динамізму» (Г. Башляр), мовлення, слово якої належить вже категорії «культурного розуміння» взагалі. Незавершеність тієї або тієї культурної форми, твору мистецтва чи літературного твору — така саме культурна реалія, як і найвищі звершення [16]. Саме на тому, що чудом здійснилося, й вагається хитка етажерка позитивного і негативного в історії культури, зокрема європейської, розуміння якої мігрує від чорного до білого, оминаючи відтінки сірого. «Когда читатель хоть сколько-нибудь охватит всё творчество Гёте в целом, он ему не только “простит” огромное количество как будто “слабых вещей”, не только расслышит в них голос великого поэта, но и поймет место, занимаемое ими в его жизни, которая по своей цельности и внутренней закономерности справедливо уподоблялась величайшему художественному произведению» (9, с. 30) [17]. Це вже оцінка.

Справді, спостерігаючи за великою людиною, нащадок ніби чекає від неї



Олександр Георгійович Габричевський  
(1891–1968)

творів «тільки вищого ґатунку» (Г. Вельфлін); ніби ця людина не була здатна припуститися жодних проколів, слабких місць. Дозвольні історики підрахували, скільки творчого часу відібрали, наприклад, у Пушкіна його коханки, скільки творів завдяки цьому ним не було написано [18]. Горезвісне «життя-у-мові», *у-мовне життя*, можливо, й не передбачає публікації, як не передбачає її приватний лист, щоденниковий рядок чи записаний у чийсь дівочий альбом вірш «за випадком» (я на цьому опікся, тому знаю, про що веду розмову). Якщо ж йдеться не *sub specie aeternitatis*, а з позиції видання повного зібрання творів, то багатьом (напевно, усім) великим іменам прийдеться зазнати певної історичної поразки. Те, що було їх повсякденним життям, підчас прихованим од інших, несподівано пагінується сторінками зібрання творів, і підхід до них з боку дослідників є таким самим, як і до програмних творів, що народжувалися роками у безсонні й пияцтві. Габричевському поталанило одним з перших публікаторів майже «повного» Гете російською мовою зрозуміти цю особливість. Життя-у-мові, як не дивно, передбачає велику міру *мовчання*. Або замовчування. Тим паче, якщо перед нами поет.

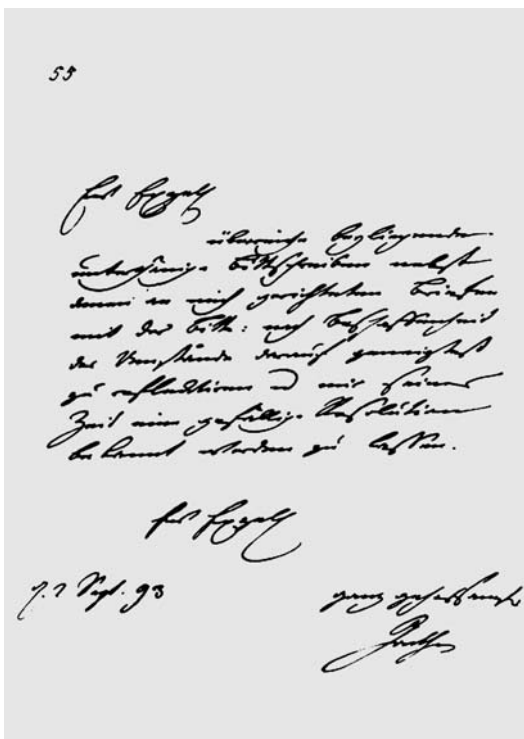
У часи Габричевського класичний заклик поета: «Молчите, проклятые книги!», на жаль, був зрозумілий буквально. Книжки мовчали. Красномовно помовчати в чужому тексті було найвищим благом для людини, яка схиляється



*Йохан Вольфганг Гете  
рисунок Г. Рейтерна,  
Із колекції Е. Голлербаха*

перед чудом тексту. (На користь цього, скажімо, свідчать нескінченні передмови та примітки Абрама Ефроса.) Текст як власний досвід (іноді важкий власний досвід) — наочне втілення пертурбацій людського життя. М. Бахтін точно зазначав стосовно «роману виховання», що «Гёте пренебрежительно относился к словам, за которыми не было собственно *зримо*го опыта» [19]. Самий акт приведення феномену, даного «за умовчанням», до якоїсь зримої оформленості, є «виховною» запорукою того, що сприймаюче око (для Габричевського, вважаю, «око» це «абсолютне око» Жолтовського) насичує оточуючу феномен лінгвістичну місцевість значущим, власне соматичним переживанням. «Гёте, — відзначає Габричевський, — был первым, кто в Германии, подхватив намечавшуюся во Франции и в Англии традицию “педагогического романа”, создал непревзойдённый образец этого жанра в своём “Вильгельме Мейстере”... Однако Гёте как поэт отлично знал художественные границы романа, в котором картина мира никогда не перевоплощается в образ самого художественного произведения как целого. Отсюда его постоянная тяга к эпосу» (10, с. 294–295).





Автограф Гете

Не секрет, що лінгвістичні терени пишучої людини завше спонукають до епічних висловлювань.

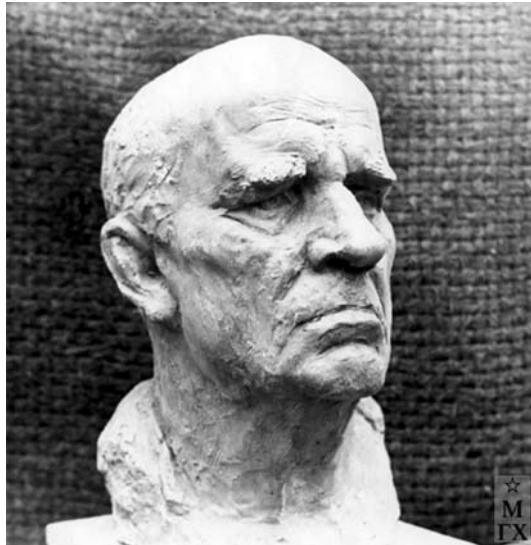
На ціле перетворюється історією саме активно діючий образ автора як самостійний художній твір, породжений історією й естетично цінний. Габричевський, кажучи, що «Фауст» 70-х рр. XVIII ст. «посмел взглянуть на духа землі, а теперь поезія призвана служити одним из покровов, защищающих зрение человека от ослепительного образа истины» (10, с. 301), — мав рацію. Ця солодка запона, плівка, мембрана між двома реальностями, з котрих кожна є смертельною для протилежної, — базовий верстат, на якому можна розташувати у безпеці заготовку для людського духу. Далі все одно з ним почнуть відбуватися трагічні метаморфози, які, власне, і є земним життям цього духу. Звідси природознавче твердження, що для виникнення кольору необхідними є темрява і світло. Світло має джерело, темрява — не має; феноменологічна сутність її не залежить від чогось до неї зовнішнього, укорінюючись в ній самій. (Кант вважав тінь нематеріальним, акцидентальним тілом.) Звідси — колір є світло, модифіко-

ване, запаморочене темрявою. Безапеляційна темрява детермінує будь-яку більш просвітлену антиномію. Тому парадокси банального, самі по собі дивовижні, уживаються у творчості Гете найбільш загадково. «Герман і Доротея», як пише Габричевський, — «один из многих парадоксов немецкой культуры: самый, быть может, строгий и совершенный продукт гётевского классического искусства, изображает необычайно мелкую и плоскую действительность» (10, с. 309). Втім, як зазначав Томас Карлейль, щасливими є ті народи, літописи котрих нудно читати. Здається, ще більш вдалим є життя тих, хто взагалі не пише хронік: за непотрібністю. Чарівний опис дрібного бюргерства — може, це гедонізм, епікурейство німецької класики, найвищий щабель культурного розвитку? Тільки на цьому тлі й могла виникнути т. зв. німецька класика й німецький романтизм, оспіваний (а потім і знехтуваний) Гете.

Аби не вислуховувати звинувачень у сумбурності викладення, спробую внести до наведеного деякі історичні уточнення.

Російську інтелігенцію 1920-х — початку 1930-х лихоманило від можливості відзначити сторіччя з дня Гетевої *смерті* (свято сумнівне: офіційна карнавалізація набирала обертів). Взагалі тоталітарні системи поважають видовищні заходи, що відволікають від «хлібних» питань. «Що ж робити *нам* із Гете, — розпачливо питав Л. Авербах, — нам, котрі поставили задачу викорчовування коренів капіталізму в людській свідомості, нам, ударній бригаді світової пролетарської революції? Чим більше розмірковуєш над Гете, тим більше знову стаєш впевненим, якою підлотою є ота буржуазія» [20]. Дійсно, що ж було з ним робити? Оспівувати або картати. Можна посміятись, адже Гете принципово не вписувався у канонічні сільці ідеології, а відмічати треба: ім'я світове. Ситуація майже гротескова.

Втім, треба пам'ятати, що творчість Гете привертала увагу діячів і творителів російської культури задовго до необхідності такого встроювання — у часи, йому сучасні. Відсилання до студії В. Жирмунського [21] знімає низку підґрунтово-текстологічних питань, з якими прийшлося зіткнутися пізніше Габричевському. Це аспект позаполітичний: *Гете як такий*, але в інших літературно-культурних і вимірі, і контексті. Найбільш близький до Габричевського теоретико-«гетичний» простір презентується іменами, по перше, поетів-символістів — К. Бальмонт («Избранник земли», 1899 р.), Д. Мережковський («Гёте», 1913 р.), В'яч. Иванов («Гёте на рубеже двух столетий», 1912 р.), С. Соловйов («Гёте и христианство», 1917 р.), І. Анненков («Таврическая жрица у Еврипида, Ручеллаи и Гёте», 1910 р.). Теоретики символізму — В'яч. Иванов, Андрій Бєлий (Б. Бугаєв), Елліс (Л. Кобилінський) — на прикладі Гете будують власне вчення щодо мистецтва. Андрій Бєлий займався дослідженням природознавчих поглядів Гете, зокрема збираючи матеріал для книги «Рудольф Штейнер и Гё-



*Портрет  
О. Габричевського. 1958.  
Скульптор А. Григор'єв*

те в мировоззренні сучасності» (М., 1917), що писалася 1915 р.: «Лишь серьезная встреча с естествознанием Гёте в 1915 году мне дала понимание моих юношеских ошибок» [22]. Мабуть, те, що Бєлий говорив про Емілія Метнера, «західника, німця з іспанською кров'ю», відчайдушного гетеанця, можна було б віднести і до Габричевського: «выщипнув томики Goethe, превкусно, за чаем с печеньями цитировал ворохи великолепных подробностей — из жизни Гёте; сидел предо мною на стуле, пружинный и четкий, с обрезанным золотым томиком» [23]. Листи Габричевського до М. Кузміна та М. Волошина стосовно видання ювілейного Зібрання творів Гете можуть бути яскравим підтвердженням ставлення. Після 1905 року, за висловленням В'яч. Іванова, «в сфері поезії принцип символізму, некогда утверждаемый Гёте, после долгих уклонов и блужданий, снова понимается нами в значении, которое придавал ему Гёте, его поэзия оказывается, в общем, нашею поэтикою последних лет» [24]. Здається, має рацію Жирмунський, коли вказує, що російські символісти збудували свого Гете за власними образом та подобою, і йому він роздвоєно, розстроєно нагадує «владителів дум» тієї доби: Ніцше, Бодлера, Новаліса, Тютчева, Вол. Соловйова та Р. Штайнера. Але тільки «особистісним», «моїм» Гете і може бути. Габричевський усвідомлював це старанно: він ліпив його портрет за власним образом і подобою.

### III

## Гете в іншомовному життєпросторі

*Из голых слов, ярься и споря,  
Возводят здания теорий.  
Словами вера лишь жива.  
Как можно отрицать слова?*

Иоганн Вольфганг ГЁТЕ

Гетеві реценції першої чверті ХХ ст. не могли не віддзеркалитися на радянському періоді існування поезії Гете. 1932 року — широке, жваве святкування сотої річниці... — не важливо чого саме — *річниці Гете*.

Світ (= міф) Гете, віддзеркалений од безлічі естетичних призм, закарбований у грандіозному пантеоні міфопоетичних образів, і такий, що функціонує в складній мовній системі сюжетно-стильових стереотипів, для Габричевського був надзвичайно живлющим: недарма існує спостереження, мовляв, «звучаниєм корней живут слова».

31 березня 1932 р. до Гетевого ювілею у Товаристві філателістів у Москві відбувся вечір, де одним з доповідачів був Габричевський. У промові «Гете і мистецтво» він схарактеризував ставлення Гете до класичних мистецтв протягом всього життя. «Доповідач, — як свідчить коротке офіційне повідомлення, — намітив ті еволюції, котрим послідовно піддавалися погляди і смаки поета у цій галузі, і дав уявлення про їхній зв'язок із загальними течіями естетики і мистецтвознавства епохи. Доповідач приділив також багато уваги і власне пластичній творчості Гете, припустившись до загальної оцінки його чисельних рисунків і виявивши як етапи їх створення, так і кардинальну роль, яку відіграла в художній творчості Гете його подорож до Італії <1786 р.>» [25].

Ювілей святкувався широко. В. Жирмунський у праці «Гёте в русской литературе» написав навіть, що 1932 рік був «поворотним пунктом в освоении наследия Гёте... Торжественные заседания, посвященные памяти великого немецкого поэта, были организованы в Москве в Колонном зале Дома Союзов Наркомпросом РСФСР и Комакадемией совместно с научными, литературными и общественными организациями, в Ленинграде — Академией наук и Государственным университетом; аналогичные собрания имели место в Киеве, Харькове, Тбилиси, Ереване и других культурных центрах Союза. Ленинская библиотека в Москве, Публичная библиотека, Эрмитаж и Малый театр в Ленинграде организовали обширные выставки книжного наследия и иконографии Гёте» [26]. Ювілейне Зібрання творів було підпорядковане цій події, але його випуск розтягнувся на два десятиліття: останній, 13-й том побачив світ



*Йохан Вольфганг Гете. Портрет роботи О. Кіпренського. 1823. Марієнбад*

1949 р., як раз до двохсотріччя з дня народження Гете. У 1936–1937 рр. Жирмунський писав більш оптимістично: «В настоящее время юбилейное издание близко к окончанию. Оно будет полнее всех предыдущих, так как включит статьи Гёте об искусстве и литературе, до сих пор известные лишь в незначительной части, избранные научные сочинения, письма и дневники. Отдел лирики содержит 751 стихотворение, из которых 144 переведены впервые, а 259 напечатаны в новых переводах. Качество переводов соответствует высокому уровню современной переводческой техники и выгодно отличается от предшествующих изданий, создававшихся в эпоху упадка российского стиха (невже мається на увазі перекладацький доробок Срібного віку? — А. П.). Однако многим переводчикам не удалось еще преодолеть традиции переводческой манеры

епохи символізму, с ее вычурностью, иносказательностью и символической многоплановостью слова, искажающей простоту и непосредственность жизненного восприятия и словесного выражения, характерную для поэзии Гёте, в особенности — для его лирики» [27]. У цих словах очевидний напад на переклади, виконані передовсім Михайлом Кузміним (1872–1936), але саме його переклади, слід вважати, можуть підпасти під Гетеву апофегму: «Перекладачі — це метушливі звідники, котрі всіляко вихваляють нам напівприховану уяву красуню; вони збуджують непоборне прагнення до оригіналу» [28]. Крім того, той самий Жирмунський у тій самій книзі, щоправда, на її початку, писав про переклади лірики Гете кардинально інакше: «Гораздо существеннее для судьбы Гёте в русской литературе многочисленные художественные переводы его произведений, в особенности — лирики. ...Каждое такое сближение, засвидетельствованное в выборе объекта и в стиле перевода, должно рассматриваться нами как идеологический знак, под которым происходит освоение Гёте на данном этапе развития русской поэзии: при таком рассмотрении отдельные переводы из Гёте включаются в процесс развития русской литературы, и за фактом перевода вскрываются идеологические мотивы, подсказавшие обращение к немецкому источнику. Русские переводы лирических стихотворений Гете чрезвычайно многочисленны» [29]. Яким же висловам Віктора Жирмунського слід вірити, що саме він насправді вважав за істинність? Може, найбільше наблизився він до своєї мети, коли лишив таке спостереження: «Признанный в своем историческом значении и в своей исторически обусловленной ограниченности, Гёте во второй половине XIX в. уже перестает быть актуальным фактором современной литературы. Он уходит в историческое прошлое, в пантеон великих имен, не связанных непосредственно с интересами дня. Его произведения как памятник культурного наследия из рук поэтов и критиков переходит в руки профессиональных переводчиков и академических историков литературы» [30]. Але ж святкування 1932 р. показало, що і це не зовсім відповідає справжньому стану справ: Гете був цікавий для досить широкого кола шанувальників хоча б через те, що твори його були не лише живими пам'ятками вільного мислення, але й певним простором, тим «ворованным воздухом», у якому міг існувати радянський інтелігент за доби сталінізму.

Через те, мабуть, Гете як мистець є дещо симптоматичним для вітчизняних теоретиків та істориків архітектури. Наприклад, спеціальні праці щодо вивчення літературно-художньої творчості Гете належать, окрім Габричевського, також Василію Зубову (1900–1963), шалено ерудованому вченому, коментатору російського видання творів Альберті (виданих знову-таки за редакцією Габричевського), перекладачеві й історику науки, який до ювілейного випуску «Літературного наследия» склав бібліографічний покажчик



Будинок у Франкфурті-на-Майні,  
в якому 1749 року народився Гете

вітчизняних студій про Гете за півтора століття [31]. Але нас цікавить Габричевський.

Читачі, «обратившись к самому тексту с честным намерением проникнуть в его пресловутые глубины, с первых же шагов в недоумении останавливаются перед целыми библиотеками комментариев и ученых исследований. Конечно, пробиваться через густые залежи пыли, которой “фаустовская филология” успела засыпать сияющие и вечные красоты подлинника, — работа трудная и неблагодарная. Недаром уже сам Гёте лукаво посмеивался над своими толкователями, а когда его спрашивали об “идее” “Фауста”, отвечал “не знаю”, требуя от своих слишком глубокомысленных соотечественников, чтобы они отучились сводить всякое художественное произведение к отвлеченным идеям и схемам и имели смелость непосредственно отдаваться впечатлениям от живого поэтического творчества» (3, с. 34–35). Згадаймо, як Мікеланджело насміхався над учнями та наслідувачами: «Скількох моє мистецтво зробить дурнями!» (Це згодом довів маньєризм.) Так, жодного разу не можна відчути, що Габричевський якимось намагається *навпростець* зрозуміти і втиснути у рамки свого «стереотипу Гете» творчий потяг Гете, і навіть — насмілюся стверджувати — ніде він не хоче зробити особу і творчість Гете більш зрозумілими. Не було в нього такої задачі.

Безліч коментарів і приміток, які свідчать про неосяжну ерудованість коментатора, наповнені якимось фактажем, який, чесно кажучи, до творів Гете має найменший стосунок. Там можна побачити глумачення понять, історичних

імен, міфологічних образів тощо, але нічого, що б мало не меті саме «текстуальне тлумачення» Гетового тексту, тим більше — виявлення якихось смислових контамінацій. (Здається, сучасному академічному літературознавству бракує саме такого підступу. Не кажучи про те, що певному досліднику не вистачає саме ерудиції.) Гете відверто «зевал на лекціях німецьких просветителей, которые с трудом скрывали свою бездарность под пудрой париков и несколько провинциальной ложно-классической поэтики; впервые вздрогнул от соприкосновения с Шекспиром в жеманном и слащавом переводе Виланда; чутким слухом уловил новые ритмы в тяжеловесных виршах Клопштока и с волнением ожидал приезда Винкельмана. С издерганными нервами и тяжело больной он возвращается домой <з подорожі по Італії> в 1786 году. Наступает один из типичных для диалектики гётевского развития кризисов, или, как он сам говорил, “линьки”» (3, с. 37). Це доволіне викладення початкових розділів Гетевої «Поезії і правди».

Адже все це — про молоді роки того самого «точного» Гете, який — якщо вірити Карену Свасьяну — почне двоїтися лише в останній чверті ХХ ст. Початок такого — нетверезого — непорозуміння ґрунтується, здається, у підвалинах естетичних вчень його першої третини: «Есть два Гёте: Гёте извне, почитаемый и не читаемый, а если и читаемый, то по всем правилам кабинетно-филологического этикета, и Гёте изнутри — открытая книга, чтение которой равно непрерывному соавторскому риску. О первом мы говорим: “титан”, “величайший гений”, “олимпиец”, скрывая под этими комплиментами не на шутку расстроженное безразличие души, готовое всегда дать отпор содержимому этих комплиментов, буде оно проявит признаки перехода из филологически-музейного бытия в живую жизнь; о втором поначалу мы молчим, ище единственно верных слов» [32]. Габричевський на початку 1930-х, мабуть, відчув це наявно і, розрізняючи «обох» Гете, прагнув зробити його для себе надійною духовною опорою, патерицею й ліхтарем, з якими Діоген колись шукав людину.

Як стверджує Давид Бернштейн [33], котрий одним з перших звернувся до вивчення творчості Габричевського, — той, пишучи книгу «Введение в морфологию искусства» (1920-ті, не завершена [34]), спирається на художньо-наукові ідеї Гете щодо «метаморфози форм» (у перебігу з «метаморфозою рослин») як такого діалектичного розвитку світосприйняття, котре передбачає бачення пластичної цілості явища; і саму думку наділяє зримістю конкретного матеріального тіла, слово одягає плоттю, повертаючи метафізиці її уявну механіку. Усе начебто стало на свої місця. На користь певної актуальності передбачуваного джерела — особи Гете — свідчить і сам Габричевський, наводячи до свого рукопису епіграф з «К рассматриванию черепа Шиллера» Гете і виводячи на звороті титульного аркуша: «Посвящается всем, в ком живет образ ГЁТЕ».





*Будинок Гете поблизу у Веймара, кінець XVIII — початок XIX ст.*

Але Габричевський намагається не перетворювати «живу міміку явища» (Свасьян) на подобу посмертної маски зі стесаними зморшками, а побачити у цих пародійних викривленнях судомний тік мимовільного схлипування за-свіченої пізнанням сутності.

Втім, ідеали Гетевої постаті висвітлюються Габричевським чітко. Якщо в інших світосприйняття такої особи «вylивалось в форму безвкусного гениальничання и очень скоро выродилось в модную литературную и бытовую манеру, то для Гёте это было подлинным переживанием, из которого возникли такие произведения, как “Гётц <фон Берлихинген>”, “Вертер” и “Фауст”, и которое явилось одним из существеннейших факторов в развитии его мировоззрения. Вся проблема “Фауста” здесь уже заложена целиком. С одной стороны — самоутверждение личности, жадная любовь к настоящему, к действительности во всей ее полноте, с другой — вечное безграничное стремление, жажда безусловного, абсолютного желания все включить в себя или раствориться во всем. С одной стороны — бытие, с другой — становление, а посередине — мечта о прекрасном мгновении и о прекрасной художественной форме, в которых противоречие это снимается» (3, с. 40–41). Габричевський немовби пише про себе, про власні студії з архітектурознавства середини 1920-х у Державній академії художніх наук (ДАХН), інтелектуальним центром якого слід без перебільшення

вважати його самого: «Неорганическое воспринимается либо как бытие (материя — статика), либо как становление» [35]; «Готовые вещи как данности и их взаимоотношения предполагают пустоту между ними» [36], — запише він серед іншого у «Введении в морфологию искусства». Мюнхенські мистецтвознавчі семінарії Пауля Т. Франкля (1886–1962), слухачем яких був Габричевський — студент історико-філологічного відділення Московського університету (1914), — зробили справу: після першої друкованої роботи — статті про пушкінський вірш «Странник» та його англійський вірєць — майже десятиліття зацікавленості філософією архітектури і мистецтва, котрій він, по суті, присвятить і подальші творчі зусилля. Такий, здавалося б, розмірений рух досліджень раптово перерізається виданням і тлумаченням творів Гете. Чи не було це послідовним?

Практично справа була розпочата з видання «Фауста» у перекладі Валерія Брюсова за спільною редакцією разом із А. Луначарським (2; 3). Важкі роки нехтування теорією мистецтва й архітектури з боку влади (закриття низки теоретико-художніх установ, в тому числі і ДАХН) Габричевському вдалося кабінетно «пересидіти» за редагуванням і коментуванням Гетової спадщини для ювілейного видання у тринадцяти томах (перший вийшов 1932-го, останній — 1949-го). Це пізніше він «сидів» інакше: тричі був заарештований і двічі засланий [37].

Габричевському в ювілейному Зібранні творів Гете належить редагування і упорядкування перших двох томів. Деякі томи потім були перевидані окремо (12; 14; 15). З 1933 р. Габричевський на запрошення академіка архітектури І. Жолтовського читає лекції з історії архітектури в Московському архітектурному інституті, з 1934-го, коли було утворено рятівну (на деякий час) для вітчизняного архітектурознавства Всесоюзну академію архітектури, вчений очолює Кабінет теорії й історії архітектури ВАА, згодом — 1939 р. — заснований ним Історико-теоретичний факультет Інституту аспірантури Академії архітектури СРСР, де вже кілька років він плідно видавав класичні архітектурознавчі трактати, що й зробило його ім'я, по суті, безсмертним.

Але «життя-у-мові» — це саме життя Габричевського. «Он мог работать лишь над материалом, непосредственно им пережитым и до конца репервоплотимым в личный опыт его жизни» (3, с. 41), — майже рядок з автобіографії. «Поэтому “Вертер” — кусок его собственной жизни, Гетц и Фауст, — образы столь близкого Гёте и его эпохе немецкого XVI века, — вытеснили все остальное» (3, с. 41). Віньйола, Палладіо, Ганс Блум, Альберті, Даніеле Барбаро, Джорджо Вазарі, Вінченцо Скамоцці, Ежен Віолле ле Дюк, спілкування з близьким по духу Іваном Жолтовським, котрого він вважав своїм «теоретичним учителем» і з яким вони зішлись на підґрунті безмежної любові до італійського Ренесансу, — це, після Гете, витискує все інше. Перекладами, яки-

ми Габричевський займався постійно [38], він інколи заробляв на хліб з олією. Переклад для поетів 1920–1930-х був вимушеним джерелом заробітку («Сибирью русской интеллигенции» назвала це явище А. Ахматова), а не безпосередньою творчістю: варто згадати рядки із «Второй книги» Н. Мандельштам, в яких вона оповідає, яким психологічним тягарем для Анни Ахматової були переклади. «Переводы уже тогда использовались как отличный и на редкость действенный способ уничтожения литературы. Стихотворный, как и прозаический перевод насильственных книг заглушает всякую мысль и убивает слово. У кого хватит сил после переводческой балаболки думать или говорить? Непонятно, как Мандельштам умудрялся писать письма», — згущає фарби Надія Яківна [39]. Можливо, для когось постать Гете була винятком? Але для самого Гете навіть Вітрувій, трактат якого виданий за редакцією Габричевського, був не зовсім зрозумілий: «О Витрувии я могу сказать и говорил всегда, что мои неоднократные попытки при его посредстве приблизиться к древнему периоду греческой архитектуры всякий раз кончались неудачей. Я не мог проникнуть в суть книги и из нее что-нибудь извлечь для себя. В этом я винил самого себя. И, если хорошенько вникнуть, я только проходил, в сущности, своею дорогой, мимо римской архитектуры, устремляясь к греческой, которую я в конце концов всегда созерцал в какой-то чуждой и недосягаемой дали» (у листі до Шульца, 10.01.1829) [40]. У цьому зізнанні дивини немає: трактат Вітрувія, кажучи відверто, це нагромодження відомостей ремісничого ґатунку, написаний він майже «виконробською» мовою, виключаючи вступні абзаци до усіх десяти книг, які являють собою бліді потуги на філософствування щодо природи архітектури. Вітрувіанський трактат міг би опинитися макулатурою, якби не був єдиним писемним свідченням про грецьку архітектуру з римських часів. Що цікавого можна витягти з ДБН або СНиП? От і Гете спіткала на аналогічно-му шляху закономірна читацька невдача.

Мабуть, важко було працювати у той шалений час над якимось нечітким, розпливчастим Гете — добре, що тут (доки) не знайшли крамоли і надали можливість видавати. За кілька років — 1936-го — Лев Борисович Каменев та Матвій Никанорович Розанов, «загальні редактори» ювілейного видання, були закатовані, їхні імена ретельно закреслені у титульних реквізитах бібліотечних колекцій. В. Жирмунський, оповідаючи про ювілейне Зібрання 1937 р., вказує, що воно здійснюється за редакцією Луначарського і Розанова. Анатолія Васильовича залишили у спокої, але ненадовго: він помер від хронічної хвороби у поїзді, в Ментоні (Франція), на шляху до Іспанії, куди навмисно був призначений послом СРСР. «Однако “мировая скорбь” Фауста в отличие от страданий сентиментальных и позднейших романтических героев не есть проявление пессимизма, пресыщения или усталости, а страдание от полноты жизни, протест



Й. В. Гете на смертному одрі, рисунок з натури Фр. Преллера, 22.03.1832.

и бунт против ее ограниченности. Вот почему Гёте не кончил самоубийством, а застрелил Вертера, вот почему “Фауст” остался отрывком и требовал своего продолжения. Но оба конфликта, и познавательный и эротический, были пережиты Гёте реально и во всей их полноте и силе, и лишь художественное творчество сохранило его в живых и дало ему возможность включить в свой жизненный опыт и обогатить себя и человечество тем, что не вынесли многие из его современников» (3, с. 42). Езопова мова? Бажання закрити себе у колапсі власного світу? Так на початку 1930-х виглядав радянський Гете.

Важко стверджувати упевнено, про що міркував Габричевський, крокуючи пером за власним текстом і підбираючи сюжети для абзаців у тих чотирьох статтях про Гете. Можливо, він нічого й не хотів сказати, окрім того, що говорив, — лише про Гете. Але важко повірити і в це. *Життя-у-мові* іноді потребувало якогось чіткого висловлення. Хоча б таким офіційним чином. Читачі 1930-х, на яких було розраховано тринадцятитомне ювілейне Зібрання творів, розуміли, про що йдеться. Більше того, усій інтелігентній Москві було знайоме ім'я Габричевського, і тому його власне «життя-у-мові» було зумовлено слухачами — вони теж мешкали десь там, поблизу від нього.



*Портрет О. Габричевського.  
1939. Художник М. Вишеславцев.  
Пермська художня галерея*

Проводячи паралель з архітектурною практикою (до архітектури стосовно постаті Гете ми ще повернемося), можна згадати, що промовив академік архітектури Віктор Веснін про житловий будинок РНК СРСР на Моховій вулиці в Москві (1933–1934 рр.) роботи Івана Жолтовського, і цілком безболісно перенести до офіційних редагувань Габричевським творів Гете: «Іван Владиславович надто великий художник, щоб поставити цей будинок на вулиці радянської столиці; він повинен був його виокремити і він виокремив його, він використав рів, який відверто встановив межу між сучасністю та минулим. Жолтовський це виокремлення провів у всьому, у кожній деталі. Якщо ви вийдете у двір, то побачите, що він не тільки відділений стіною від сусідньої будови, — там створено замкнений простір, захисний двір. Все виокремлення кріпосним муром од усього світу; вам здається, що по цій стіні ходить дозорець» [41]. Дивно, що таку сміливу думку можна було висловити вголос на великому засіданні і ще дивнішим є те, що її стенографічно надруковано у центральному фаховому часописі. Дружба з Жолтовським, мешкання у старому корпусі Московського університету на Моховій (Охотний ряд) дозволяли Габричевському зсередини спостерігати за процесом будівництва. І якщо Жолтовський витримав (скоріше, певно, намагався не звертати уваги) жорсткі дискусії щодо своєї будівлі

на Моховій, здобувши ярлики «барськи зневажливого ставлення до нашої дійсності» (Г. Симонов), з одного боку, і — «Я твердо голосую за дім Жолтовського, але проти Москви Жолтовського протестував би з усіх сил. Москва повинна мати проспект класичного накреслення (? — А. П.)» (Ілля Сельвінський), з іншого, — то Габричевський через деякий час (1940) напише трактат про архітектурне мислення і класичну мову/метод Жолтовського, назавжди втративши «теоретичний спокій» і — за допомогою Гете, Данта та ренесансних письменників — заглибитися до ошатної, на жаль, минулої епохи, знайшовши в ній вітху і вільний простір для своїх численних талантів. «Поступок Фауста и Гёте — не просто мещанское донжуанство, и одинаково глупо и бессмысленно осуждать его с точки зрения дешевой “сверхчеловечности”. Вина здесь — не в нарушении каких-либо общественных или моральных правил, она заложена гораздо глубже — в трагическом, стихийном, разрушительном действии личности как следствии ее стремления к безусловному и, вместе с тем, в сознании собственной жизни как объективного задания, сознании, которое может оказаться сильнее, чем стремление к личному счастью» (3, с. 43). Знову — чим не рядок із автобіографії? «Вина героя — обреченность всякого индивидуального бытия, которому абсолютное прекрасное мгновение недоступно в меру ограниченности человека как личности» (3, с. 43). Утрудненість сприйняття речі несвідомо пов'язана зі словом і зумовлена ним; ми настільки одвикли від первісного, чистого споглядання речі і, з іншого боку, настільки звикли до ретельно виконаних мовних знаків, що наш погляд, кинутий на світ, лише інколи досягає його, не будучи перехоплений міцним пеленгатором безпредметної лінгвістики [42]. Габричевський намагався повернути речі, *у-речевленій* в слові мови Гете те, що було відірвано нашаруванням перекладу й читанням у чужому для його тексту соціальному контексті. «Он по себе знал, — а свою личную жизнь и творческую деятельность он ... рассматривал объективно и символически, — он знал, что ему достаточно быть самим собой, чтобы этим самым говорить объективно ценное, и что в любой деятельности он оставался самим собой, поскольку деятельность эта была “плодотворна”. Вот почему Вильгельм Мейстер находит высшее призвание в роли скромного фельдшера, а Фауст, обручившись с Еленой, ищет высшего удовлетворения в строительном деле на общую пользу» (3, с. 49). Будівельна справа на громадську користь — осушування боліт, — сподіваємось, була не лише примхою, а нагальною потребою і Габричевського: тільки він не осушував болота, а, навпроти, унаводнював терени власного культурного прошарку новою думкою, тобто підкоряючись обставинам, діяв з точністю до навпаки. (Але, згадаймо — у великих дужках — за текстом поеми, якою ціною Фауст домігся можливості перетворення? Парадоксальний епізод з відселенням зі халупи двох старих — Філемона та Бавкіді — завершується

Пам'ятна дошка на вході до садиби  
по вул. Калініна, 22 у Коктебелі  
з написом:

«В этом доме жили в 1930–1970-х гг.  
выдающийся ученый и деятель культуры  
А. Г. Габричевский и художница  
Н. А. Северцова-Габричевская»,  
встановлена О. Северцовой у 1990-х,  
фото: травень 2009 р.



їхньою смертю від жаху втрати рідної оселі [43]. Моралістичний контекст цього вольового вчинку Фауста не залишає у спокої гетевських дослідників. Чому? Навіщо? Як це так, щоб освічена, розумна людина здійснила такий огидний вчинок? Мабуть, цьому епізодові дивувався не тільки Габричевський. Але не будемо втручатись далі. Гете підкреслив риси моральності й риси наукової «відданості» в цьому епізоді надто рельєфно. Невже це про Фауста: «Перед зрелым ученым, глубоко искренним и правдивым человеком, прошедшим долгий искус науки, вдруг встает во весь рост призрак сомнения. Он задыхается в книжной пыли, засыпавшей ему все доступы к живой природе» (3, с. 53)? Так, це про Фауста.) От, мабуть, чому — продовжуємо — Габричевський зайнявся «скромним» редагуванням Гетевих текстів, залишився собою, не відійшовши од принципів «внесення завжди *нового слова*», започаткованих ним у працях з філософії архітектури. Адже мова покірливо віддзеркалює «все всплески, изгибы, раскаты внутренней энергии, бьющей через край» (9, с. 18).

Професійна *філологічна фантазія* Габричевського постає самостійно функціонуючим органом пізнання (К. Свасьян записав, що у Гете не було спеціального «органа» для філософування, він мислив «усім тілом»). І також, як є вірним те, що «музыка не повинна пітніти» (Моцарт), так є вірним і те, що думка Гете може й не уживатись у слові, котре її витискує, може дозволити собі блукати без вербальної оболонки. «В эпоху Вертера он был на границе са-

моубийства, а семидесятичотирьохлетнім стариком, пожертвовав своєю любов'ю к семнадцатилетней дівушкє, написав “Мариєнбадську елегію” (присвячену Ульріці фон Левєтцов. — А. П.), свідєтельствующою о такої безднє горєчи и сдержанного отчаяния, подобную которої не найти в мировой литературє. Но все страдания Гёте всегда проистекали от полноты жизни, а не от прєсыщєния» (3, с. 51–52). Останньою працєю Габричєвського був переклад «Бєнкєту» Данта, замовлений йому Іллею Голєнищєвим-Кутузовим для видання «Малых произведений» Данта (1967–1968 рр.). Цє була давня мрія вченого. Як згадував Юрій Паскєвич (1931–2007), знаний київський архітєктор, котрий бачився з Габричєвським в останні роки його життя, старий створював враження дуже тихої, небагатослівної, дещо «тугодумної» людини, яка на молодого зодчого, захопленого киммерійським Волошиним, не справила враження. Мало хто тоді вже пам'ятав, що саме Олександрові Георгійовичу ми зобов'язані перекладом і коментуванням класичних трактатів з архітєктури. Він спочив — начє Бєтховєн, у грозову ніч, — у Коктебєлі на початку верєсєня 1968-го, пішов з життя від шаф з прочитаними книгами і ненадрукованими рукописами. Переклад «Бєнкєту» Данта, досить іронічного твору, вийшов друком посмертно. — «Всегда больно, когда умирают талантливые люди, потому что мир нуждается в них больше, чем небо» [44].

Дант, Вазарі, Шуман, Палладіо: перєсичєння життям? Дє ж там! Коли прихєдилось жити на розпродаж власної бібліотєки чи ховаючись від міліції на горіщі Зоологічного музею, дє була його квартира? Старєчий спокій, котрого вжє не розуміє сучасна молодь? Важко судити про життя-у-мові тільки за мовними свідчєннями. Габричєвський створював «цінні маси» текстових просторів — у філософії архітєктури йому належить, безперечно, перше місце — «Первичная несоизмеримость бытия и ценности для него в конечном счете не существовала, ибо бытие как вечное потенцирование и было высшей ценностью. Вот почему все антиномии для него снимались в высшем единстве божественной природы: добро и зло, истина и ложь казались ему лишь двумя проявлениями единой доброй и истинной стихии, диалектическими этапами в пределах самой жизни» (3, с. 52). У межах саме життя Габричєвський і пише про Гєтє — начє про себе.

Он думал, что слово — хрусталь и фарфор,  
А слово-то было гранит.  
Над розою, сплюснутой между страниц,  
Он плоским свистал соловьем,  
И сыпались тени изломанных птиц,  
Как листья, в сухой водоем...  
...Под утро упала от ветра сирень



И вся распласталась, шурша...  
Он понял, что слово — гранит и кремль,  
А слово-то было душа.

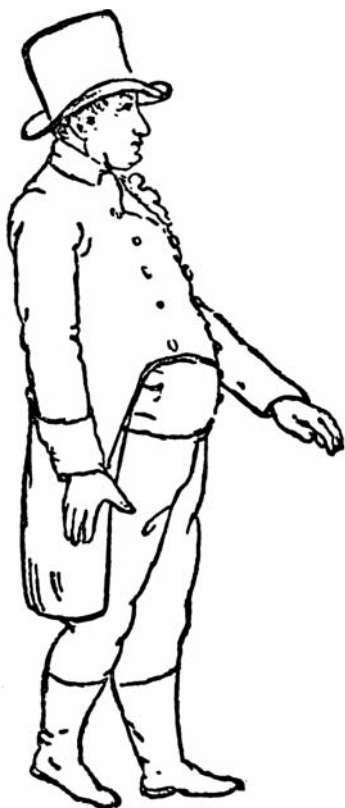
*Новелла Матвеева, Старый певец, 1965*

Як Гете, він теж «мислив усім тілом». Де б він ще мав можливість так писати: в своїх розвідках щодо теорії архітектури? у передмовях до перекладів чи в коментарях? Такий благодатний матеріал, як Гете, — палітра, де вчений міг як завгодно змішувати фарби свого світогляду, часу, століття і віку ХІХ, розмаїття кольорів власного життя і павичеве розхвістя Гете.

Витончені спостереження над архітектурним простором і архітектурною масою є дещо апофатичними до самого феномену архітектури, але Габричевський студіює предметно. «Сколько бы он ни разрушал и ни вредил, конечное торжество творческой жизни обеспечено. Недаром появление этого в конце концов безобидного брюзжающего шута при небесном дворе нисколько не омрачает всего огромного космического ликования, оглашающего мировые просторы» (3, с. 53). Це він про Мефістофеля, але іронічний Мефістофель його неklasичних (і тому найklasичніших) методів досліджень й майже лістівського «Мефісто-вальсу» класичної архітектурної теорії не такий вже і некривдний — після текстів Габричевського важко ходити на самоті без Гете.

Дійсно, порівняйте вступні статті Габричевського із вступними статтями до пізніших учбових антологій, написаних навіть не самими поганими стилістами-вченими — банальність, нецікавість інших авторів буквально б'є по очах. За такими текстами, «критикою» не можна досягнути постаті Гете. Через те Гетевий Вагнер — «уютный и даже трогательный филистер от науки» (3, с. 63). Для Габричевського прагнення, самий акт заняття наукою, акт перекладу, акт коментування і акт думки є цінними самі по собі: за своє життя йому так і не вдалося випустити жодної монографії, найбільш значні роботи до останнього часу лишалися у рукописах. Але факт наявності спадщини є надто красномовним: Габричевський не вписувався в контекст Гутенбергової епохи 1930-х — початку 1950-х. Як зазначала Н. Мандельштам, говорячи про знищення накладу книжки віршів Ахматової наприкінці 1940-х — залишилося 20 примірників, — наш час — епоха «дуже великих і дуже малих видань»: але на «партійні твори» було винищено половину Тайги. Габричевський, всупереч Г. К. Ліхтенбергу, не намагався не бути нижче за свою епоху [45], — він намагався бути вище за неї, утримуючи для співвітчизників хоч якийсь краєчок духовного неба.

«Если слепое влечение и косный рассудок всегда друг другу противоречат, то в пределах божества или, что то же самое, — в пределах творческой природы в целом, движение и покой, любовь и разум — одно. Вечно устойчивые идеи — не отвлеченные мысли и не мертвые вещи, — они составляют гармоническое



*Йохан Вольфганг Гете.  
1810. Рисунок Ф. В. Рімера*

разумное единство живых существ, связанных живой любовью» (2, с. 308). Патетика і майже тілесна (навіть еротична) піднесеність сяють над текстами Гете — про що б він не розумував, навіть над «хребетною теорією черепа» або кольорів. Це вже у ХХ ст. «Смерть доктора Фауста» М. де Гельдерода змалює відчай світогляду людини «нового розуміння». Якого нового? Чи не є людське розуміння постійною вадою перебування людини у світі?

Коментарі Габричевського до «Фауста» схожі з оперним лібрето. В принципі, будь-яка примітка й є переспівом, відголосом. Дійсно, у цих коментарях відчутні апеляції до лібрето Ж. Барб'є та М. Карре до опери Ш. Гуно. «Фауст», очевидно, настільки яскраво й без залишків втілював самопочуття та світопочуття людства на зламі ХVІІІ–ХІХ ст., що Гегель 1807 р. у «Феноменології духу», цьому першому нарисі величної системи, скористався прикладом «Фауста» для побудови діалектики розуму (2, с. 342). Адже — як застерезував



Портрет Олександра Габричевського. 1920-ті.  
Художник Є. Круглікова

Андрій Бєлий у промові пам'яті О. Блока 1921 р., — «понять Гёте в “Фаусте” без его теории цветов, — значит понять плоско, ибо и “Теория цветов”, и “Метаморфоза растений”, и “Фауст”, и ясные, легкие лирические стихотворения — они все пересекаются в нутряной глубине гиганта Гёте» [46]. — «Высшая культура, расширенность сознания в стиле Гёте» [47], — те, чого не було в Блока, але було в Габричевського.

Габричевський володів кількома мовами, передусім німецькою. Через те і відчував він Гете в його мові; власне кажучи, навіть мав жити в його мові, наче у власній. Можливо, саме через те настільки схожими є самовідчуття Гете і Габричевського, і саме так, як для Гете, для Габричевського будь-який об'єкт є чимось живим і будь-яке пізнання може бути лише «любовным созерцанием» (С. Франк), а не безсоромним оголенням і розшуком? Взагалі, пізнання для Гете — метафізичний процес занурення духу у зовнішній світ, реально активний акт дотику «суб'єкта з об'єктом, який є можливим внаслідок внутрішнього сродства душі з природою». Гете, на думку Семена Франка, вимагає від дослідника (тут — Габричевського) «любовного самозаглиблення до об'єкту, чистого, безкорисливого споглядання, котре нічого не нав'язує картині буття, не привносить до неї жодних упереджених думок і бажань, а сприймає її покірливо і вірно, якою вона постає перед нашим поглядом» [48].

На користь цього свідчить ставлення Гете до поглядів, скажімо, Канта. Безперечно, кантівський ідеалізм не міг не зустріти у світогляді Гете органічного опору з боку устоїв впертого й завзятого реаліста (*Stockrealist*), яким Гете себе називав, доречно вважаючи, що від безкрайої романтики до дому розпусти один крок. Він погоджувався з Кантом, що пізнання, починаючи з досвіду, не вислизає, однак, з нього вщент. У досвіді Гете прагнув шукати *Gestalt*, а не *Forma* (згадаймо головну працю О. Шпенглера), яка приваблювала кенігсберзького одина-

ка. Кант попре все — аналітик, Гете ж був синтетиком. В самому спогляданні він вбачав активне і творче начало, і, гадаймо, пасивний безопір перед *Ding an Sich* був для нього чужим. На прикладі ока Гете стверджував, що наявність кольору є іманентною до ока. Якщо око тільки пасивно фіксує колір, воно неспроможне побудувати колористичну гармонію, тобто й живопис загалом.

У поглядах Габричевського спостерігаймо також певну міру скепсису щодо кантіанських міркувань, зокрема стосовно архітектури. Погляд, наприклад, на історію архітектури як на історію розвитку людського духу, віддзеркалення вольового прояву цього духу у формі зодчества, викривають в особі вченого прихильника гегелівської феноменологічної традиції. Звертаючись до його статті «Архітектура», написаної для енциклопедичного «Словника сучасної художньої термінології» (1925 р.), можна побачити, наскільки спокійно, майже безтрепетно вчений констатує кантівський погляд на сутність архітектури: «Кант, выделяя архитектуру и прикладные искусства в особую группу, которую он в пределах пластики противопоставляет скульптуре, говорит о своеобразном переводе реальной целесообразности в эстетическую» [49]. І все.

Художнє світосприйняття Гете і Габричевського можна взагалі визначити як суто *пластичне*: Гете постає завзятим, навіть догматичним реалістом, Габричевський — струнким, архітектонічним пластицистом, що презентується в його текстах звивистими філософськими переживаннями.

#### IV

### Габричевське редагування Гете

*— Поэт — это тот, кому ничего не надо и у кого ничего нельзя отнять, — сказал Иосиф Уткин.*

*— Нет, — возразил Светлов. — Поэт — это тот, кому нужно всё и который сам хочет всё отдать.*

Марк СОБОЛЬ

Погоджуючись з думкою Н. Мандельштам, ми вже вказували на природу «зацікавленості» поетів 1920–1930-х перекладами. Тут йдеться про інше. У сучій відомості О. Северцевої та Ф. Стукалова зазначено, що він «заради заробітку» працює керівником групи перекладачів з німецької мови в ДВХЛ [50]. Все ж, здається, це не зовсім так: життя-у-мові, тим паче у мові Гете, не передбачає особистого кошторисного запроданства.

З Гетевих видань Габричевського видно, як дотепно і суворо ставився він до покладеного обов'язку редагування і упорядкування першого та другого томів ювілейного Зібрання творів. Тепер усвідомлюємо, що саме Габричевський,

мистецтвознавець і теоретик архітектури, стояв біля джерел вітчизняної радянської Гетеани [51].

«Рассматривая настоящее, первое по своей полноте русское издание Гёте, приближающееся по типу к так называемым “академическим” изданиям как опыты введения советского читателя в сокровищницу одного из величайших мировых художников и мыслителей, редакция считала себя обязанной дать читателям прежде всего научно проверенный фактический материал и критический аппарат и этим натолкнуть его на дальнейшее, более углубленное социологическое и эстетическое изыскание» (5, с. 7).

Саме тут Габричевський як редактор і, власне, філолог-мислитель формулює ставлення до перекладу одного твору мовою іншого, де в результаті отримуємо щось третє (культура ж збагачується ще одним твором), оскільки передусім саме мова, якою створено твір попередній, твір-«оригінал», сам по собі є неперекладним. Вірніше було б сказати, що проблема перекладу одного культурно-мовного простору категоріями іншого не тільки зіткається з питаннями вербалізації деяких невимовних по-іншому інтонацій, але й сама формулює задалегідну неможливість ідентифікації читача в іншій культурній прогаліні.

Тут вже рівень авторизації матеріалу, що перекладається, є надто важливим. Саме на цьому й наголос: «Задача поэта-переводчика не в том, чтобы создать собственное художественное произведение на основе иноязычного оригинала. Его главнейшая цель — *воссоздать* автора... Отсюда вытекает два важных требования. Во-первых, отсутствие привнесений “от себя”... Не стесняя поэтов требованием совершенной точности, что было бы равносильно требованию невозможного, редакция старалась всемерно бороться со всякими не-авторскими элементами. Следует сказать, что в этой борьбе редакции помогли прежде всего сами переводчики, чутко откликовавшиеся на порой педантичные редакторские пожелания... Редакция учитывает, что некоторые переводчики несколько дальше отходили от подлинников, другие держались от них совсем близко, но принципиальность была бы вредной, если бы стала направляться на самую свободу поэтического метода, тем более, что отхождения от подлинников нигде не носит решающего характера. Второе требование исходит из самого понимания художественного произведения как органического целого, все элементы которого равноправно участвуют в создании воспринимаемого нами комплекса. Переводиться должна не какая-нибудь одна сторона произведения преимущественно (*par excellence* — улюблена стилістична фігура Габричевського. — А. П.), — мысль, образность или фонетическая структура. Иная мысль в стихах сильна именно своим образным содержанием или своей формулировкой; она же, препарированная на языке деловой прозы, может утратить свою силу; иногда не что иное как ритмическая структура дает словам произведения их эмоциональную

значимість и т. д. Следовательно, нормальный, чаемый перевод — лишь тот, который передает цельный комплекс, перелагает в материале иного языка всю поэтическую систему подлинника» (5, с. 9–10). Реконструючи автора, Габричевський-редактор-перекладач за допомогою його засобів відтворює себе, власне уявлення про світ, побачений очами іншої людини та в її очах.

Духовна щирість Гете і Габричевського нарешті зіткнулися на якомусь «державному», «фінансовому» рівні, на рівні «*par excellence*», «переважнісно», на рівні *впевненого сумніву*. Саме цей впевнений сумнів — немов теоретичний девіз Габричевського, той, коли методи перекладу і методи самого мовлення — суть історичні експерименти пересування, здвижки чужинського мовного простору на слово (на *розмір* слова) власної атмосфери, деривація позаповітряного простору. Він просить у М. Кузміна, одного з перекладачів, викласти міркування щодо принципів перекладу. Автор збірки «Форель разбивает лёд» відповідає: стосовно прози: «Относительно модернизации я считаю, что могут и должны быть модернизированные памятники литературы, имеющие не только историческое значение, подход к которым изменяется с течением времени. Произведения же, живущие как явления исключительно историко-литературные, должны и быть представлены как таковые. Например, возможна и желательна модернизация Шекспира, Гомера и Гёте и неуместно было бы ее применять к Клопштоку, Вергилию или Байрону» [52]. Стосовно віршів: «Но для стихов следует принимать во внимание важнейшее обстоятельство — природу стиха. Перед ней может и должна отступать и смысловая и речевая точность.

Размер — обязательно точен (никаких замен).

Количество строк — обязательно.

Чередование рифм — обязательно.

Качество рифм (и вообще окончаний и без рифм) — мужские, женские, дактилические — обязательно.

Переносы фразы в другую строку — желательно совпадение.

Цезуры — обязательно (возможен некоторый сдвиг, но наличие их обязательно).

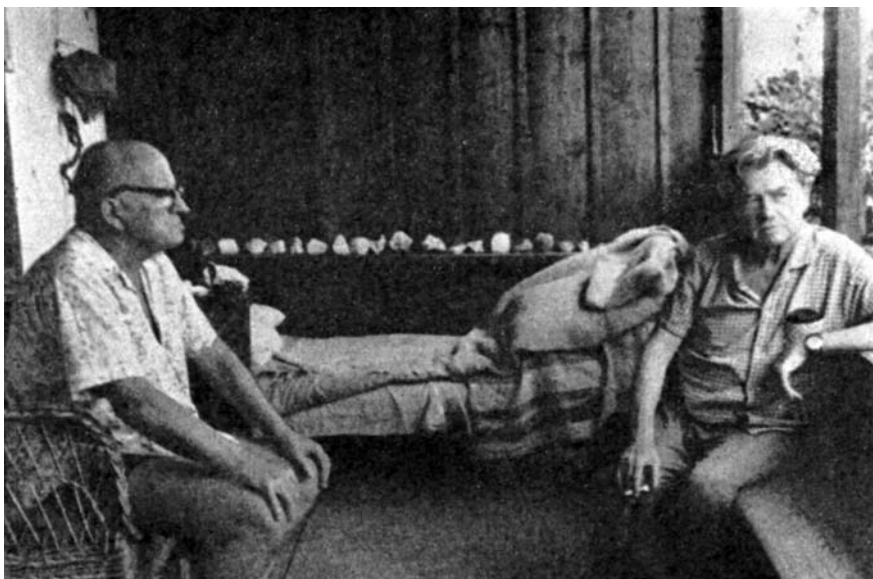
Звуковые эффекты (аллитерации, консонансы и т. п.) — желательны (хотя бы и не на тех же буквах).

Соблюдение образов — желательно (особенно нежелательна замена одного образа другим).

Но главное, размер, количество строк и чередование рифм точного качества.

При этих условиях не всегда возможна смысловая и речевая точность, которая может отступить на второй план» [53].

Гете опинився детермінованим російською мовою у «читанні» Габричевського, з його грасуючим «р». Гетеві неологізми не були розраховані на життя



*Олександр Габричевський та Генріх Нейгауз  
на балконі будинку Габричевських у Коктебелі, фото М. Каретникова, 1963 р.*

власним мовним текстом, заради якого вони переважно і створювалися. Це констатування неможливості перекладу як принцип. Гете сам це чудово відчував, займаючись перекладами з англійської й французької на німецьку. Й.-П. Еккерман залишив таку згадку від 30.12.1823: «Далее мы заговорили о переводах, и он заметил, что ему очень трудно воссоздавать по-немецки английские стихи.

– Когда пытаешься ударные односложные слова англичан передать немецкими многосложными или составными словами, разом утрачивается вся сила и энергия стиха» [54]. З іншого боку, як вважав вважав Гете у бесіді з одним англійцем, «в натуре немцев заложено уважение к чужой культуре и умение приспособляться к различным ее особенностям. Именно это свойство, заодно с удивительной гибкостью немецкого языка и делает наши переводы столь точными и совершенными. Вполне очевидно, что хороший перевод значит очень много» [55]. Редагування Габричевського оздоблює, насичує переклад, хоча б неологізми, новими значеннями, надаючи їм тим самим російську форму і звучання відголосом Срібного віку, оскільки слово — «приблизне», хоча воно й «исконно русское», — підштовхує читача розійтися, чемно знявши капелюх, з думкою автора. Кузмін з Габричевським стоять майже на одній дошці: Кузмін був перекладачем поступливим, і його толерантні пояснення,



*Ляльковий театр у будинку М. Волошина в Коктебелі, друга половина 1920-х. Ляльки зображають О. Сидорова, М. Волошина, П. Домрачева (зі скрипкою), Н. та О. Габричевських. Із зібрання О. Сєверцевої*

які дозволяли досить широко тлумачити саму методика перекладу, що кожного разу пристосовується до особливостей поетики оригіналу, пасували Габричевському, якого також не можна підозрювати у теоретичній і розумовій непоступливості. Ось свідчення з двох кутів: Кузмін у листі Габричевському, 22.05.1930: «Насильственность же неизбежна при переводах, особенно с немецкого или английского, где кучу односложных слов нужно передать растянутыми сдобными русскими словами»; Габричевский у листі Кузміну, вересень 1930-го: «...вычурный и капризный синтаксис старика <Гёте> почти невоспроизводим (главное, игра наклонениями и глаголами) и что при транспортировке на русский строй иногда получаются нежелательные, но подчас неминуемые смысловые сдвиги» [56]. Якщо переклад це не самостійний, вимушений стати твоїм творчий акт, що це? Новий, російськомовний контекст — не цвинтар для німецького слова Гете, а виноградник, ретельно пестуваний Габричевським. З листа Кузміну: «С большим нетерпением жду Вашей рукописи <перевода>, причем не только как редактор, но и просто как Александр Георгиевич Габричевский, которому не терпится увидеть “копию” с Гёте, написанную *Вашей* рукой» [57]. Очевидно, справа тут не у *розмірі* зазіхань, який ніколи не може перебільшити *розмір* неминучої задачі, а у *відповідності* сил і творчої моці, що існує між розміром задачі, між безкінечним розмаїттям ок-





Учасники спектаклю «Шляхами Макса, або Саши-Паша» у будинку М. Волошина в Коктебелі, 1926 р. У центрі згори — О. Габричевський у ролі Паші, у другому ряду зліва направо: М. Жинкін, Б. Ярхо, Є. Круглікова (у ролі Містера Х'ю), С. Шервінський, М. Шервінська, К. Девлет, Н. Габричевська, К. Поліванов та ін.  
Із зібрання О. Северцевої

ремих технічно-перекладницьких сторін і тими спробами розв'язати задачу, котрі в ідеї повинні всебічно осягати й покривати увесь її мовний простір. Беручись за редагування перекладу, Габричевський немов слідував за спостереженнями Андрія Белого, спровокованими на акт перекладу: «Мы читали Пушкина, Гоголя, как читали Гёте, а не умеем себе объяснить, как очарование наше этими художниками выражается в слогe, в стиле, который и составляет конкретную осязаемую глазом или ухом плоть их творчества. Нечего и говорить, что мы читаем не Гёте, а *мимо Гёте*; и только потом, прочитывая в десятый раз то или иное произведение искусства, случайно открываем мы вовсе незнакомые нам красоты» [58].

Нагадаю, як О. Твардовський коментував переклади С. Маршака з англійських поетів: «чем сильнее непосредственное обаяние перевода, тем вернее считать, что перевод этот точен, близок, соответствен оригиналу. ...И, конечно, наоборот: чем менее иллюзии непосредственного, самобытного произведения дает нам перевод, тем вернее будет предположить, что перевод этот неверен, далек от оригинала» [59]. Переклади М. Кузміна віршів Гете, на погляд будь-



О. Габричевський. Спектакль у Коктебелі у день імени Максиміліана Волошина. 1924. Картон, олія. Из зібрання О. Северцевої

кого, напевно, відносяться до першої констатації й через те є переконливо точними за усіх відмінностей з буквою оригіналу.

Якщо тут буде влучно використати бахтінську концепцію автора і героя в естетичній діяльності, то Габричевський під маскою Гете намагається *катафатично* залишити себе у російській літературі 1930-х. «Перевод всей системы оригинала требует от переводчика не только *аналитической* разборчивости, но и полного *синтетического* восприятия подлинника... Только синтетическим переводом можно достичь действительной близости к подлиннику, — по существу, а не только близости “по мысли” и “по форме”. Этой установкой определяется то, что единственной нормой нашей по отношению к переводу остается подлинник» (5, с. 10).

Життя Габричевського у мові Гете для дослідника викликає якесь подвоєння, можливо, і не зовсім тверезе: читаючи тексти, упевнюємося у Гетевській величі, а тримаючи книжку в руках, дивуємося редакторській і коментаторській величі Габричевського. Сумніви останнього обумовлюються рядками вступних статей: «Лирика Гёте, особенно молодая и старческая, носит черты особой оригинальности. Его странный юношеский стиль и лирика намёков



О. Габричевський. Карадаг. 1926. Акварель.

Из зібрання О. Сєвєрцевої

в поздние годы, с парадоксальным синтаксисом и непривычностью выражений, может легко вызвать искушение уяснить, пригладить Гёте, сделать его более удобным для восприятия... Поэтому некоторую трудность и угловатость многих, главным образом старческих, пьес надо поднимать как неизбежное следствие принципа, положенного в основу всего издания лирики» (5, с. 11). І Габричевський розумів. Його переклад «Стелли» (див. поз. (1) друкованих перекладів Габричевського) свідчить про це.

Габричевський ретельно працював над текстами свого на той час головного героя. Невідомо, чи він сам писав вірші [60], не відомо жодного віршованого перекладу з іншої мови. Але поетичність текстової роботи в ученого відлунює постійно. Тому, мабуть, його праці з теорії архітектури читаються як висока класична проза, хоча й написана у не зовсім класичній стилістиці. «Свобода “свободного” стиха является сама по себе его формальным признаком, так что педантическое требование следовать каждому слогу без соответствия словесных группировок было бы схоластично» (5, с. 12). Відомі «систола» й «діастола» Гете — те ж саме і Габричевський міг говорити про власну творчість; як Костянтин Клуге, французький живописець російського походження, він міг дифе-



*Надгробок на могилі О. Габричевського та Н. Северцової-Габричевської на Коктебельському міському цвинтарі, фото: травень 2009 р.*

ренціювати свої великі творчі епохи за «циклотомією» [61]. «С одной стороны — неразлучный друг и собутельник герцога, трезвый и неутомимый управитель хозяйской вотчины, с другой — одинокий, вдумчивый наблюдатель природы, замкнутый в себе мыслитель и нежный, сосредоточенный любовник. Официальный Гёте в лирике не отразился» (6, с. 21). Офіційний Габричевський і нас мало цікавить. Член-кореспондент Академії архітектури (коли її перетворювали на Академію будівництва і архітектури СРСР 1956 р., він лишився поза академічними лавами), доктор мистецтвознавства *honoris causa*, з 38 років — професор.

Дивовижна задача, яку поставив перед собою Габричевський, — простежити шлях Гетевої творчості од молодих років до глибокої старості — опиняється врешті-решт над першим і другим, середні ланки біографії якось втрачають різкі грані, розчиняючись у творах «розквіту сил», а от рельєф, фактуру життя — мов любовно описуваний ландшафт своїх Кіммерій, про які буде йтись нижче, — перші п'ятики і останні слова [62] — віддзеркалені педантично.

Тональність і тематика старечого світосприйняття Гете, як не дивно, перемікує «реалістичний тик» його одвічного оптимізму. Гетевий удаваний оп-



*Надгробок на могилі О. Габричевського та Н. Северцової-Габричевської на Коктебельському міському цвинтарі, фото: травень 2009 р.*

тимізм, як влучно зауважує Габричевський, «был в конце концов глубоко чужд всему трагическому...; творческий принцип постепенного развития, развертывания, нарастания позволял ему всегда, как в жизни, так и в художественном образе, преодолевать данный конфликт, синтезируя всякое противоречие на следующей диалектической ступени. В этом — объективная удачливость Гёте» (9, с. 20). І — від філософічного роздуму над відчайдушними проблемами буття до галантної відповіді на подарунок нових підтяжок — постать Гете переміняється з ноги на ногу постаттю Габричевського: їх обох переслідує образ «макрокосму» — великого часу і великого світу, що віддзеркалені у «мікрокосмі» — малому світі «кону лялькової комедії» (9, с. 27), де Фаворський світ, на жаль, було замінено «лампочкой Ильича». Йозеф Геррес у березні 1805 р. писав: «Все же удивительно, что, сколько литературных партий ни заводились в Германии, Гёте среди всег, почти всегда в одиночестве, оставался неподвижною звездой и вращался лишь вокруг своей оси, — никакое брожение вокруг не выводило его из состояния покоя» [63], — тільки пізніше — побутові обставини, як завжди, родинні: закоханість в У. фон Левецов і М. Шимановську, розмови з невісткою Оттілією

та сином Августом (якого Гете переживе на два роки) etc.

Природа, за виразом К. Свасьяна, стає перед Гете не як об'єкт пізнання, а як об'єкт *здивування* [64]. Так само і «природа Гете» для Габричевського — не об'єкт пізнання, а об'єкт власного здивування своїм розумінням цього. І не тільки *об'єкт*, але й *продукт*. «Третій образ» (Ол. Босенко). Збуджуючись розумінням Гетевих слів, Габричевський несподівано починає фіксувати «стоп-кран» нашого мислення, «постулюючи» власне розуміння (професійне і компетентне) ротаційною машиною. І саме так, як Й.-Г. Фіхте, надсилаючи Гете перше видання «Науковчення», у супроводжувальному листі писав: «До Вас звертається по праву філософія. Ваше почуття — пробний камінь її», так і ми маємо підстави довіритись смаку Габричевського. Його почуття — те, яким могло б бути наше власне, якщо б воно було на те здатним [65].

Кінематографічне ставлення Габричевського до постаті Гете відбивається у бажанні охопити, досягнути дещо казарменим об'єктивом першої чверті ХХ ст. парадоксальні «суб'єктиви» реалістично-романтичних ХVІІІ–ХІХ віків, але він тримає в руках *byle*, первісну, ще безформну матерію, і, певно, йому жаль видати її, «аби у ній не відбилася моя нескінченна самосвідомість» (молодий Маркс).

Для Габричевського Гете — здобуття і детермінація якогось, ще одного, нового простору, в якому можна діяти самостійно. Мабуть, це взагалі властивість великої людини: біля неї забуваєш про велич і маєш переконати себе у дивнощах власного характеру, який опиняється у тому просторі самотнім. Гете розглядається не тільки як науково витримана «точна фантазія» (Свасьян) ХVІІІ–ХІХ ст. у столітті ХХ: міцними легенями гутнаря вдихає Габричевський пробудження емоції Гете у собі й тим самим видає йому офіційно витриманий у необхідній кількості примірників — «за редакцією» — вердикт на право задовольнятися радянськими обставинами існування, — немов би накидаючи чорну хустку на клітку з папугою, щоб той не базікав уночі. Якщо народ на площі не посміхається — народ у німоті, написав Бахтін. Вітчизняна дійсність 30-х сміятись не сміла. «Поучение находишь в жизни чаще, чем утешение» [66].

## V

### Гете коктебельський

*Человек живет не только в чужом доме, в доме чужих дел, но и в чужом языке.*

Юрий ТЫНЯНОВ

Гете шукав ідеал вільної особистості на сонячній еллінській агорі, що зближує його із сучасниками — Шіллером і В. фон Гумбольдтом і віддаляє від



*Панорама Коктебеля:  
на першому плані  
черепичні дахи будівель  
у садибі Габричевських,  
фото: травень 2009 р.*

Канта. Габричевський шукав такого ідеалу, будучи задоволений пошуками Гете: він шукав свободних людей на березі еллінського Чорного моря, у Коктебелі.

Лише декілька садиб стояло на морському узбережжі коктебельської та-рілки, одна з найвідоміших — будинок Волошина, Дім Поета. Нечисленні вулички «готическими карлицями лепились по крутизнам» [67]. Зелені ще не було. Перший приїзд Габричевського та його дружини Наталії Северцової-Габричевської відбувся 26 травня 1924 р. З 1924 р. «Киммерийський поселок становиться для Габричевских непременным местом отдыха и творчества. Они влюбились в эту землю на всю жизнь и постоянно сюда возвращались. Исключением были военные годы и время, которое А. Г. Габричевский провел в тюрьмах и ссылках. Благодаря живописному и танцевальному таланту, а также дару звукоподражания Наталии Алексеевны и эрудиции Александра Георгиевича они зачастую становились инициаторами как интеллектуальной, так и развлекательной жизни Дома Поэта. Уже после войны Габричевским удалось купить

небольшой домик в Коктебеле, который в 1950-х — 1960-х годах стал одним из главных культурных центров поселка» [68]. Власне житло — подвір'я по вул. Калініна, 22 — Габричевські придбали 1947 р.

Саме тут, у коктебелських виноградних ароматах, треба згадати про театральність — театралогічні моменти буття паморочних 20–30-х рр., про Гете театрального й акторську гру Габричевського.

Гете, директор Веймарського театру, — автор своєрідної театральної дисципліни, яку він запровадив у своєму театрі. Здається, дисципліни надто суворої, «військової» для такого закладу, як театральний. 1803-го він склав дев'яносто один параграф «Правил для акторів» (видані його секретарем Й.-П. Еккерманом) [69], котрі викликали справедливі сумніви у дослідників театральної творчості поета. Справді, Гете тут «то колоссально велик, то мелочен» (Енгельс). Навіть ходила чутка, що старі актори, які служили у Веймарському театрі раніше, перед «добою Гете», зустрічаючись з молодими артистами, котрі продовжували там працювати, любили запитувати: «А що, Гете усе ще розіграє перського шаха зі своїми акторами?» Й у відповідь бачили «неловкое пожатие плечами и сконфуженную улыбку» [70]. «Гете создал Sprechmusik (музику речі). Он смог это сделать. Ибо он пожелал в те годы, когда правил маленькой стаей декламаторов и актеров, заставить их пройти строжайшую школу музыкальной речи. Особенно старательно занимался он этим в начале века, между 1800 и 1807 годами, подвергая свою веймарскую паству суровой капельмейстерской муштре. Это не метафора... Он хотел, чтобы актерская труппа была оркестром, в котором каждый музыкант подчинялся бы ансамблю и праткически исполнял свою партию» [71]. Недаремно Веймарський театр здобув підназву «виховний». Гете як режисер ставив задачу максимальної близькості до «художньої правди», в цьому його підтримував Шіллер (до речі, військовий лікар, котрий втік з Вюртемберга від тиранічної опіки герцога Карла-Євгенія). На веймарській сцені отримав розвиток своєрідний стиль акторської гри, якому глядачі не аплодували. Саме цей «веймарський стиль» перетворив театр на «виховний». Виховували, слід вважати, не тільки актора, але й смак глядача [72]. Так, у театрі Гете бурхливі прояви емоцій, різкі, безпорадні переміщення не сцені були неприпустимі. Це тоді, коли ставили переважно опери Моцарта («Викрадення з сералю», «Чарівна флейта», до якої Гете намагався написати продовження, але так і не написав). Як згадує актор А. Генаст, Гете «страшенно завважало, коли дві, три або чотири дійові особи стояли впритул на тому або іншому боці сцени або посередині її перед суфлерською будкою, якщо того не вимагала дія, тим самим створюючи порожній простір у картині» [73]. Бачимо, класичному світосприйняттю Гете, котрий суворо розводив поняття «природа» і «мистецтво», імпонувало ставити у своєму театрі суворі за формою драми.



Так, були інсценовані п'єси «Йон» Авг. Шлегеля та «Аларкос» Фр. Шлегеля. «Неустанным стремлением актеров Веймарского театра было восстановить в правах давно уже пришедшую в упадок на немецкой сцене, всеми осуждаемую, едва ли не проклинаемую ритмическую декламацию» [74], «дирекции (тобто самому Гете. — А. П.) весьма подошла такая пьеса, как «Ион» (А.-В. фон Шлегеля)..., здесь целью была поставлена близость с греческой трагедией... Зритель образованный, накоротке с мифологическими понятиями, в пьесе не найдет трудностей; для зрителя же менее искушенного тут зато есть ценность педагогическая, ибо, придя домой после театра, он непременно возьмется за мифологический лексикон, дабы справиться об Эрихтони и Эрехтее» [75]. До театральної справи Гете ставився дуже суворо, без посмішки. — Як оперна співачка Марія Дейша-Сіоніцька (1859– 1932), заслужена артистка Імператорських театрів, у Коктебелі — до Волошина та його друзів [76]. — На прем'єрі «Аларкоса» сталася навіть сцена, коли Гете на дикий сміх залу від непомірної, солодкової патетики фрази «від страху смерті він нарешті вмер» скочив з місця й гукнув поважним глядачам: «припиніть сміх!» Щоправда, після цього епізоду «Аларкоса» у Веймарі більше не ставили. Усе це дивує, беручи до уваги генезу Гетевих поглядів від *Sturm und Drang* до темного, нестерпно правильного — як усі чесноти разом — «веймарського класицизму». Безперечно, не слід вважати, лише побіжно торкаючись Гетевих поглядів на теорію драми [77], що його «театральний диктат» був якимось тягарем для веймарського актора і глядача. Театрально-художньо-адміністративна діяльність Гете, віддзеркалюючи загальноестетичні погляди, пов'язані з власною драматургічною творчістю, була безперечно суспільно і культурно корисною. Вона нібито систематизувала той дієвий прошарок, який Гете обіймав разом з директорською посадою. Важко уявити, щоб Гете цього не робив. Але відвертий раціональний залишок, який виник для «історії театру», свідчить, на мій погляд, про складення певної системи, котра на лінії *commedia dell' arte* — *commedia erudita* категорично наближається, скоріше, до останньої. В цьому, однак, знайшло свій відбиток розведення понять «класики» і «класичного», котре Карл Конрад і стосовно поглядів Гете відносить до «сумнівного» [78].

Саме Гете належить, виходячи з цього, своєрідна *типологія сценічної дії*, перевагу в якій він як запеклий систематизатор і ретельний природознавець віддавав виховному моменту. Звідси — дійсним є все те, що Бахтін писав про гетевський «роман виховання», зумовлений історичним часом і культурною ситуацією в Німеччині першої чверті XIX ст.

Залишаючи — «на цій мажорній ноті» — звернення до театральної діяльності Гете, звернімося до сценічних вправ «коктебельських бовдурів», які так драгували М. Дейша-Сіоніцьку, виховану у Київському інституті шляхетних

панн, і виокремлюючи тут роль (акторську) Габричевського.

З першого погляду спостерігаємо масу зрозумілих відмінностей. Якщо герцог Карл-Август всіляко підтримував і «спонсував» Веймарський театр, уважно і зацікавлено стежачи за діяльністю його директора, культурний контекст Коктебеля 1920–1930-х породжував спонтанні театральні вистави всупереч обставинам. Важко уявити зараз цей бенкет під час більшовицької чуми, жорстоких знущань над свободою і гідністю, безглузких арештів, постійного страху, для якого, за висловом Надії Мандельштам, жахлива Велика Вітчизняна була перепочинком від сталінського мороку 1930-х. Ситуація гри дещо снобістської московської інтелігенції серед дикої киммерійської природи підживлювалася, можливо, саме цими соціальними моментами. Мабуть, не буде перебільшенням твердження, що коктебельські аматорські спектаклі були якимось доки ще вільним подихом своєрідних, непересічних людей. Один перелік тих, кого можна було зустріти у Коктебелі 1920–1930-х, викликає здорову заздрість: культурний простір того часу перебував саме на узбережжі Блакитної затоки, омивався хвилями Чорного моря й був двічі осяяний профілем Волошина. Саме тут Осип Мандельштам чекав на повернення Тезея («Туда душа моя стремится, / За мыс туманный Меганом, / И черный парус возвратится / Оттуда после похорон!»), тут Йосиф Бродський наполягав, що «если чувствовать сиротство, то лучше в тех местах, чей вид волнует, нежели язвит».

Почнемо взагалі зі ставлення Габричевського до театральнo-драматургічної справи. Цей аспект, безперечно, потребує більш детального, філологічного дослідження, ніж наше побіжне студіювання. Ще 1916 р. Габричевський, котрий тільки-но закінчив університет і був залишений В. Мальмбергом для «підготовки до професорського звання» на кафедрі теорії та історії мистецтва (себто в аспірантурі), написав п'єсу у стилі *commedia dell'arte* «Біла пляма». Комедію цю було сценовано у колишньому родовому маєтку Афанасія Фета Воробйовка (у Курській губернії), котрий тоді належав дочці засновника Третьяковської галереї Марії Боткіної. Габричевський виконував роль Панталоне [79]. На жаль, про це мало відомо, сценарій не зберігся.

У Коктебелі, в будинку Волошина, де Габричевський разом з дружиною Н. Северцовою-Габричевською перебував з перервами (арешти) починаючи з літа 1924 р., був організований ляльковий театр, персонажі якого зображали кого завгодно — від Максиміліана Волошина до Олексія Сидорова. Це трапилося, звісно, через те, що люди, які ставилися до Коктебеля як до культурної столиці Срібного віку, сприймали ляльок як фігури, за допомогою яких актор примножує власну особистість, він не залежить від партнера: він сам собі партнер. «Надо бросить привычку стесняться местом и временем. Надо терпеливо создавать образ за образом, — тогда, может быть, и появится у читателя представление, похожее на

верное. Нужны: язык этому искусству, “физиономии” — понятиям», — наполягала Ніна Симонович-Єфімова [80], яка, можливо, була знайома з ляльковим театром «обормотов». — «В Коктебеле была своя “легенда веков”, поскольку в Крыму действительно встречались все века — первобытные пещеры и античные руины, средневековые крепости и татарские мечети, здесь были своя почти домашняя Греция и почти домашнее Возрождение. Был в Коктебеле и свой театр, вернее, театрализация жизни, хитоны и симпозионы, представления и ритуалы, жертвенники и песнопения, то есть это был исторический театр, переключка столетий» [81]. Себто зовсім не те, що було сторіччям раніше у Веймарі.

Якби філософи жили так, як вони пишуть про життя, не знаючи творчого непокою, якби ті, хто читають їх тексти, слідували настановам, можливо, людина й її творчість співпадали, плавнесенько витікали одна з одної, одна одну обґрунтовуючи без жодних життєвих колізій. Але коли ми маємо справу із тим, що уся дійсно творча робота в людині протікає як постійний неспокій, коли людина приречена самим актом творчості до непокою і повсякденної боротьби із самою собою, тоді аж ніяк не йдеться про якусь плавну, послідовну рефлексію буття: і той, хто творить, і той, хто за цим спостерігає, перебувають в одному човні. Габричевський, який поміж арештів спостерігає за творчістю Гете у Коктебелі, аж ніяк не може дорівнювати Гете столітньої давнини, і тому творчий їх стосунок можливий на рівні реконструкції одчайдушної творчості веймарського майстра з боку творчого спостереження майстра коктебельського. Якщо Габричевський грав головну роль у спектаклі «Саша-Паша», що був поставлений у Домі Поета, то Гете як директор Веймарського театру виступає в історико-культурному процесі як мимовільний ініціатор того сплеску романтичної іронії над буттям, який саме на березі Чорного моря може дати «відсіч» класичному театру у Веймарі через репрезентацію некласичного, іронічного театру у жанрі *commedia dell'arte*, і текстами, де про театральні справи Гете не згадується. У ставленні Гете і Габричевського до питань театру — один був драматургом і спостерігачем, другий брав акторську участь, один прагнув до класики, другий до романтизму, від якого зрікався на сцені перший, будучи сам романтиком, — можна спостерігати певну *зворотну симетрію*: те, що у Гете було методом, у Габричевського було грою, і — навпаки. Так «творческое слово явило отвлеченную возможность» [82].

Вище ми зупинилися на текстових просторах Габричевського і «його Гете». Це немов би офіційна частина, те, чим не заборонялося займатись і що було деякими обов'язками ученого і до певної міри — його хлібом.

Тепер, відходячи од цих питань, спробуємо побудувати трохи відсторонену культурну диспозицію у повсякденному, вічному, первісно «у-мовному Гете» Габричевського.

Бедный мастер!  
Закинь карандаш,  
Отползи поскорее к затону,  
Отрасти себе жабры и хвост,  
Ибо путь от Платона к планктону  
И от Фидия к мидии — прост.

*Нобелла Матвеева,*

Не пиши, не пиши, не печатай..., 1965

## VI

### Гете архітектурознавчий, Габричевський природознавчий

*Главное — научиться владеть собой. Если бы я дал волю своим наклонностям, то, наверно, загубил бы себя и сокрушил все меня окружающее.*

И. В. ГЁТЕ — И. П. ЭККЕРМАНУ, 21.03.1830

Як був віддзеркалений Гете неофіційний, домашній, «*Гете-життя-Габричевського*» у його світосприйнятті 1920–1930-х? Тут архітектурознавча мова першої третини ХХ ст. — од ірраціоналізму («пластицизму») як експресивного відгалуження модерну в архітектурі 1910-х до неокласичних пошуків (через конструктивізм і функціоналізм) 30-х, — чудове тло, на якому дійові особи — Гете, Габричевський і феномен архітектури — сходяться в кадансі змістовної побудови культурного простору.

Гетеві традиції мислення панували у раціоналізмі початку ХХ ст. досить специфічно. Було б дивовижним, на наш погляд, намагатися влітати, *тілом наділити* природознавчі ідеї Гете щодо «протофеномену» і «метаморфозу рослин», але саме на цих висновках Р. Штайнер, поет, філософ (засновник т. зв. антропософського напрямку), теоретик театру і танцю, живописець, скульптор і, нарешті, архітектор, нагромаджував концепцію пластичного і просторового формулювання т. зв. Гетеануму — головного будинку зібрань у комплексі-колонії антропософів у Дорнаху (поблизу Базеля, Швейцарія), збудованого за його проектом 1913–1922 рр. (з дерева; цей варіант згорів, не дивлячись на Штайнерові пророцтва про трьохсотрічне життя будівлі, у Різдва ніч з 1922 на 1923 рр. [83]; залізобетонну споруду звели також за проектом і моделю Штайнера протягом 1924–1928 рр.). Свій задум Штайнер висвітлював у напівпопулярних лекціях, які пізніше були видані окремо під заголовком «Шлях до нового стилю в архітектурі» (Дорнах, 1926). Тверезим їх важко читати.

Все розмаїття рослинного світу Гете намагався вивести з однієї найпростішої утвори — «прафеномену», котрим він вважав листя. У Штайнера принцип метаморфоз був загальним — він розповсюдив його на неорганічну природу та на людське мислення, де відбувався метаморфоз, «листування» понять. Як відзначають сучасні дослідники європейського модерну (наприклад, Д. Сабраб'янов, О. Борисова, В. Горюнов та ін.), архітектура Гетеануму — граничне використання експресійної гілки модерну не тільки у Швейцарії, але й взагалі у європейських країнах, що співпадало з поглядами Штайнера на астральний світ і Дух Форми. Перефразуючи Гегеля, історія розвитку художньої форми — це є історія розвитку Духу Форми; Габричевський писав, що тільки тоді можна вважати написаною історію архітектури, якщо буде змальовано, як відбивається в архітектурі життя людського духу. «...І замкнувши свій танець, ти (тобто астральна душа. — А. П.) привела мене до Духів Форми. ...Але відтепер ти не повинна йти далі; бо якщо ти зробиш хоча б одним кроком більше, ніж ти зробила для мене, стане безглуздим все, що ти зробила. Бо Духи Форми суть ті, на яких лежало звершення всього протягом земної епохи. Якщо ж ти вступиш в те, що є задачею Духів Форми, ти знов зневажиш все, що тільки-но було зроблене тобою» ітд [84]. Софістика! Але ж через те органічно-пластична форма Гетеануму наслідує містичній натхненності погляду Штайнера на принцип існування форми. По суті, принцип «прафеномену» Гете, сповідуваний Рудольфом Штайнером, є базовим принципом формології Гетеануму — вихідні мотиви «удару батога», форма людської нірки, коло, квадрат, еліпс тощо.

Крім того, з одного боку, в інженерному відношенні, Гетеанум був для свого часу спорудою помітною, що відзначалося у технічних часописах. З іншого боку, вплив його формального вирішення важко переоцінити: архітектурні вправи Е. Мендельсона, Х. Пельціга, Х. Шаруна, А. Ван де Вельде, раннього В. Гропіуса, засновника Баухаузу. Але не у формальному вирішенні тут справа — спрацьовує банальний мистецтвознавчо-краєзнавчий підхід, який шукає відтворення тенденцій на конкретному матеріалі: ніхто не може впевнено сказати, що явище було підпорядковане саме цим законам.

Штайнер був співробітником архіву Гете, редактором і коментатором т. зв. крющнерівського видання його природознавчих творів, а також веймарського стотридцяти томного видання Творів. Гетевий вплив відчувається у штайнерівській «Філософії свободи» (1894 р.). Це Штайнер назвав Гете «Галілеєм органіки», хоча Гете ніхто на коліна не ставив. Габричевський цікавився будівництвом Гетеануму, та й власна його концепція «архітектури-як-меморіала» (я спрощую) певному місцю простору та й узагалі ідея про узгодженість просторового ядра та масивної оболонки (простору і маси) — немов базуються на цьому як одному з прикладів, хоча конкретно про це у текстах

Олександра Георгійовича не згадується. Більше того, на будівництві першого — дерев'яного — Гетеануму перебували Андрій Белий, М. Волошин, М. Сабашнікова (перша дружина Волошина), Елліс (А. Кобилинський), Г. Тургенєва та ін., які приїхали з Росії (до речі, із Коктебеля) і слухали лекції Штайнера про архітектуру цієї споруди. На той час Габричевський відвідував семінарії П. Франкля у Баварському університеті і, цілком вірогідно, мав можливість цікавитись, так би мовити, тектонічним втіленням антропософії Штайнера. За свідченням Євг. Шварца, російського актора і драматурга, Белий добре «появляв прелесть нигилистических выходов Габричевского и чувствовал родство этого очень, слишком много понимающего эрудита со своим временем» [85]. Про самого ж Білого дуже виразно написав щодо Гетеануму Євг. Замятін, закарбувавши свіжий ракурс: «этот человек — с долотом и молотком в руках, на подмостках в полутемном куполе какого-то храма, он выдалбливает узор капителя. Храм этот — знаменитый Гётеанум в Базеле, над постройкой которого работали преданнейшие адепты антропософии» [86]. Господь із ними.

За спостереженням Свасьяна, думка Гете не уміщується в слові; слово випереджене в ній паузою та жестом. Навіть будучи висловленою, вона створює навколо слова живий ефірний ореол, якусь дратівливо нереєстровану атмосферу нюансів. «Більше, — говорить Гете, — мені нема про що розповідати; ви бачите, що над німцями з віку тяжіють прокляття — жити у кіммерійських ночах споглядання!» Кримський Коктебель — Кіммерія, — де «нічним життям» радянського офіціозу могли жити непересічні персонажі, теж фотографічно зафіксований як *пейзаж героїчний*, — саме тим, де «гіпсова пов'язка» (Свасьян) людських звинив є земною корою головного мозку. Постає Гете, як чудернацьке *у-мовне життя*, як самостійний, вже «наш» протофеномен, є конгеніальний роздумам Габричевського про Гете як про протофеномен. Самий процес такого роздуму — протофеноменологічний, перед-логічний, такий, де феноменом постає вторинна у відношенні до самого Гете габричевська «феноменологія Гете».

Якщо брати до уваги так званий третій суб'єкт, який міг би об'єднати Гете і Габричевського — причому обох лише до певної міри, — архітектуру, — тут Гете значно поступається Габричевському у низці аналітичних позицій: зрозуміло чому — переважно версифікатор, а не містифікатор. Зрозуміло, що для Гете архітектура — на кшталт інших німецьких романтиків першої третини ХІХ ст., насамперед філософів, була одним з видів мистецтва, й її вади і принади обговорювалися з точки зору художності архітектурних форм. Гегель, один з тих, хто намагався дати опис системи семи окремих мистецтв у «Лекціях з естетики», розташував архітектуру перед скульптурою та романтичними мистецтвами (живопис, музика, поезія). У чомусь він має рацію, коли

пише, що архітектура виступає перед нами в якості начала, обґрунтованого самим предметом. «Вона — начало мистецтва, через те, що мистецтво у свій початковий період не знайшло взагалі ані сумірного матеріалу, ані сумірних форм для зображення свого духовного змісту. ...Матеріалом цього першого мистецтва слугує недуховна у самій собі, важка й така, що підпорядковується законам тяжіння матерія. Її формою є утворення зовнішньої природи, зв'язані правильно і симетрично так, що, будучи суто зовнішнім віддзеркаленням духу, вони є цілісним художнім твором» [87]. Тобто, що б там Гегель не казав, він упевнений, що архітектура є одним з видів мистецтва, і сперечатися тут, здавалося б, нема про що. Майже те саме знаходимо й у Шеллінга, але він пішов ще далі: «Красне мистецтво абсолютне у собі самому, а відтак, чужається зовнішньої цілі і не є предметом потреби. На цій підставі багато хто (хто? — А. П.) дійсно виключали архітектуру. ... Що мистецтво як красне мистецтво не може бути підпорядковане жодній цілі, є аксіома для правильного розуміння; й тією мірою, якою воно дійсно підпорядковане цілі, воно дійсно не буде красним мистецтвом. ... Якщо б архітектура ставила своєю ціллю лише потребу та користь, вона не була би красним мистецтвом. Але для архітектури як красного мистецтва корисність і ціль за потребою є лише умова, а не принцип. ... *Доцільність* для неї — *форма* прояву, але не сутність; й тією мірою, якою архітектура складає з форми і сутності щось єдине, причому робить цю пов'язану з корисністю форму разом з тим формою краси, вона піднімається до красного мистецтва» [88].

Чекати від епохи романтизму тверезого ставлення до архітектури не як до одного з видів мистецтва (до того ж ще й красного мистецтва!), а як до «специфічної форми суспільного буття, процесу пізнання та перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб» (Абрам Мардер) [89], та ще й відрізнити архітектуру як абстрактне поняття, що «мешкає на небі», від архітектурної форми, котра уміщується на землі, — ні, до таких констатацій романтична думка навіть найраціоналістичніше мислячих культурних персонажів останньої третини XVIII — першої третини XIX ст. дійти не могла. Що казати про півторасотрічну відстань, коли й зараз, у комп'ютерну еру, добу розвинутих словникарських здобутків і, здавалося б, досконало відпрацьованого термінологічного апарату різних галузей знання, — навіть тепер приходиться розтлумачувати не для студентства, а для докторів архітектури, що абстрактне поняття і конкретний матеріал — різні речі. Сучасне, у тому числі українське архітектурознавство, перебуває у перенатальному стані, ледь дістаючись хоча би до російського рівня 1920–1930-х. Ось тут Габричевський як архітектурознавець опиняється на декілька кроків попереду від Гете. Це вам не Шіллер.

Можливо, порівнювати їх у цій царині й некоректно, але ж виправдовує таку вправу те, що й у Гете, й у Габричевського існують архітектурознавчі праці. У Гете це передовсім статті «Про німецьке зодчество: D. M. Ervini a. Steinbach» (1771 р.), «Зодчество» (1788 р.), «Про німецьке зодчество» (1823 р.), частково про архітектурні твори йдеться у статті «Про мистецтво й старожитності на землях по Рейну й Майну» (1816 р.), у записнику 1775 р., у «Поезії та правді» та в «Італійській подорожі» (1786 р.). Архітектурознавчі твори Габричевського, окрім перших публікацій у часописах 1920-х, двічі побачили світ в окремих збірниках (1993 р. — за моєю редакцією, 2002-го — за редакцією Анатолія Кантора [90]). Архітектурознавчим студіям Олександра Георгійовича було присвячено окреме дослідження [91], архітектурознавчі статті Гете (*див. доданки*) сьогодні являють собою переважно історичний інтерес. Їх персонажі: передовсім Страсбурзький собор, його будівничий Ервін зі Штейнбаха, річка Рейн, архітектурознавець Франсуа Блондель, брати Буассере, державний міністр Штейн, художник Моллер, грецькі храми, Кельнський собор, колона-сіртітка, усюдисуща гармонія, незрозуміла сучасниками велич готики й напіввігана дана таїна пропорцій. «Архітектурознавчі» сторінки у «Поезії і правді» й «Італійській подорожі» знову стосуються переважно собору у Страсбурзі: де тільки не згадує про цю споруду наш автор — візіоніст і літератор. І про собор — поряд з такими, наприклад, висловлюваннями: «кажется, что сыны Божии, вступив в брак с дочерьми человеческими, наплодили ублюдков» [92], або: «если ты рожден художником, то многое поневоле рассматриваешь с точки зрения художника» [93]. Здавалося б, це звичайний, начебто юнацько-щоденниковий потік свідомості навколо Страсбурзького собору й навколо згадок про Страсбурзький собор, який він бачив щоденно, навчаючись у місцевому університеті. Але не тільки. Згодом засмагли видіння Страсбурзького собору допомогли Гете у створенні інтер'єру його «Фауста». У першій частині відтворений Астрологом античний храм «співає», «звучить» («Поют колонны, стены, свод, периптер»; «Магическою силой древний храм / На сцене в глубине показан нам. / И как Атлант, подперший небо шеей, / Легко несут постройку пропилеи. / Колонн под ней неисчислимый лес, / Хотя и двух хватило бы в обрез» [94]) — наче тімпани, нервюри й контрфорси недобудованого собору у Страсбурзі.

Чи не через ці мотиви трохи пізніше В. Одоєвський у новеллі «Себастиан Бах» (1835 р.), суміщуючи музичні враження з архітектурними, переводить одну метафору в іншу? «Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны» [95] і т. д.

Чи не через це О. Мандельштам писав, що —



...Играет мышцами крестовый легкий свод.  
Но выдает себя снаружи тайный план:  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,  
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес;

що —

Здравствуй, мой давний бред, —  
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань,  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань!

Я недаремно згадав про готичні мотиви Мандельштама: у нього — окрім тільки-но цитованих фрагментів — є спеціальне прозове спостереження, що-правда більш пізніше, ніж вірші зі збірки «Камень» 1910-х: «Страсбург. Гёте кончаєт университет. Высокие башни Страсбургского собора видны со всех сторон города. Это первый блестящий образец готической архитектуры, который увидел Гёте. На больших речных дорогах, в торговых узлах, в ярмарочных центрах высились стреловидные громады готических соборов. Издали они были похожи на каменные леса, увенчанные башнями. Вблизи они удивляли глаз обилием растительных завитков, фантастической скульптурой, в которой повторялись морды животных, листья и цветы. Из главной точки каждого свода расходились мощные ребра. Равновесие и полет были законом архитектуры» (1935 р.) [96]. Чи це не рядки з автобіографії текстів поета, не автокоментар до александрійського розміру віршів чвертьвікової давнини, де готичний собор уподібнюється Адаму («Как некогда Адам, распластывая нервы...») — Лишимо відповідати літературознавцям.

Ще Гете приваблює архітектурна продукція Андреа Палладіо, зокрема, його вілла Ротонда: він описав її не тільки у «Пісні Міньюїни» з «Літ науки Вільгельма Мейстера» (1796 р.), але й в «Італійській подорожі» (книзі, яку, до речі, Мандельштам узяв до Вірменії у травні 1930-го). Власне концептні роздуми у цих фрагментах віднайти важко, втім загальне ставлення до архітектурної форми із засадничих естетичних устремлінь доби німецького романтизму

і — як би зараз сказали — з точки зору державно-національної самоідентифікації слугує на користь того, що Гете ставиться до архітектурних форм у природному контексті як природознавець. Що не може не приваблювати, так це конспективний характер Гетевих навколоархітектурних нотаток: одна-дві сторінки. Не архітектура була у центрі його уваги — слово, яким можна сказати *і про* архітектуру.

Таким самим словом користувався й Габричевський. Говорячи про загальносвітоглядну орієнтованість Габричевського на дві постаті: Гете й Жолтовського, попередника і сучасника, скажімо, Д. Бернштейн робить висновок, що у взаємодії цих двох розумових уподобань Габричевського слід убачати «авторскую постановку опыта с характерной для авангардной культуры первой четверти XX столетия склонностью к отождествлению формы и принципа ее организации, указание на пространственность как на реальность, определяемую сосуществованием недоовплощенного смысла и телесной неопределенности» [97] в архітектурознавчій концепції Габричевського. «Недоовплощенный смысл» — це до Гете, «телесная неопределенность» — до Жолтовського. Поміж цими невизначеностями — визначеність власної точки зору: архітектура — 1) *формологічно, як «усезагальне зодчество»*: 1А) вид людської художньої творчості, що ізолює частину простору, цінну для духовного і матеріального життя та діяльності людини або колективу, 1а) або за допомогою видалення матеріальної маси, уже даної у природі, 1б) або за допомогою спорудження тривимірної матеріальної (масивної) оболонки, яка відмежовує ізольований просторовий об'єм та зводиться на ділянці земної поверхні, яка відповідає цьому об'єму; 1Б) вид художньої творчості, який створює організовану єдність маси, що ізолюється, та ізольованого простору; 2) *художньо, як власне «архітектурне форматворення»*: 2А) вид просторових мистецтв, які створюють будівлю, котра є не лише 2а) функціонально прагматичною річчю, але 2б) яка споглядається як художній твір, як наочна художня єдність просторових відношень; 2Б) особлива естетична категорія, що виражає природу естетичного об'єкту як структуру, як конструкцію, як результат (або — подобу) розумної цілеспрямованої побудови; 3) *у будівельному смислі* — усі види будівництва (створення, дав.-рос. «здания»), як доцільної діяльності живих істот (архітектура людини; архітектура тварин; архітектура світобудови; архітектура книги тощо). На запитання «що робить архітектура?» Габричевський відповідає: «архитектура закрепляет на земной поверхности некоторую ценную для человека сферу его деятельности, выражая в своих границах характер этой деятельности» [98]. Більш точно, на мій погляд, відповісти важко.

Отже, *архітектурознавство* у такому розмаїтті векторів виникає не тільки й не стільки як інструмент осягання однієї з форм єдності матеріального

та смислового, але у якості «художньої» творчості — цієї якщо й не єдиної, то в усякому разі однієї з найулюбленіших тем його роздумів [99]. Здається, Гете-архітектурознавець лише спровокував студію Габричевського щодо природи і сутності архітектури: Олександр Георгійович знайшов у Гете, окрім іншого, ту гауль, нерозроблену ділянку, на якій — йому здавалося — він міг би випестувати квітку власного творчого роздуму. До певної міри йому, гетеанцю (у позаштейнеріанському смислі: для сприйняття ідеї антропософії він був надто розумною людиною), це вдалося. Навіть можна стверджувати, що архітектурознавчі студії Габричевського — прищеплений до вітчизняного наукового ґрунту живець німецького романтичного філософствування щодо архітектури, вирощений у суворому раціональному кліматі. Оскільки основою для виведення нового сорту були розмірковування Гете, тексти Габричевського опинилися гетеподібними — хоч би емоційним вишколом і словесною репрезентацією. Здається навіть, що якби Габричевський писав про щось інше — не про архітектуру, — про рослини, тварин, оптичні ілюзії тощо, у нього виходив би текст, за світоглядом наближений до Гетевого. До речі, так побудована його стаття-рецензія про теорію кольорів В. Оствальда [100]. Важливо, що Габричевському-архітектурознавцю був властивий «суровий професіоналізм, тщательно скрывае́мый за элегантны́м обликом обаяте́льного и преуспева́ющего молодого доцента, стремление к ярким, но трезво взвешенным обобщениям, основанным на максимальном охвате материала» [101]. Дійсно, якщо це й є важливим, то лише для образу науковця, але не для самого науковця: творча людина перебуває у стані невпинної боротьби із самою собою (важкої, некомфортної, для оточуючих незрозумілої), і від того, хто візьме гору — людина чи її творчість, — почасти залежить наступний у часі її образ. Якщо взагалі цей образ зуміє виникнути у свідомості дослідника цієї творчості. Гете за життя знав, що його будуть досліджувати (і досліджували), Габричевський міг тільки здогадуватись. Справді: ну, не на жалюгідних же аспірантів-культурологів (або архітектурознавців) він, усамітнений, розраховував, ні — його метою було, на мій погляд, інше: зробити справу так, аби самому не було соромно. У цьому смислі він просто брав приклад з Гете і намагався цьому обраному прикладові наслідувати. А там — як Богові буде завгодно.

## VII

### «Мантенья» Гете і «Мантенья» Габричевського: Руїна і конструювання

*Если другое поколение захочет восстановить человека по нашим сентиментальным произведениям, то оно может подумывать, будто у него было сердце с ячниками, сердце с мошонкой.*

Гоерг Кристоф ЛИХТЕНБЕРГ, F 342

Для «Словника сучасної художньої термінології» (1925–1928 рр.), який готувався ДАХН, Габричевським було насписано статтю «Гротеск». Словник, у підготовці якого брали участь Густав Шпет, Олексій Лосєв, Павло Флоренський, Михайло Петровський та ін., так і не побачив світу. Статті Габричевського «Абстракция», «Античное», «Артист», «Археология», «Карикатура», «Композиция» видані 2002 р. за рукописами [102], статті «Изображение» та «Канон» для цього словника досі у рукописі і через те недоступні.

Не читавши «Гротеск» Габричевського, важко з'ясувати його ставлення до проблеми існування гротескових мотивів в історії зодчества. Читавши, — зрозуміло, простіше. Габричевський пише, що гротеск — це римський орнаментальний розпис, який художники кінця XV ст. спостерігали і копіювали у т. зв. гротах, тобто в руїнах давньоримських палаців і лазень («Вазари приписывает инициативу некоему Морто да Фельтре в 90-х гг. XV в.»). «Заимствовал основные элементы позднеимской орнаментики, итальянское искусство начала XVI в. развило своеобразный стиль гротеск, прихотливой орнаментики, в которой растительные мотивы сочетаются с изображением фантастических животных и мифических существ. Но уже к концу XVI в., когда, с одной стороны, декорация приобретает более отвлеченный характер и подражает лепным украшениям, а, с другой, — натуралистические тенденции барокко проводят резкую грань между конструктивными элементами и изобразительными композициями, гротески переживаются как произвольная и легковесная игра..., а термин ... получает отрицательный оттенок. ...Оттенок этот сохраняется и в дальнейшей истории термина, который с самого же начала получает расширительное применение, обозначая 1) в устах ревнителей классического вкуса и «высокого искусства» всякое искажение и отклонение от классической нормы — будь то в сторону реализма или фантастики, 2) в обычной речи — особый тип комического, связанный, главным образом, с искажением человеческой фигуры благодаря непропорциональному развитию ее частей и фантастическому костюму, в особенности применительно к изобразительному искусству» [103]. Здавалося б, стосовно архітектури анічого. Проте, така проблема є цікавою са-



Картуш до біографії  
Андера Мантенья  
у «Життєписах...»  
Джорджо Вазарі. 1933.  
Художник І. Рерберг

ма по собі. Досліджуючи творчість одного не останнього падуанського живописця раннього Ренесансу, Габричевський торкається саме цих питань.

У невеличкій монографії «Мантенья», що була написана 1919 р. на здобуття звання професора Московського університету, виходячи зі своєї загальної теорії про природу художнього об'єкту і вчення про художню форму, Габричевський вимірює простір у творах Мантенья тілесним кутом власного зору, *тілом* свого ока, де «перспектива і ракурс» Мантенья — «только сухой (себто безслізний? — А. П.) остов или скелет этого переживания» [104].

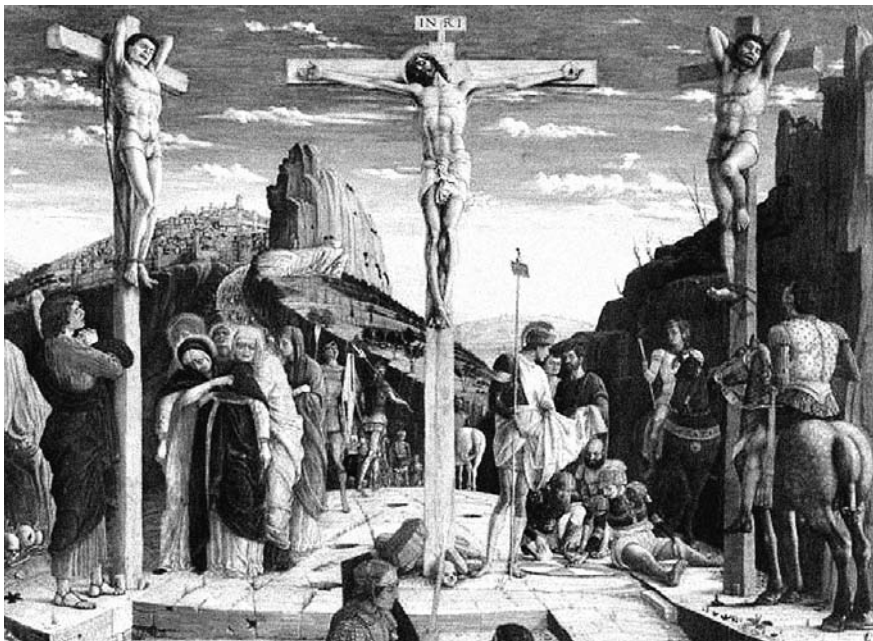
Читач дослідження Габричевського про Мантенья опиняється третьою особою, котра стежить за цікавим безмовним, скоріше — позамовним, діалогом між Мантенья і Габричевським, котрі як співрозмовники, здається, є знов-таки конгеніальними один одному. Навіть у вихідному твердженні, що творчість ренесансного майстра просякнута «кубічною індивідуальністю», тобто увагою до кількості *порожнього* простору картини («падуанські фрески» Мантенья, на які звернув увагу Гете в «Італійській подорожі», запис від 27.11.1786), котре займає зображене людське тіло, говорячи про простір і дійство у творах Мантенья, Габричевський просто не міг не зісковзнути у галузь архітектурно-



А. Мантенья.  
Родина Гонзага. 1474.  
Фрагмент фрески

го. Як зазначив мій друг проф. Вол. Возняк, «суб'єктний контекст втягує у себе предметний матеріал вже не як *об'єкт* вивчення, насичення, споживання, а саме як *культурний зміст*» [105]. Здається, він має усю належну рацію: дві площини — суб'єктна й об'єктна — якщо й не зрушені зі своїх місць, то їхні місця ними презентовані тією мірою наявності культурного шару, на який тільки й може розраховувати дослідник, не побоюючись впасти у прохолодний потік *власної* свідомості. Так, мають існувати певні константи, завдяки яким культура, цей дивний науковий шар «предмету без об'єкта», здатна — ні, не розвиватися (немає куди, оскільки простір немає означення, а процес не є контрольованим), але здатна консолідувати зусилля, спрямовані на створення таких форм, котрі несуть у собі необхідну міру виразності, поза якою вони взагалі ризикують втратити сенс існування. Ризикують, але все одно не втрачають. Габричевський це добре усвідомлював; можливо, краще за Гете, — «обаятельный и преуспевающий молодой доцент».

Тілесність творів Мантенья — запорука художньої екзистенційності зображень: «Горгона Медуза», лик якої переслідує мистецтвознавчу думку Габри-



А. Мантенья. Розп'яття. 1457–1459

чевського протягом тексту; «фігура, повернута спиною до глядача»; принципова «статуарність» — робить більш дивовижним *архітектурне тло* живописної фрески, яке має ту саму максимальну пластичну індивідуальність, поняття про яку ледь відрізняє живі істоти, суто архітектурне каміння і змертвілий метал зображеної зброї.

Головним «ландшафтним» мотивом у творах Мантенья є велика конічна гора, увінчана або гострою тектонічною скелею, або круглою центричною будівлею. «Центральные (центрические? — А. П.) же... здания..., особенно типичны для пластического темперамента самого Мантенья, да и всего XV века» [106]. Ця форма споруди була «заповітною» мрією всього італійського Ренесансу: згадаймо її реальне втілення — Темп'єтто Донато Браманте — маленьку капличку у монастирі Сан П'єтро ін Монторіо (1502 р.), чи зображення храму на вівтарній картині «Заручини Марії» Рафаеля (1504 р.). Ідея *пам'ятника-в-собі* поставала найадекватнішим висловленням пластичного *індивідуалізму* Ренесансу [107]. Й оскільки в архітектурі XV ст., на думку Габричевського, динамічні моменти були майже відсутні, простір є майже статичним — центрична будівля опинялася ідеалом, символом самоцінного пластичного тіла й доверше-

ної особистості, макрокосму, зорганізованого центру Всесвіту, що протиставлені «безглуздому емпіричному хаосу». З іншого боку, тут формально втілюється ідея зачарованого кола. Художник із певним розлученням підкреслює цей пластичний бік реалістичного світу. Антитеза між людиною і природою у мистецтві Мантенья, протидія між «духом і матерією» відчутні тим сильніше, чим менше людська фігура відрізняється од скелі і споруди, чим слабкіше й безвладно в них б'ється душа із т. зв. пластичним абсолютизмом краси. Слід вважати, що не лише природний, примхливо ландшафтний, але й «архитектурный мотив сам по себе (ті самі руїни. — А. П.), вне изображенного сюжета, закрепляется как зрительное клише и тем самым вносит в изображение момент зрительского ожидания. ...Вообще в картине Возрождения в полной мере сохраняется композиционное местничество: как и в иконе, в ней есть потенциально более святые и потенциально менее святые места» [108]. Ці «святі місця» — композиційна візитівка майстра, як правило, техніко-технологічна вигадка, за якою його як оригінального художника почнуть згодом впізнавати. Що за Гюбер Робер без зображення руїн, Джанбатіста Піранезі без просторового мороку привабливих для ока в'язниць? Так і Андреа Мантенья: розподіл сакрального і профанного у непрозорій тривимірності й «отвлеченной индивидуализации каждого единичного объема» [109]. З іншого боку, «творчеству Мантенья чуждо само движение, это та стихия, от которой он так тщательно бес-сознательно оберегает свои застывшие колоссы... Потому-то жестикулирующие фигуры Мантенья напоминают нам статуи, застывшие в своих позах, а выразительные лица его постоянно граничат с гримасой и карикатурой» [110]. Якщо це не молодече, спермозне спостереження, не бажання висловитись парадоксально, то, звісно, твердженню можна повірити, хоча воно, на мій погляд, й не є переконливим.

Гротесковий характер руїн, що зображені Мантенья, Габричевський одним з перших взагалі в естетиці першої чверті ХХ ст. (щоправда, водночас з Героргом Зіммеlem [111]) споріднив і простежив в екзистенційних категоріях. Будь-яка руїна, оскільки в ній відчуваються абрис і розпланування споруди, які втрачаються, всіляко причетна до стихій часу [112], *часу архітектурного*. Оскільки той факт, що споруду було зведено, є продуктом людської творчості, волі, діяльності просторово *позитивної*. Звідси, по-перше, людина природно переживає процес природного руйнування споруди (*негативна, апофатична діяльність часу*). По-друге, оскільки споруда підвладна руйнівним силам часу, вона старішає (змінюється, втрачається як художня і функціональна цінність) і гине, немов жива істота. По-третє, зливаючись з ландшафтом і набуваючи рис «ландшафтного твору», факт існування руїни вносить дещо примирюючий момент до суворого антагонізму між особистою художньою волею (*Kunstwollen*)



митця і дією архітектурно-часового впливу. Нарешті, — і це найбільш важливо було б усвідомити в нашому випадку, — світ архітектурний як світ пластичний і доволі нерухомий не є вічним і незмінним, будучи сам «причастен той временной стихии, которая именно в творчестве Мантеньи упорна и так безнадежна» [113]. Від мантеньївських руїн так само віє *трагізмом*, як і від його заціпенілих людей: але це данина природі речей лише почасти. З іншого боку, чим більше пластичних *протиріч* міститься в цьому русі, тим більше *іронії* необхідно для того, аби стримувати норавливість духу, який прагне вирватись назовні. Чим більше іронії, тим вільніше митець ширяє над своїм натхненним творінням. Іронія не «відвідує» якесь окреме місце твору, воно все просякнуте нею, і вона, у свою чергу, іронічно *стримана*: іноді до трагізму. З іншого боку, «следы погибших культур, переживших все перемены и катастрофы, памятники их, переживаемые поэтому как нечто живое, а главное, таинственное очарование старинной надписи, иногда на не совсем понятном языке, которую можно прочесть молча, не нарушая страшного молчания, создают то же чувство тихой жизни, не задушенной, не прикованной, как Себастьян, а где-то журчащей, как крытый ручеек под тяжестью каменных утесов и мертвых минеральных пластов» [114]. Такого роду іронія звільнює водночас і художника, і його твір, але щоб це здійснилося, майстер повинен бути володарем іронії. Тоді він буде також і володарем трагедійності свого вислову. Певно, Мантенья був саме таким майстром: скелі у Мантенья («Страта Якова» у Падуї, 1448–1457 рр.; «Тріумф Цезаря», картина п'ята, 1485–1492 рр.) завдяки чіткій архітектонічній структурі справляють «руїнне» враження. Отже, архітектурне поняття *руїнної стихії часу* у Мантенья, охоплюючи переважно ті самі відбитки загиблих культур, котрі зазнали змін і катастроф, пам'ятки їх, що переживаються людиною як щось живе, — все це живить, годує архітектурне почуття людини. Проте, руїна — за словом Гегеля — залишається для свідомості «фурією зникнення». Уявляєте собі цю фурію?

*Архітектоніка рами*, облямування картин різко підкреслює (обмежує) в картині іроніко-трагічний характер художнього дійства: з переднього плану сюжет і його матеріал стискаються фізичним обмеженням статичної дерев'яної планки (або фрескового контуру), ритмікою її відволікаючих членувань, переважно чужорідних картині чи байдужих до неї; із заднього — перспективою і ракурсом динамічного слайд-зображення; сюжет поєднує в собі обидві рухові категорії: статику і динаміку, площинність і просторовість. Але у той спосіб, як це відбувається у дзеркалі: фізичного акту існування зображення як актуально-фізичного тут немає. З обох сторін дзеркального свічада — задзеркалля — важливо самому спостерігачеві розташуватись *десь*.

Габричевський дивується, чому Мантенья, який для нього є «до самого



*А. Мантенья.  
Шестя святого Якова  
на страту. 1448–1457.  
Фреска у капеллі Оветарі  
церкви Ерemitані у Падуї.  
Не збереглася*

кінця фігурою трагічною», прикрашає свої фрески і картини безкінечними ігровими, гастрономічними гірляндами з фруктів і густого лаврового листа, — таким, здавалося б, позатрагедійним, кухонно-овочевим декором. Певно, і «факт висіння» (*Schweben*), який відігравав важливу роль у ранньому ренесансовому мистецтві (і пізніше в англійських прерафаелітів), лише почасти розточує сіль проблеми. Здається, аби підкреслити гротесковий характер цього прийому, треба усвідомити, що «факт висіння», провисання гірлянд над головою героя картини і є заставою цього гротескового характеру, саме він прокладає демаркацію між трагізмом сюжету («Мадонна della Vittoria», «Страта Христовофора», «Святий Георгій» та ін.) і уявною, зображувальною безтурботністю художньої інструментовки, його звичайністю та побутовістю.

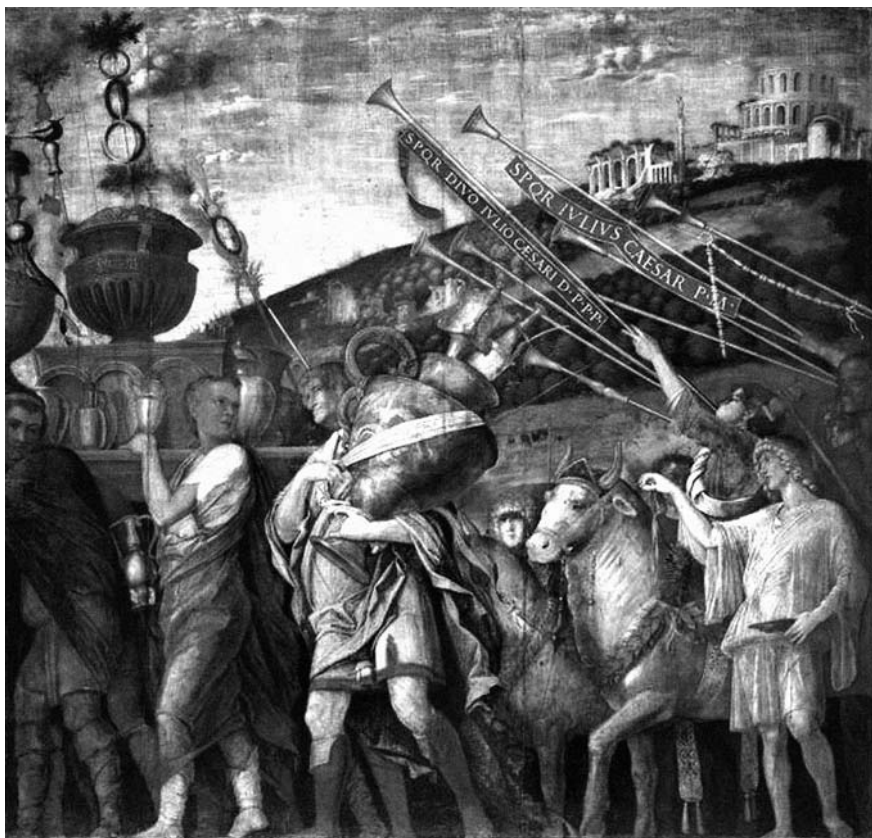
Шпенглерівський трагізм і шопенгауерівський песимізм властиві цій невеличкій студії 28-річного Габричевського. Можливо, постать ренесансного майстра слугувала вченому ареною для виведення власних мислительних узагальнень, але — по їх формулюванню — герой, на нашу думку, опинився вимушеною ілюстрацією; Габричевський у цій роботі не тільки — мистецтвознавець-



А. Мантенья.  
Шестя святого Якова  
на страту.  
Фрагмент

феноменолог, але й метафізик, близький до формальної школи Відня і Мюнхена (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.), але, на відміну од них, більш глибокий, екзистенційно і соціально більш фундований, що й примушує рубрикувати його наукову творчість як власне естетико-феноменологічну. Але не тільки це.

У тих місцях тексту, де Габричевський вживає емоційну лексику — *трагическое искусство, томительно-сладостная прелесть, оцененная заворуженность, ужасное зрелище, неприятно острое лицо, сладострастное любопытство, таинственная фигура, монашески-героический тип, страшная гора, торжествующий в безжизненности, мучительный процесс, заколдованная зачарованность, мимолетная характерность, неподвижный взгляд, беспощадная форма, железные объятия, кокетливо заглядывающие, монументальная мощь* ест — буквально на двох сторінках поспіль [115], можна спостерігати не лише за стилістикою письма (прикметник + іменник), яка має авторський відтінок, первантажений образністю й вмотивованістю, але й за рухом думки автора, що — за усіх фрейдистських моментів — наче волає про ототожнення змісту й форми творів Мантенья з тілом і науковою свідомістю Габричевського.



А. Мантенья. Тріумф Цезаря. Бл. 1490–1506

Підсумовуючи, треба було б зупинитись ще на викладенні Габричевським стосовно творчості Мантенья дихотомії «аполлонічного» і «діонісичного» начал в історії культури, популярної за часів «Народження трагедії з духу музики» Ніцше (1871 р.), якщо б культурний контекст роздумів науковця не викликав певного сумніву. Скоріше, ці експресивно-уантичні категорії є даниною розповсюдженій ідеї, надто безпредметній, але наочній, ніж дійсне ставлення, що керувало його пером. Габричевський так формулює проблему: він торкається творчості Мантенья, виходячи з того, що у синтетичному характері будь-якої художньої творчості міститься звеличуюча і визвольна дія, діяння мистецтва, яке, з одного боку, презентує подолання онтологічного хаосу, а з другого, — одухотворення мертвого матеріалу. Тут Мантенья — саме той випадок,



А. Мантенья. Парнас. Бл. 1496–1497

коли цей процес відбувається надто нестерпно і відбивається стражданням і трагізмом на всій його творчості, — коли дух немов би знову завойовує собі втрачені можливості і коли — за контрастом — починають вербалізуватись більш наполегливі потреби у *патетичному мистецтві*. — «Поскольку он сам себя обрек на чистилище чистой пластики, поскольку он сам себя приковал, как Себастьяна, к архитектурному столбу или заключил себя в римскую броню, пространство для него — холодная пустота, лишенная атмосферы и плотности, лишенная возможности звука или даже ветерка, который поколебал бы сухие ветки застывших деревьев» [116]. Може, саме через цю холодно-неатмосферну порожність лється на глядача мистецька патетика, рідна сестра лукавства і омани?

Іронічні висновки щодо сприймання Мантенья Габричевським, можливо, не зовсім влучні, але тільки неуважний дослідник його спадщини може пройти повз підтекст роздумів вченого. «Сам Мантенья и все его герои посмотрели в глаза... Медузы и навек оцепенели под действием ее жестоких чар... Человек всецело попадает под власть великого потока бессознательного, все зрительное,

пространственное отмирает или застывает в тех позах, в которых его сразил каменный взгляд Горгоны» [117]. В такому піднесено-гротесково-трагічному стані (знову не без фрейдистських мотивів) Габричевський закликав перед пензлем Мантеня. Саме гротесковими мотивами просякнуте його дослідження. Напевно, так не можна: аби досліджувати жабенятко, не обов'язково навчитись квакати. Втім, коли Габричевський писав статтю «Гротеск» через декілька років після «Мантеня», він згадав про дивовижні паралогізми трагічного й іронічного, архітектонічності і простору (і маси), статичності і динаміки у творчості цього художника, — і це вже були начатки наукового методу. У творі мистецтва (і в архітектурному творі) завжди присутній момент «сумасшедшинки» (Ол. Босенко), «недосказанности», містики і дивовижного. На прикладі Мантеня Габричевський ще раз переконливо підтвердив.

Лишається дати відповідь на одне «технічне» запитання: чому Габричевський звернувся до Мантеня? А не, скажімо, до Гірландайо, Джорджоне або Корреджо: магістральні сюжети їх творів також могли б схилитися над його письмовим столом і зажадати чорнильного втілення на папері? Здається, відповідь лежить на поверхні: з кінця 1910-х Олександр Георгійович зайнявся перекладом біографій ренесансних митців, написаних Джорджо Вазарі (1511–1574), першим у Європі фаховим істориком образотворчого мистецтва. 1933-го ці зусилля увінчалися вибраними двотомними «Життєписами найвидатніших живописців, ваятелів і зодчих» за редакцією Анатолія Луначарського й Абрама Ефроса. Видання здійснювало видавництво «Academia», очолюване Л. Каменевим; художником книги був Іван Рерберг (1892–1957). Згодом, у 1950–1960-х, Габричевський разом із О. Венедиктовим здійснив повний переклад Вазарі, що шістьма томами побачив світ у видавництві «Искусство» в орнаментациях того саме І. Рерберга. Насмілюся висловити припущення, що декораційна орнамента, яка оперезує двотомник Вазарі '1933, сама по собі є трохи гротесковою, спровокувала Рерберга на таке графічне рішення так само, на тих саме світоглядних коліях, як свого часу Габричевського на спеціальне дослідження гротесковості у Мантеня. За висловом А. Кантора, «Мантеня — не случайный герой Габричевского и тоже своего рода автопортрет» [118]. Чому «тоже»? Через те, що Гете Габричевського також до певної міри автопортрет.

Повертаючись до Гете, уявити собі його ставлення до Мантеня вдається в інших категоріях. Якщо Габричевський ставить *проблему*, знаходячи рішення, притаманні його феноменологічному типу мислення, Гете опиняється перед творчістю художника як пересічний глядач, котрий має перед собою бедекер по «музею Мантеня» — дев'ять гравюр А. Андреані з циклу картин Мантеня «Тріумф Цезаря», а в руках — перо, котрим він ці гравюри описує. Заняття для *нашого* століття, здавалося б, не зовсім свідоме. Якщо б це не був Гете, невелич-



ке есе 1823 р. взагалі не потрапило б до уваги ані видавців, ані перевидавців, навіть — перекладачів, і вже точно — *читача*. «Читач» *так* і сам вміє. Якщо бути відвертим, цей гетевський твір — звичайне краєзнавче розмірковування, позбавлене іконологічного аналізу, не кажучи вже про якусь феноменологічну глибину. Певно, ми не маємо права ставити це Гетеві у провину: не хочеш — не читай. Ми й дійсно могли б пройти повз цю студію, якщо б не обрана тема його кореляцій з концептними поглядами Габричевського.

З творчістю Мантенья Гете познайомився під час самотньої італійської подорожі, 1786 р. відвідавши Падую. О. Анікст, коментуючи його праці про літературу і мистецтво для останнього тому десятитомного (другого) радянського Зібрання творів (1980 р.), зазначав, що Гете як мислитель, що конфліктує з самим собою, торкається особи Мантенья з точки зору власного характеру, і через те знаходить у живописі художника дві тенденції: зображення людини фізично доведеної й людини «з дивацтвами», людини калічної, навіть потворної; з одного боку — знаходячи витоки цих образів в античній художній традиції, з іншого — в самій природі. «Изучение античности дает ему образ, природа — сноровку и беспредельную жизнь» [119], та й сам Мантенья ніби гострим лезом проходить через роздвоювання свого світосприйняття.

Гете не прагне подолати таке близьке йому роздвоювання (*Фауст — Мефистофель; таємний радник — поет*), не рефлексує і не прагне розтлумачити дивовижну конфліктність двох *типів зору*. Адаже тут, за допомогою Габричевського, ми ще раз знаходимо підтвердження гротескового характеру як творчості Мантенья, так і — відверто кажучи — творчості Гете, котрий не намагається подолати конфлікт. (Конфлікт на те й виникає, щоб його важко було подолати.)

Коли Габричевський у Коктебелі перекладав російською мовою трактат західного колеги Ервіна Панофського (1892–1968) «Ренесанс і “ренесанси” у мистецтві Заходу» (виданий в Уппсалі 1960 р.), він не міг не побачити спорідненості власних поглядів на творчість Мантенья з поглядами Панофського. Дивіться самі: «Мантенья, вероятно, более глубоко знакомый с классическими памятниками, чем любой из его современников, опирался в своем творчестве на литературные источники, равно как и на римские мраморы, монеты и медали, а в трактовке классических или, лучше сказать, казавшихся ему классическими тем его намерения колебались от археологической реконструкции, археологической даже тогда, когда он старался передать такой сюжет, как “Триумф Цезаря” в “vivi et spirantibus imaginibus” (“в живых и дышащих образах”), вплоть до аллегорической назидательности и попыток оживить как дионисийскую страстность, так и аполлоновскую ясность. <...> Когда Мантенья стремился к исчерпывающей реконструкции классического мира на основе его зри-



мых и осязаемых остатков, он подвергался опасности — которой он далеко не всегда избежал — превратить “живые и дышащие фигуры” в статуи, вместо того чтобы вдохнуть в эти статуи живое дыхание жизни; и мы легко можем понять, что эта застылость могла вызвать своего рода контрреволюцию даже в нем, не говоря о таком его страстном последователе, как Козимо Тура» [120]. Чи не про той самий переосмислений мармур античного світу йдеться у Панофського, «гірлянди» якого Габричевський побачив на полотнах Мантенья? Напевно, струшуючи коктебельський пісок з паперів перекладу класичної англійської книжки, цигарковий попіл з мундштуку, вдивляючись і вслуховуючись час від часу у Блакитну лагуну, Габричевський відчував першість власних мистецтвознавчих роздумів про Мантенья, і ніхто на той час, крім нього, не міг про це знати. Переклад було видано лише 1998 року.

Безперечно, не слід розглядати цей невеличкий фрагмент про Мантенья поза корпусом інших мистецтвознавчих творів Гете. Адже Гете-мистецтвознавець уявляється менш яскравим, менш інтелектуально глибоким, але надто чутливим у порівнянні з Габричевським. Втім, «и у Гете мы найдем тяжелые строки, и у него нас встретит и неясность изложения, и банальность мысли; дело не в мысли, не в красочности и не в соблюдении правил словесности, а в чем-то ином, живом, но непонятном, до конца ускользающем от определенных художественном гении» [121]. Наукові почуття Габричевського це свідомо художня рефлексія, яка обов'язково проєкціюється на реальне буття свідомості. У ній не може бути натяку на незрозуміле, щось відверто містичне. Його крила не поетичні, як у науковця Гете, а все ж таки наукові — як більше ані в кого. Це якраз те, чим відрізняється він од особи нашого вченого, професійного мистецтвознавця, котрий не розтлумачує візуальний матеріал, не перекладає його іншою — навіть вишукано літературною — мовою, не робить його більш зрозумілим глядачеві, а, навпаки, навмисно збиває логічну, сувору смужку нашого сприйняття, затуманює, засмужує, перетворює свій текст на конгеніальний працям Мантенья, а не інтерпретаційний, «ілюстровий» до них, як це спостерігаємо у студії Гете. Але саме цими зрушеннями, актами зрушень ці автори схожі.

Вимагати від Гете того, на що він був неспроможний, — вимагати від нього абсолютної оригінальності в усіх галузях діяльності, на які він був приречений Господом, — вимагати неможливого. Це навіть нетактовно. Вже те, що він дав собі раду залишити невеличкий корпус поглядів на один твір Мантенья — нехай досить невибагливих, простих, споглядальних, поза-аналітичних, — внесок в історію історії мистецтва. Не маємо права забувати, що він перш за все людина поетична. Художник, на його думку, має краще написати те, що йому презентовано безпосередньо зоровим чином, ніж те, що зображується в уяві. Про перше легше писати прозою, про друге — віршами. Габричевський писав

про Мантеня прозою, схожою на вірш, Гете — віршами, що нагадують прозу. А «в хороших стихах слышно, как шьются черепные швы, как набирает власти [и чувственной горечи] рот и [воздуха лобные пазухи, как изнашиваются аорты] хозяйничает океанской солью кровь» (О. М.).

Олексій Лосєв, торкаючись постаті Мантеня в авторському зводі естетики Ренесансу, підводить майже загальну риску розумінню сутності творів цього художника у контамінаціях епохи: «Тот трагизм, который проступал уже в произведениях Мантеньи, у художников Высокого Возрождения часто будет играть даже доминирующую роль ввиду разочарования в слишком беззаботном личностно-материальном понимании жизни» [122]. Габричевський наголошував на власній системі сприйняття Мантеня, експлікуючи його на нашу епоху, втискуючи його розуміння в контекст мислення початку ХХ ст., Гете вносить тлумачення Мантеня до його «власного» часу, забуваючи про себе. Вони цінні нам у своїх поглядах хоча б тим, що з двох різних сторін роблять існування Мантеня вічно актуальним — і для епохи раннього Ренесансу, і для першої чверті ХІХ ст., і для початку віку ХХ. Самим актом вільного зацікавлення Гете і Габричевський оживляють (роблячи штучний «оживляж») дух і творчу міць Мантеня серед нащадків, та й сам художник за допомогою трансцендентального існування у свідомості Габричевського і Гете оживлює власний світ, тим самим нагадуючи, що «он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них» (О. М.).

І наостанок — замість ілюстрації два спостереження.

Перше — до портрету Габричевського. Книгознавець і літератор, художній редактор московського Держвидаву Іван Лазаревський (1880–1948) — у листі книгознавцю й мистецтвознавцю Еріку Голлербаху (1895–1945) від 25.04.1936: «Я с удовольствием провел вечер с Габричевским. <...> Габричевского я знаю не очень хорошо. Но я успел узнать человека с хорошим вкусом и хорошим глазом — качества в людях не частые, он мне представляется искусствоведом характера прекрасного, культурного компилятора или редактора того или иного классического опуса. Но я что-то не помню его личных, Габричевского, оригинальных и интересных наблюдений, выводов, положений. Думаю, что и Вы их не вспомните. Но с Габричевским я никогда не мог бы быть в более близких отношениях, нежели теперешних — встречи с “провалами” многих месяцев. Меня от него отделяет его специфически российская богемность. Черт его знает от чего, но я — очень вольный в душе человек, никогда в своей жизни не бывший ни рабом “дома”, ни рабом своих даже самых любимых вещей, — ненавижу распущенность, связанную всегда с богемностью, а русской с мещанским привкусом богемности вообще не переносу. Кроме каких-то экстраординарных случаев я никогда не видел себя небритым — и вот небритых людей в прямом и иносказательном смысле я не приемлю. А Габричевский чуть-чутьочку, но всегда небрит. Согласны ли с сим?» [123].

Друге. Через багато років після майже юнацького захоплення постатю Гете Габричевський влітку 1957-го дякує другу, Василю Зубову, за надісланий путівничок по «Гете-Хаузу»: «Сразу всколыхнулись казалось бы уже канувшие годы нашего героического гётеанства, когда les amateurs de Goethe debouchaient plus d'une bouteille [когда поклонники Гёте откупоривали больше одной бутылки<sup>1</sup>] и когда была, собственно, заложена “внутренняя форма” всего моего, по существу и по сию пору не изменившегося “мировоззрения” (прости неприличный термин). И хотя на многое смотришь иными глазами, я с умилением вчитывался в путеводитель по комнатам и умилялся каждой картинкой на стенах (подчас довольно паскудными). Но ведь это то, что в меня с детства вьелось, начиная с интерьеров Станкевича, который это копировал (вспомни гипсовые головы у меня на шкафу), и кончая очаровательным барахлом в окружении Жолтовского.

Словом, ты меня понимаешь.

Это: Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,

Als dass sich Gott-Natur ihm offenbare,

Wie sie das Feste laesst zu Geist verrinnen

Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre<sup>2</sup>.

И это всегда для меня оставалось в силе, в каких бы «провинциальных» формах это ни выражалось.

Но Des Leben ungetrubte Freude

Wird keinem Irdischen zu Teil<sup>3</sup>» [124].

\* \* \*

Гете і Габричевський — тема, котра має довгий лаг, але разом з тим така, що може бути врівнена у загальний культурний прошарок як будь-яке зіткнення двох людських світоглядів, двох автономних стихій, кожна з котрих не має не тільки загального річища, але не може бути прояснена навіть у своєму загальному характері як «цілком зрозуміла»; як всякий безмежний духовний рух, безмежне зіткнення внутрішніх дивацтв та протиріч, внутрішніх позбавленостей та принципової дослідницької неосяжності на тих суворих логічних колях, котрими рухається природна допитливість і те «віроломство розуму»,

---

<sup>1</sup> Пер. Наталі Мусієнко.

<sup>2</sup> «Чего же большего может достичь в жизни человек, / чем то, что тему открывает Бог-Природа, / как в ней материальное претворяется в духовно-текущее, / а порожденное духом сохраняет твердость» (Й. В. Гете, «К рассматриванию черепа Шиллера», пер. С. Гіждеу). Ці рядки Габричевський взяв епіграфом до «Введения в морфологию искусства».

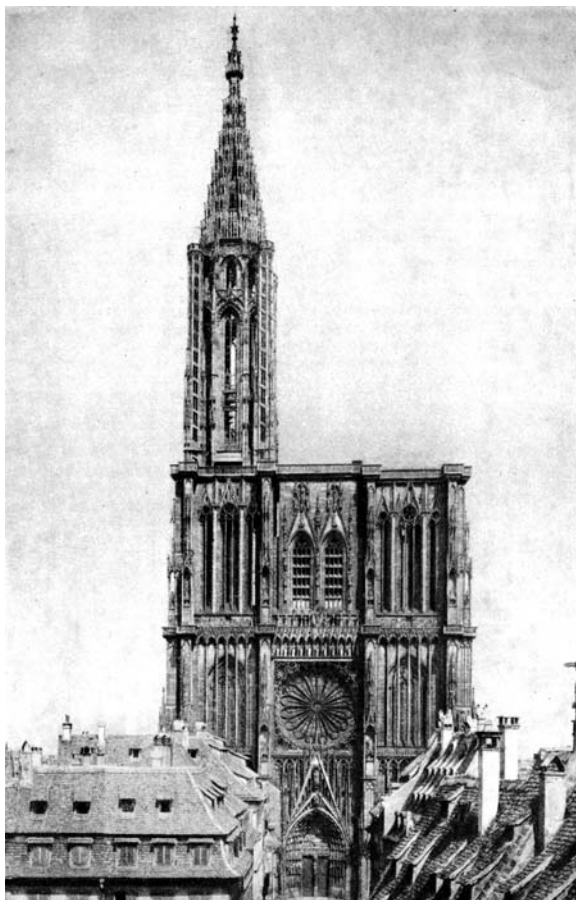
<sup>3</sup> «Блаженств, ничем не омраченных, / Никто не видел на земле» (Ф. Шіллер, пер. М. Лозинського).

ім'я якому *дослідження*. Цю дивовижну пару неможливо було втиснути у суворі й жорсткі рамки звичайного історико-культурного студювання. Гете і Габричевському в цих межах тісно, й безліч внутрішніх променів завжди будуть світитись назовні, схоплюючи каверзи нашого дозвіллево-почуттєвого нерозуміння. Чи не про це писав Гете, згадуючи смішний епізод? — «Некий опытный дипломат, искавший моего знакомства, встретившийся со мной впервые и только на лету обменявшийся со мной несколькими словами, заявил друзьям: “Volia un homme, qui a eu de rgand chagrin!” [Вот человек, претерпевший много горя!]. Слова его заставили меня задуматься: опытный физиогномист увидел правильно, но объяснил он этот феномен только как феномен терпения, а ведь он мог бы истолковать выражение лица и как преодоление горя... Если с черт нашего лица нельзя стереть следов перенесенного страдания, напряженной деятельности, так что не удивительно, если все, что остается от нас и наших стремлений, носит те же самые черты и указывает внимательному наблюдателю на существование, которое и при самом благоприятном развитии, и при самом насильственном ограничении намерено оставаться самим собой и сохранить если не достоинство, то по крайней мере упорство, свойственное человеку» [125]. Напевно, Габричевський, не замислившись, лишив би під цими словами автограф. І не тільки Габричевський. Через це не здається таким, що має рацію, Георг Крістоф Ліхтенберг, геттінгенський шукач, коли дотепствував: «Кто не использует свои таланты для образования и совершенствования других является либо дурным человеком, либо в высшей степени ограниченным умом. Одним из этих двух должен быть автор “Страданий Вертера”» [126]. Гете не був жодним із зазначених персонажів: Ліхтенбергова стріла цього разу в ціль не влучила.

Підсумовуючи, наважуся стверджувати, що Габричевський, розумуючи про Гете і пишучи про нього, створював відвертий нарис *власного* світогляду, його модель, і, якщо б не побоювання ототожнення Гете і Габричевського як конгеніальних один одному, то можна було б запропонувати дещо стереотипний погляд на обох з точок (однієї точки) зору загальнолюдського мовного простору становлення культури.

Справа не стільки в тому, що Габричевський *взагалі* узявся редагувати, видавати та перекладати Гете, скільки самий акт професійно-життєвого звернення дослідника велетенського творчого діапазону *також* до творчості Гете, особистість якого посідає в «Галереї портретів імені Габричевського» одне з перших пантеонних місць поруч із іменами Брунеллеско, Альберті, Вазарі, Вітрувія, Віолле ле Дюка, Данта, Леонардо, Мікеланджело, Шумана, Шостаковича, Прокоф'єва. І тексти про них написані на рисовому папері, майже на гербовому.

Втім, було б дивно, якби Габричевський цього не зробив.



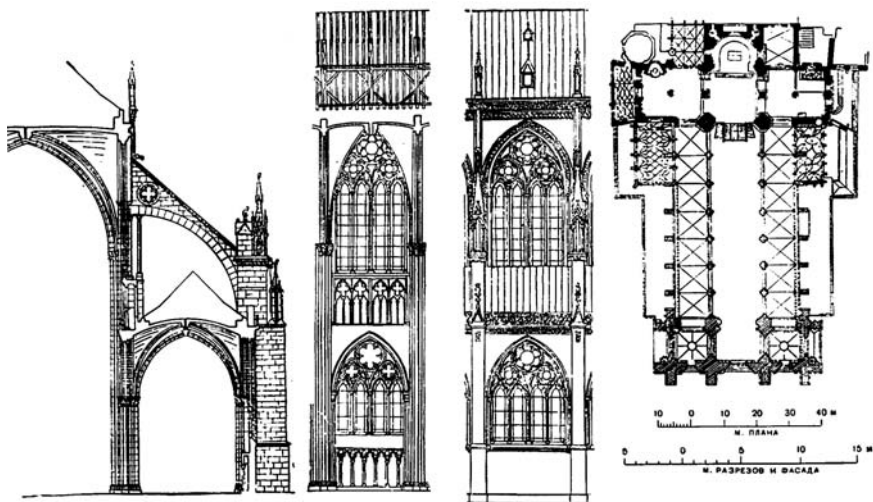
*Собор у Страсбурзі  
(Ельзас). XII–XV ст.  
Західний фасад,  
фото 1930-х*

Додатки

*Йохан Вольфганг Гете*

### ПРО СТРАСБУРЗЬКИЙ СОБОР [127]

<...> Я остановился в гостинице Святого Духа и тотчас же поспешил удовлетворить свое страстное желание — вблизи посмотреть на собор (издали мои попутчики уже давно указывали мне на него, и в продолжение довольно большого отрезка пути он все время оставался в поле нашего зрения). Теперь, когда этот исполин сперва открылся мне



*Собор у Страсбурзі. XII–XV ст. Фрагмент поперечного перекрою, трифорії, план*

в конце узкой улочки, а потом очутился на площади, слишком тесной для него, он произвел на меня впечатление весьма необычное, в котором я не сразу разобрался и которое оставалось смутным и тогда, когда я начал торопливо подниматься на башню, чтобы еще при высоко стоящем солнце окинуть взором всю эту обширную и богатую страну. <...> Но ни тогда, ни в ближайшие дни я все не мог взять в толк, почему это архитектурное чудо представилось мне каким-то страшилищем, которое отпугнуло бы меня, не будь оно так понятно в своей упорядоченности, так привлекательно искусностью своей разработки. Впрочем, я не стал ломать себе голову над этим противоречием и предоставил сему удивительному памятнику спокойно воздействовать на меня самим фактом своего существования (с. 301–302).

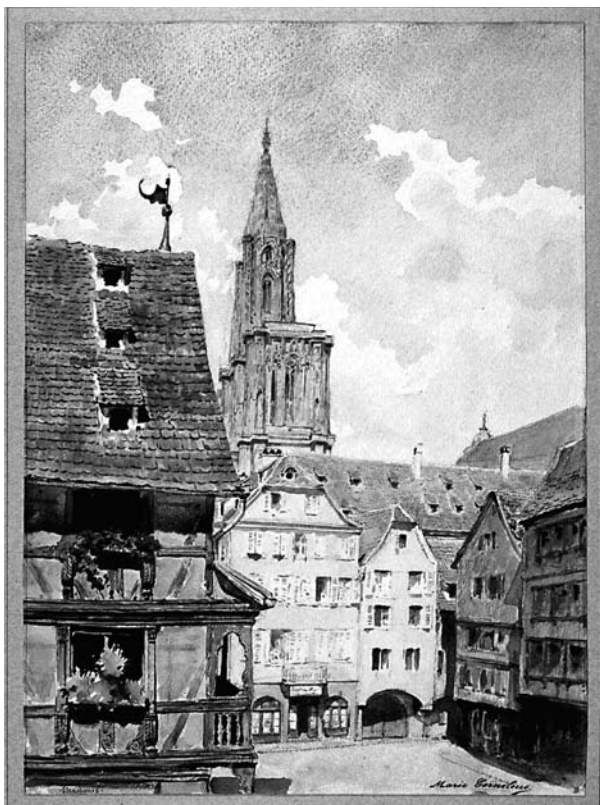
<...> Чем чаще я рассматривал его фасад, тем более укреплялось во мне первое впечатление, что здесь возвышенное соединилось с изящным. Гигантское здание, всем своим массивом выступающее перед нами, чтобы не напугать нас и не сбить с толку, когда мы стараемся проникнуть в его частности, должно вступить в противоестественную, более того — казалось бы, невозможную связь: к нему должно присоединиться приятное. Но так как передать впечатление от собора мы можем, только соединив эти два друга исключаящих свойства, то из одного этого уже видно, сколь высокое достоинство должны мы признать за сим памятником старины. К описанию его мы приступим, изложив с подобающей серьезностью, как могли в нем мирно переплестись и сочетаться столь противоречивые элементы.

Наши наблюдения прежде всего относятся к фасаду (о башнях мы пока говорить



не станем), мощно выступающему перед нами в виде вертикально поставленного продолговатого четырехугольника. Если мы приблизимся к нему в сумерки, при свете луны или в звездную ночь, когда все детали сначала как бы расплываются, а потом и вовсе исчезают, то увидим лишь колоссальную стену, высота которой находится в благотворном соотношении с шириной. Рассматривая фасад днем и при этом усилием воли заставив себя отвлечься от частностей, мы поймем, что перед нами фасад здания, который не только замыкает внутренние его помещения, но закрывает собою и ряд соседствующих строений. Отверстия в этой гигантской поверхности указывают на потребности внутреннего размещения, и сообразно им мы тотчас же можем разделить таковую на девять полей. Прежде всего нам в глаза бросаются большие средние двери, открывающие доступ в корабль собора. По обе стороны от них расположены двери поменьше, ведущие под крестовые своды. Над главной дверью взор наш упирается в колесообразное окно, предназначенное распространять таинственный свет в храме и его притворах. По бокам мы видим два больших, вертикально расположенных отверстия в форме вытянутых четырехугольников; они резко контрастируют со средним отверстием и явно свидетельствуют о своей связанности с основанием устремленных ввысь башен. В третьем, горизонтальном ряду три отверстия предназначены для колокольных перекладин и других церковных надобностей. Вверху целое горизонтально замыкается не карнизом, а балюстрадой галереи. Все эти девять полей поддерживаются и обрамляются четырьмя вздымающимися от земли контрфорсами, которые делят здание на три части.

Если во всем массиве собора нельзя отрицать прекрасного соотношения высоты



и ширины, то именно контрфорсы и стройные промежутки между ними сообщают всем деталям фасада некоторую равномерную легкость.

Но вернемся к нашему абстрактному представлению и вообразим себе эту гигантскую стену с крепкими, устремленными ввысь столбами лишенной каких бы то ни было украшений, отверстия же обусловленными лишь насущной нуждой, тогда, как бы удачны ни были пропорции трех главных подразделений, целое предстанет перед нами серьезным и величавым, но досадно безрадостным, неукрашенным и потому не заслуживающим названия произведения искусства. Ибо произведение искусства, слагающееся из больших, простых и гармонических частей, производит благородное, достойное впечатление, но подлинную радость нам дарует только «приятное», а оно возникает как следствие гармонии всех разработанных деталей.

И в этом-то отношении нас всемерно удовлетворяет рассматриваемое здание, ибо мы видим, что каждое украшение здесь полностью соответствует детали, к которой оно



относится, подчинено ей и кажется из нее возникшим. Такое разнообразие всегда радостно, ибо вытекает из должного соотношения частей и потому пробуждает ощущение единства, исполнением же лишь в этом случае заслуживает наименования вершины искусства.

Только благодаря таким средствам и могла крепкая, непроницаемая стена, которая должна была служить основанием двух до небес вздымающихся башен, представиться нашему взору покоящейся в себе, самостоятельно существующей и притом легкой, изящной; тысячекратно пробитая, она производит впечатление нерушимой крепости.

Эта загадка решена здесь на редкость удачно. Отверстия в стене, сплошные ее плоскости, столбы — все носит свой особый характер, определенный назначением той или иной части; он постепенно сообщается и частностям здания, и потому здесь все украшения так гармоничны, потому все большое или малое находится на должном месте, легко воспринимается глазом, и сквозь непомерность проступает «приятное». Напомню хотя бы о перспективно уходящих в толщу стены дверях, с бесконечной щедростью украшенных столбиками и готическими арками, об окне и удивительно выполненной розе, обусловленной его круглой формой, о рисунке ее лучей и стройных пустотелых колоннах перпендикулярных подразделений. Представьте себе постепенно отступающие вглубь опоры, сопровождаемые стройными, устремленными ввысь арками, которые зиждутся на легких колонках и наподобие балдахинов осеняют статуи святых; каждому ребру, каждой капители придан вид либо бутона, либо гирлянды листьев, либо какой-нибудь образ, заимствованный из природы и переосмысленный в камне. Для того чтобы правильно оценить и оживить мое описание, сравните его если не с самим собором, то хотя бы с его изображениями в целом и в деталях. Мои слова многим могут показаться преувеличением; ведь и мне, с первого же взгляда восплававшему любовью к этому строению, понадобилось долгое время, чтобы проникнуть в его достоинства.

Выросший среди хулителей готического зодчества, я питал отвращение к непомерно тяжелым, путаным украшениям, которые своей произвольностью придавали сугубо неприятный характер мрачной религиозности церковным зданиям; я еще более укрепился в этой нелюбви, потому что мне приходилось видеть лишь бездушные сооружения такого рода, в которых отсутствовали правильные пропорции, равно как и ясная последовательность. Здесь же на меня точно снизошло откровение: хула уже не шла мне на ум, как бывало, мною овладели совсем противоположные чувства.

По мере того как я всматривался в собор и размышлял, мне открывались все новые его достоинства. Я постигал правильность пропорций больших подразделений, постигал, как осмысленны, вплоть до последней мелочи, все эти богатые украшения, но теперь я еще уразумел их разнообразную связь, переходы от одной части к другой, сплетения пусть однородных, но по виду весьма различных деталей, от святого — до чудища, от листа — до зубчика. Чем больше я наблюдал, тем больше изумлялся; чем больше сил затрачивал на обмеры и зарисовки, тем сильнее становилась моя любовь к этому творению. И сколько же времени у меня ушло на то, чтобы изучить все, что открывалось моему взору.

ру, на то, чтобы воссоздать мысленно и на бумаге все недостающее, незаконченное, и в первую очередь это относилось к башням собора.

Памятую, что здание было заложено на древней немецкой земле и строилось в подлинно немецкую эпоху, а также что по-немецки звучало имя зодчего, начертанное на скромном надгробии, я осмелился, вдохновленный величием этого произведения искусства, изменить бесславное название «готическая архитектура» и под именем «немецкого зодчества» возратить его нашему народу [128]. Далее я не преминул изложить свои патриотические взгляды, сначала устно, а потом и в небольшой статье, посвященной D. M. Ervini a. Steinbach [129] (с. 322–325).

<...> Одно случайное происшествие поглотило мои последние дни в Страсбурге. Я находился среди прочих гостей в одном загородном доме, откуда был отлично виден фасад собора и вздымающаяся над ним башня. «Как жаль, — заметил кто-то, — что собор остался незаконченным и эта башня единственной». — «Жаль также, — отвечал я, — что не закончена и эта единственная башня: четыре великих завитка недостаточно заострены, их должны были венчать еще четыре легких шпиля и там, где теперь неуклюже торчит крест, один средний повыше».

Когда я, со своей обычной живостью, высказал это замечание, один маленький бойкий человек спросил меня: «Кто вам это сказал?» — «Сама башня, — отвечал я. — Я так долго, внимательно и любовно всматривался в нее, что она решилась наконец открыть мне сию очевидную тайну». — «Она вас не обманула, — отвечал он, — кому же это и знать, как не мне, ведь я состою надзирателем соборного здания. У нас в архиве хранятся оригинальные чертежи, это подтверждающие, можете их посмотреть, если хотите». Ввиду предстоящего отъезда я стал просить его поскорее оказать мне эту любезность. Он пригласил меня и вынес мне бесценные свитки; я быстро срисовал шпили, отсутствующие на здании, и пожалел, что раньше не знал об этом сокровище. Но такое уж был мой удел: с трудом и только благодаря созерцанию и наблюдению предметов составлять себе понятие о них, зато, может быть, более яркое и плодотворное, чем то, которое получаешь из чужих рук (с. 421).

<...> Страсбургский собор оставил во мне впечатление столь глубокое, что мог служить фоном для моих тогдашних произведений.

Я записал и свел воедино все свои мысли и соображения касательно этого великолепного собора. Во-первых, я настаивал, чтобы такое зодчество звалось немецким, а не готическим, и почиталось бы не за чужеземное, а за отечественное [130]; во-вторых, чтобы его не сравнивали с зодческим искусством греков и римлян, ибо последнее исходит из совсем иного принципа. Живя под более ясным небом, древние положили крышу на колонны, благодаря чему сама собой возникла прерывающаяся стена. Мы же, будучи вынуждены в первую очередь защищаться от непогоды и повсюду окружать себя сплошными стенами, должны преклоняться перед гением, нашедшим способ сообщить многообразие этим массивам путем создания видимости перерывов, тем самым даруя достойное занятие и радость нашему взору, скользящему по огромной поверхности. То же са-

мое относится и к башням. Они не образуют, подобно куполам, замкнутое небо, но, устремившись ввысь, на все стороны возвещают о святине, хранящейся на их каменном основании. Что касается нефа и притворов этих могучих зданий, то здесь я осмеливался лишь на поэтически-благоговейное созерцание.

Пожелай я изложить эти свои воззрения, известной ценности которых я и теперь не отрицаю, просто, ясно и всем понятным слогом, статья «О немецком зодчества, D. M. Ervini a. Steinbach» произвела бы большое впечатление уже тогда, когда она была опубликована, и отечественные любители искусства обратили бы на нее внимание многим раньше. Но, соблазненный примером Гёрдера и Гамана, я окутал простейшие мысли и наблюдения пыльным облаком выпренных слов и фраз, и тем самым затемнил себе и другим свет, для меня воссиявший. И все же эта статейка встретила хороший прием и была вторично напечатана в Гёрдеровом труде «О немецком характере и искусстве» (с. 428).

## ПРО АРХІТЕКТУРНІ ТВОРИ АНДРЕА ПАЛЛАДІО [131]

<...> Я приехал сюда несколько часов назад, успел уже обежать город <Виченцу>, видел Олимпийский театр [132] и строения Палладио. Для удобства приезжих здесь издана премилая книжечка, иллюстрированная гравюрами на меди; автор ее хорошо разбирается в вопросах искусства. Только увидев эти творения собственными глазами, познаешь всю их значимость, ибо подлинной своей величиной и материальностью они дают пищу зрению, а прекрасной пространственной гармонией доставляют удовлетворение духу, и притом не на абстрактном чертеже, но в согласии со всеми законами перспективы, то приближающей их к нам, то от нас отдаляющей, так что я теперь смело могу сказать о Палладио — это человек огромной внутренней силы, сумевший обратить ее вовне. Основная трудность, с которой ему приходилось бороться, как и всем зодчим новейшего времени, — это распределение колонн в гражданском зодчестве, так как сочетание стены и колонн — извечное противоречие. Но как же он с ним справился, как он умеет произвести впечатление и заставить нас позабыть, что это всего лишь уловка! Право, есть нечто божественное в его строениях, они — как чудодейственная сила великого поэта, который из правды и вымысла создает нечто третье, завораживающее нас своим заимствованным бытием.

Олимпийский театр — театр древних в миниатюре [133]. Несказанно прекрасный, он в сравнении с нынешними театрами все же представляется мне знатным, богатым, хорошо воспитанным ребенком рядом с умным, многоопытным человеком, пусть не столь знатным, богатым и воспитанным, но зато знающим, как распорядиться средствами, у него имеющимися.

Когда здесь, на месте, рассматриваешь величественные здания, возведенные этим

человеком, и видишь, как они изуродованы мелкими, грязными людскими потребностями, когда понимаешь, что планы по большей части превосходили возможности исполнителей, и еще: сколь мало эти бесценные памятники высокого духа соответствовали жизни всего прочего человечества, то поневоле начинаешь думать, что везде происходит одно и то же. Люди не поблагодарят тебя за стремление возвысить их внутренние потребности, внушить им более высокое представление о самих себе, заставить их почувствовать величие доподлинно благородного существования. Но ежели ты обманешь «птиц», начнешь рассказывать им небылицы, изо дня в день будешь портить их, тогда ты для них «свой человек», — наверно, поэтому новейшее время так пристрастно к безвкусице. Я говорю это не затем, чтобы принизить моих друзей, а просто чтобы сказать: они таковы, а следовательно, не стоит удивляться, что все идет так, как идет.

Как выглядит базилика Палладио [134] рядом со старым зданием, смахивающим на замок и усеянным разнокалиберными окнами, которое архитектор, конечно же, намеревался снести вместе с башней, трудно передать словами, и мне приходится гнать от себя странно неприятное чувство, ибо здесь я, увы, нахожу рядом то, от чего бегу, и то, чего ищу (с. 35–36).

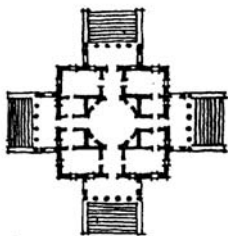
...Сегодня я посетил так называемую «Ротонду» [135] — великолепный дом на живописном холме в получасе ходьбы от города. Это четырехугольное здание заключает в себе круглую залу с верхним светом. Со всех четырех сторон к нему поднимаешься по широким лестницам, и всякий раз попадаешь в портик, образуемый шестью колоннами. Думается, что зодчество никогда еще не позволяло себе подобной роскоши. Пространство, занимаемое лестницами и портиками, много больше того, что занимает самый дом, ибо каждая его сторона в отдельности может сойти за храм. Внутри это строение я бы назвал уютным, хотя оно и не приспособлено для жилья. Пропорции залы поистине прекрасны, комнат — тоже. Но для летнего пребывания знатного семейства здесь, пожалуй, тесновато. Зато дом царит над всей округой, и откуда ни глянь — он прекрасен. А в каком разнообразии предстает перед путником весь массив здания вкупе с выступающими колоннами! Владелец полностью осуществил свое намерение: оставить потомкам майорат и в то же время чувственный памятник своего богатства. И если это здание, во всем своем великолепии, видно с любой точки окружающей местности, то вид из его окон тоже утеха зрению (с. 37).

---

*Будівлі Андреа Палладіо (за акад. архіт. В. В. Чепеликом. 1991)*

*1 — Портрет, за гравюрою Бертотті-Скамоцці; 2 — Вілла «Ротонда» поблизу Віченці; 2а — план першого поверху, 2б — фасад; 3 — Палаццо К'єрікати у Віченці, план першого поверху; 4 — Церква Іль Реденторе у Венеції, головний фасад; 5 — Картуш із книги А. Палладіо «Чотири книги про архітектуру»; 6 — Театр «Олімпіко» у Віченці, план; 7 — Базилика у Віченці, фрагмент головного фасаду; 8 — Лоджія дель Капітаніо у Віченці, фрагмент головного фасаду; 9 — Палаццо Вальмарана у Віченці, фрагмент головного фасаду*

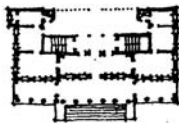
•1508•      АНДРЕА ПАЛЛАДІО      •1580•



2a



1



3



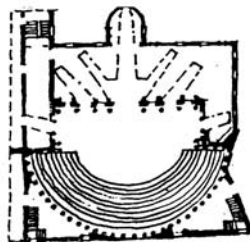
2b



4



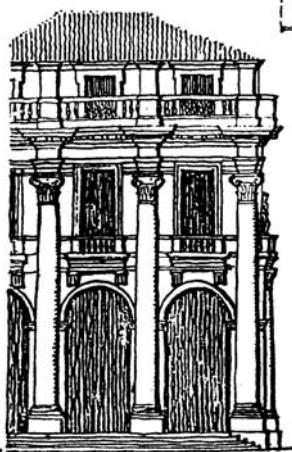
5



6



7



8



9

<...> Церковь П Redentore [136] — прекрасное, величавое творение Палладио. Фасад ее примечательнее фасада Сан-Джорджо [137]. Надо воочию увидеть эти здания, многожды гравированные на меди, чтобы сказанное мною стало наглядным. Я же ограничусь несколькими словами.

Палладио, до мозга костей проникнутый жизнью древних, ощущал мелкость и узость своего времени, как истинно великий человек, который не желает уступать, но, напротив, стремится по мере возможности все преобразить в соответствии со своими высокими и благородными представлениями. Он был недоволен, — я это заключаю из одного, достаточно, впрочем, мягкого, оборота в его книге «Четыре книги об архитектуре», — что христианские церкви продолжают воздвигать в форме старинных базилик, и потому тщился приблизить свои священные здания к формам древних храмов. Отсюда возникли известные несообразности, которые он, как мне думается, удачно устранил в П Redentore, тогда как в Сан-Джорджо они очень заметны. Фолькман высказывается по этому поводу, но в точку, собственно, не попадает.

Внутри П Redentore тоже все очаровательно, вплоть до росписи алтарей, собственноручной работы Палладио. К сожалению, ниши, предназначавшиеся для статуй, заполнены плоскими размалеванными дощатыми фигурами (с. 41).

### *Александр Георгиевич Табричевский*

#### ЛИРИКА ГЁТЕ [138]

Лирика Гёте занимает исключительное по своей важности место не только в творчестве самого поэта, но и в истории мировой культуры. Для Гёте лирика не просто один из литературных жанров, которым он, как гениальный и разносторонний писатель, пользуется наряду с другими. Его творчество в целом — насквозь и по преимуществу лирично. Лирическое стихотворение — лишь самое непосредственное и интимное проявление того нового стиля, того нового типа реакции на мир, той новой языковой культуры, которые именно в Гёте нашли своего самого цельного и универсального представителя, и которые являются выражением нового самочувствия и нового понимания личности у победившего третьего сословия. Победа эта, совершившаяся во имя освобождения личности, ознаменовалась во Франции провозглашением прав человека и гражданина и привела к созданию новой государственной системы, претендовавшей на мировое владычество. Немецкое бюргерство, не обладавшее ни экономической независимостью, ни политической зрелостью, направляет всю свою творческую энергию по руслу науки и искусства. Лишенное поля действия, оно вынашивает идеал совершенствующейся изнутри гуманной личности, обогащенной новыми выразительными возможностями, и строит свою картину мира в науке и философии. Это, с одной стороны, сонатное аллегро и песни, со-

здававшись Моцартом, Бетховеном і Шубертом, с другой, — большие диалектические системы немецкого идеализма и, как бы синтезируя и то и другое, — творчество Гёте в целом, сочетающее в себе новую «лирическую» культуру слова с необычайной цельностью воплотившегося в ней мировоззрения. Немецкая музыка и лирика Гёте открыли на грани XVIII и XIX вв., каждая на своем языке, совершенно новые возможности выражения всей диалектики и проблематики, возникающей из противопоставления «Я» и «не-Я», личности и мира, единичного и всеобщего.

Уже юношеские стихотворения Гёте 70-х годов, появившиеся за 20 лет до Великой французской революции, знаменуют собой решительный переворот в области поэтического мышления. Все, что мы знаем из «лирики» предшествующих этому моменту эпох, является по большей части лишь повествованием о внутренних состояниях поэта, которые — не более как тема стихотворения, написанного в той или иной, веками или поколениями возникавшей, канонической форме и на языке, служащем, прежде всего, орудием описания или рассуждения. Гёте включил в поэзию совершенно новые и до него принципиально невыразимые области тем самым, что у него словесная ткань, ее ритм и экспрессия непосредственно передают мимолетные и, казалось бы, неуловимые состояния человека. Незадолго до своей смерти Гёте поэтом и мог, подводя итог, утверждать, что он был «освободителем» немецкой поэзии. Действительно, по своей интимности, выразительности и музыкальности лирическая поэзия Гёте определила в этом отношении все дальнейшее развитие немецкой поэзии и предвосхитила многие тенденции и достижения европейской лирики от романтизма и до экспрессионизма включительно. При этом характерно, что современные ему, хотя бы французские или английские поэты оставались верными ложноклассической традиции или, во всяком случае, не выходили за пределы более рассудочной культуры слова, присущей XVIII веку. Эта черта сближает Гёте с его великими музыкальными соотечественниками и объясняет непосредственную связь между гётевской поэзией и музыкой, на которой он сам теоретически настаивал и которую он — правда, не всегда удачно — проводил в жизнь. Обладая весьма заурядным музыкальным вкусом, Гёте, однако, не только вдохновлял лучших композиторов своими текстами, большинство которых и писалось с расчетом на музыкальное оформление, но и активно участвовал в созидании музыкальной, главным образом вокальной, культуры своего времени. Поэтому, когда Гёте говорил, что некоторые его вещи могут быть оценены и поняты лишь тогда, когда читатель их, хотя бы про себя, напоеет, он имел в виду именно эту экспрессивно-музыкальную стихию в своем лирическом творчестве.

Однако в гётевской лирике, как и во всем его творчестве в целом, есть другая черта, которая в сочетании с его «чистым» лиризмом и придает всему им написанному исключительную диалектическую насыщенность. Это — то, что великий реалист иногда шуточно называл своим «реалистическим тиком», это — его безусловное приятие жизни как высшей ценности, его упорный оптимизм познавательный, этический и эстетический, его вера в то, что природа раскрывает свои «тайные» законы внимательному исследователю

и созерцающему художнику. Поэтому, как бы мимолетны ни были его лирические записи, они всегда имеют предметную, объективную направленность, они всегда проникнуты чувством природы как живого органического целого, они всегда свидетельствуют об исключительной зоркости гётевского глаза, для которого наглядность образа и есть высший критерий его правдивости. В обстановке политической и общественной ущербности германской действительности Гёте компенсировал невозможность широкой практической деятельности не только своими научными изысканиями, не только своей мечтой о Наполеоне и Байроне, но и тем, что он с годами выработал в себе нечто вроде условного поэтического рефлекса, потребность и способность поэтически реагировать на малейшее, казалось бы, ничтожное воздействие извне. Встреча, разговор, прочитанная книга, протест или сочувствие в области теории или практики, не говоря уже о более крупных событиях, вызывавших глубокие внутренние потрясения, — все это запечатлевалось в стихотворном афоризме или притче, в четверостишии или дистихе. Конечно, многое в необозримом лирическом наследии Гёте художественно незначительно и носит действительно случайный характер, мало того, может даже показаться плоским, однако все эти «отписки» и банальности сразу же делаются осмысленными и полновесными, будучи включенными в общий контекст его жизни и творчества. Богатство этого лирического дневника, который он вел на всем протяжении своей долгой жизни, обуславливается не только разнообразием стиля, тематики, жанров и внешней формы, но и тем специфическим для Гёте свойством, которое еще при жизни его было отмечено одним из его друзей, а именно — что каждое его лирическое стихотворение, даже тогда, когда оно идейно бедно или формально несовершенно, имеет свой неповторяемый, индивидуальный «тон». Это тональное богатство гётевской поэзии есть ничто иное, как проявление той способности, которую сам Гёте однажды сформулировал как то единственное и главное, что составляет поэта: «живое чувство обстоятельства и способность выражать это чувство». В этом смысле он и мог заявлять, что все его стихотворения написаны «на случай», что он не признает поэзии, хватающей свое содержание «с потолка». Это сочетание непосредственности с предметной полнотой и наглядностью придает лирике Гёте ее силу и обаяние.

Однако это основное свойство поэтического творчества Гёте обнаруживается по-разному не только в отдельных вещах, в зависимости от «тона» данного произведения, то есть отданного индивидуального сочетания «обстоятельств» и данной индивидуальной на него реакции чувств поэта, но и в разные эпохи его творчества, по мере развития и роста его мировоззрения и его личности. В этом отношении эволюция гётевской лирики являет очень стройную и диалектически закономерную картину. Сохраняя основную, только что отмеченную и типичную для Гёте структуру, художественный образ модифицируется в зависимости от разных типов взаимоотношения между выразительной динамикой оформления и предметным содержанием оформляемого. От эмоционально-насыщенной, центробежной экспрессии, преобладающей в первый — довеймарский — период, через эпоху классицизма, овладевшего ясно очерченной и внутренне наполненной



пластической формой, Гёте достигает новой синтетической ступени, все более и более обогащая и утончая выразительность словесной ткани и, вместе с тем, до бесконечности расширяя предметную и идейную сферу лирики. Для того, чтобы хоть сколько-нибудь охватить необычайно широкий диапазон его лирического творчества, необходимо осветить основные этапы этого пути.

### 1765–1770

Ученические годы поэта длились недолго. Если не считать детских опытов, от которых не сохранилось почти ничего, Гёте в совершенстве овладевает современной ему поэтической техникой в течение четырех лет, проведенных им в Лейпциге, где он гораздо больше времени уделял светской жизни и писанию стихов, чем университетской науке. На первый взгляд, рукописный сборник «Аннетта», напечатанные с музыкой Брейткопфа «Новые песни» и многочисленные стихотворения на немецком, французском и английском языках, которыми пестрят письма к сестре и франкфуртским друзьям, мало чем отличаются от песен, од, мадригалов, эпиграмм и всяких стихотворных приветствий и посланий, изготовлявшихся в огромном количестве не только поэтами-профессионалами, но и всяким уважающим себя просвещенным бюргером. Это те же добросовестно скопированные с французских и итальянских образцов нескромные пастушки и томные пастушки, те же игривые, но условные аллегорические боги и богини, те же боскеты и фонтаны, тот же культ чувственности и холодного скептицизма. Однако достаточно сличить с позднейшей лирикой Гёте те стихотворения этого периода, которые он сам с незначительными изменениями много лет спустя включил в свои лирические циклы, как тотчас же из-под пудры и румян французско-немецкого, несколько провинциального рококо начинают все ярче и ярче выступать неповторяемые «необщие» черты великого поэта. Читатель начинает замечать, что анакреонтический сюжет и эпиграмматически заостренная композиция – только внешние схемы, которые, если приглядеться к некоторым образам, к ритмической фактуре, к общему тону, оказываются наполненными чисто индивидуальным поэтическим содержанием. Уже тогда Гёте писал, что он не представляет себе, как можно писать стихи, не будучи влюбленным. Это наивное заявление показывает, что самый факт лирической взволнованности ощущается им как неотъемлемый признак художественного слова. Действительно, несмотря на мифологические ярлыки, и луна, и ночь, и мотылек, и поток — все это живые и пережитые куски действительности. Блазированный эпикуреец не может скрыть своего волнения и участия, которые выдают себя в ином ритмическом ходе, в иной аллитерации, и, вместе с тем, неожиданно точный эпитет или реалистическая деталь, будь то сине-зеленое брюшко стрекозы или бледное золото пламени, предвещают неотразимую зрительную логику образа, типичную для зрелого Гёте. Наконец, индивидуальность юноши-поэта сказывается в выборе образцов. Если впоследствии Гёте всегда был зачинателем поэтической традиции или, по крайней мере, по-своему преломлял в себе ту или иную культурно-поэтическую атмосферу, то ха-

рактерно, что в ученические годы дидактический и описательный жанры, весьма распространенные в тогдашней Германии, не оставили на его творчестве никакого следа. Он, главным образом, увлекается песенным жанром, который в то время был, конечно, самым живым видом поэзии, который, в связи с возрождением оперетты и студенческой песни, непосредственно коренился в музыке и в музыкальном быту и обладал более самобытным и «народным» словесным составом, чем книжная поэзия. Но, с другой стороны, как об этом свидетельствует приводимая здесь «Ода к Беришу», Гёте ищет — вероятно, не без влияния со стороны Клопштока — еще более свободных форм словесной экспрессии и пользуется тем «свободным» белым стихом, который, возникши в качестве подражания античным размерам, возрождал подлинно немецкую ритмическую традицию. В этом намечается тот словесный экспрессионизм, который появляется уже в эти годы в прозе некоторых его писем, в особенности к тому же Беришу, и который определяет собою Гётевский стиль следующего периода.

### 1770–1775

Новый стиль сформировался и созрел в несколько месяцев по приезде Гёте в Страсбург. Под наплывом целого потока новых впечатлений — Гердер, Страсбургский собор, немецкое средневековье, Библия и Коран, Гомер и Пиндар, Шекспир и Оссиан, народная песнь и Фредерика Брион, дочь зезенгеймского пастора — Гёте сразу же с необычайной легкостью обретает себя как поэта, он сразу становится главой и кумиром целого литературного направления и в течение следующих пяти лет делается властителем дум своего поколения, а по выходе «Вертера» — писателем с мировым именем. Гёте узнает от полуслеплого сварливого Гердера, что не разум, а чувство движет миром и жизнью, что между природой и человеком нет той пропасти, которую предполагают французские рационалисты, но что их связывает единый творческий процесс, о том, что процесс этот раскрывается нам в языке, притом в языке поэзии, что художник должен творить от полноты своего чувства, а не по мертвым прописям ложноклассического академизма, творить так же, как творят природа, Гомер и Шекспир. Это новое мировоззрение, вернее — мирочувствие немецкого бюргерства, с необычайной яркостью и силой воплотилось в поэтике молодого Гёте. В сердце, в «средоточии» нового человека, творца, художника, «гения» горит тот же неугомонный, подвижной творческий «огонь», «жар», которым одушевлена природа в целом. Огненный поток распирает «тесную грудь», жаждет вырваться наружу, раствориться в целом («Ганимед»). Поэт не описывает природу. Его голос — голос стихий, завывание бури и шум дождя («Песня странника в бурю»), журчание потоков, вливающихся в полноводную реку и с ней — в океан («Магометова песнь»). Слово поэта не запечатлевает понятия или вещи, но, прежде всего, движется и звучит и в каком-то почти заумном лепете является не передачей, а живым проявлением душевной и природной динамики. Отсюда необычайное ритмическое и лексическое богатство языка, отсюда изобилие глагольных и причастных форм и двигательных образов вообще. Отсюда

пристрастие к свободному стиху и возрождение «корявого», но гибкого дольника (Knittel vers), наиболее близко передающего ритм живого разговорного языка. Отсюда, наконец, с одной стороны — песенная форма, непосредственно примыкающая к подлинным народным песням, которые Гёте собирает для гердеровских сборников, с другой — большая монологичная, лирическая ода или дифирамб («Магометова песнь», «Песнь странника в бурю», «Прометей», «Ганимед»), рисующая колоссальный силуэт «титана», «сверхчеловека» как идеал освобожденной личности.

Однако новый стиль не только развязал и обогатил экспрессию гётевского слова, но во всей силе обнаружил две другие глубоко в нем заложенные тенденции, которые, не говоря о несоизмеримости талантов, не только бесконечно возвысили его над уровнем его сотоварищей по «буре и натиску», но и уберегли его от их ходульного, чисто субъективного гениальничания. Это — его реализм и его культ художественного мастерства. Наряду со стремлением раствориться в целом, слиться с природой в избытке чувства, наряду с настроениями Ганимеда и Вертера мы имеем определенную тенденцию воздействовать на мир, ощущать творческий акт не только как самоизлияние, но и как расширение своего круга действия, как пластическое овладение объектом. Таков его «Прометей», таков, в конце концов, и его «Странник» который в свою (на первый взгляд) «полубессмысленную» буревую песнь включает целый мир идей и образов и набрасывает оригинальную, во многом превосходящую Ницше теорию творчества, противопоставляя Аполлона и Диониса и предостерегая своих соратников от чрезмерного дионизизма.

Все же и для Гёте, и для его современников типичен эстетический, литературный характер их бунта. Создав революционный стиль, они дальше литературной революции не пошли, да и не могли пойти, не имея для этого никакой реальной почвы в германской действительности. Уже большинство гётевских героев в его драмах и драматических фрагментах (Гец, Магомет, Христос, Сократ) гибнут оттого, что их положительные замыслы оказываются бессильными перед человеческой косностью, а в 1775 году, стоя на вершине славы, Гёте чувствовал, что исчерпал себя в этом стиле, что мелкий провинциальный быт и литературная кружковщина уже больше не могли дать никакой пищи его творческим запросам. Гёте начинает уходить в себя. Лирика 1775 года делается все более и более интимной. Полнозвучные оды и задорные вирши уступают место нежным лирическим вдохновениям, воспевающим образ Лили-Белинды, мимолетным заметам на страницах записной книжки. Титан, сверхчеловек принужден смириться, одинокому художнику и мыслителю остается только один путь — от самоизживания и утверждения личности к ее самовоспитанию и ограничению, от эмоционального овладения миром к его познанию в науке.

### 1775–1786

Эта новая позиция смирившегося «гения», этот дуализм чувства и воли определяют собою всю жизнь и творчество Гёте в первые десять лет по переезде его в Веймар. С одной стороны, честный, добросовестный управитель хозяйской вотчины, не по возрасту

мудрый педагог и блестящий художник, воспитывающий и увеселяющий молодого герцога, с другой — тайный любовник Шарлотты фон Штейн, который скрывается от света наедине с природой и со своей музой. Прежнее горение, прежний задор переживаются им как смутный, глухой угар. Он ищет прохлады, чистоты и успокоения. Излюбленные ландшафты — лунные поляны, влажные туманы, манящее и завораживающее мерцание ночной реки. Лирическое стихотворение уже не вмещает прежних космических восторгов. Оно — кусок дневника или письма к возлюбленной. Знаменитое послание к Шарлотте «Ты зачем дала глубоким взглядом», изданное после смерти автора, передает «глубины» и «изгибы» души, не существовавшие для прежней поэзии. Эмоциональный эротический пантеизм «Ганимеда» сменяется совершенно иным отношением к природе, которая отныне — система железных неумолимых законов, ставящих перед человеком неотступные познавательные и моральные проблемы. «Границы человечества» — отмену «Прометея». Ритм успокаивается, мысль упорядочивается, созерцание и раздумье обуздывают экстатическую экспрессию «гения».

Однако к концу десятилетия намечаются очертания нового положительного идеала. Революционный порыв «бури и натиска» надломился, и, на первый взгляд, мало что переменил в жизни Германии, если не считать разрушения обветшалых кулис провинциального ложноклассицизма и появления синих вертеровских фраков, однако все большие диалектические проблемы, которым суждено было волновать поколение Шеллинга, Гегеля и Шиллера, были не только намечены Кантом, но, благодаря Гердеру и Гёте, уже являлись живым достоянием умов, переживших без надрыва творческие восторги 70-х годов. 80-е годы — эпоха написания гердеровских «Идей к истории человечества» при непосредственном и близком участии Гёте, для которого идея гуманизма как самовоспитания гармонической и совершенной личности обрастает живой художественной плотью, поскольку он убеждается все более в том, что художественное творчество и созерцание раскрывают нам те разумные, но «тайные законы природы, которые иначе остались бы скрытыми». Великому художнику и зоркому наблюдателю нужны были другое искусство и другая культура, которых он не мог найти в немецком хаотическом экспрессионизме. Естественно, что его влечет заветная мечта северянина — Италия и античность. Все это отражается и в его лирике. В больших элегиях, как, например, «Посвящение» и «Ильменау», сам поэт воссоздает процесс своего внутреннего перерождения, начинают появляться гекзаметры и элегические дистихи, а в таких стихотворениях как «Кубок», мы узнаем типичные для будущего классика пластический реализм и любование вещью во всей ее конкретной полноте. Наконец — неотступная мечта об Италии, воплотившаяся в образе Миньоны и в ее песне «Ты знаешь край». Гёте не свойственно было мечтать о неосуществимом. Его отъездом в Италию в 1786 году завершается первый период его жизни.

1786–1805

В Італії Гёте почти не пише стихов. По собственному признанию, он никогда, ни до, ни после, не чувствовал себя таким счастливым. Он смотрит, наблюдает, рисует, живет полной жизнью. Итальянские впечатления обогатили его творческий опыт четкостью обобщенного контура и зрительной насыщенностью образа. Вернувшись домой, Гёте тоскует, как в тюрьме, под тяжким гнетом северного облачного неба. Он еще некоторое время живет римскими впечатлениями и пишет «Римские элегии», в которых образ новой подруги Христианы Вульпиус переплетается с воспоминаниями о римской девушке Фаустине. Однако мрачные будни провинциального Веймара, придворные сплетни, полная отчужденность от литературной жизни Германии, продолжающей жить переживаниями «бури и натиска», в особенности в пьесах нового кумира, молодого Шиллера, наконец — известия о далеких парижских событиях, которые кажутся ему не более как слепым разрушением, угрожающим только что им обретенному идеалу гармонии и красоты, — все это заставляет его уйти в себя и всецело отдаться научной деятельности. Наступает длительный период лирического молчания, который поэт нарушает своими «Венецианскими эпиграммами», сухими и даже желчными. Действительно, поездка в Венецию не вернула его к жизни. Он не узнал Италии «Римских элегий» и думает только о возвращении домой и о единственном, что он еще любит — о жене и о сыне. Так продолжается до 1794 года, до начала его дружбы с Шиллером.

Девять лет, которые Гёте неразлучно проводит со своим другом до самой его смерти, — эпоха зрелого классицизма, эпоха сознательной работы над созданием национального классического искусства путем возрождения античных образцов. В тесном содружестве с Шиллером, в котором он ищет и находит теоретическую опору для своих исканий нового стиля как синтеза античной формы и современного содержания, Гёте в своем творчестве этого периода пытается охватить все поэтические жанры (эпос, идиллия, послание, эпиграмма, баллада, песня, сонет, кантата). Нередко указывают на то, что вся лирическая продукция этих лет несет на себе печать несколько холодного классицизма, что чувствуется преобладание рассудочной эстетической задачи в ущерб непосредственному лирическому порыву. Такое впечатление действительно может создаться при сравнении Гётевской классики с неистовым темпераментом экспрессионизма 70-х годов или с лирической полнотой «Дивана». Однако, если вчитаться в такие вещи, как «Римские элегии», «Алексис и Дора», «Кладоискатель», «Бог и баядера» или «Коринфская невеста», нетрудно убедиться, что имеешь дело не с «ложным» классицизмом, а с подлинной высокой классикой. Действительно, строгая композиция и зрительная отчетливость образа решительно преобладают над субъективной взволнованностью, над выразительной динамикой. Но, при всей логике и завершенности построения, Гётевский язык несколько не утратил своей конкретности и точности. Напротив, именно благодаря новой ориентации на объект, каждое слово, каждый эпитет приобретают особый вес, особую чувственную полноту, настолько, что подчас кажется, будто язык до конца перевоплощается

в вещь, с ней сливается и воссоздает ее со всеми качествами живой реальности. Характерно, что в то время как европейские изобразительные искусства действительно оставались в пределах классицизма, Гёте, Моцарт и Бетховен создавали подлинно самобытное классическое искусство, то есть такое искусство, в котором осуществляется гармоничный синтез между творческой динамикой и объективным строем создаваемой вещи. Поэтому античные классические приемы в творчестве Гёте ощущаются как необходимое и естественное проявление свойств изображаемого предмета и столь же мало производят впечатление «подражания» или «маскарада», как в лучших созданиях итальянского Возрождения, хотя бы, напр., у Тициана. Самобытность эта сказывается, между прочим, в своеобразной «многопланности» гётевских композиций (ср., напр., «Римские элегии», «Алексис и Дора»), в смелом сопоставлении разных временных и пространственных планов, которое по существу совершенно не антично и коренится в динамическом, если угодно — «барочном», мироощущении, типичном для германского искусства.

### 1805–1814

Смерть Шиллера в 1805 г. была тяжелым ударом для Гёте. Он опять почувствовал себя одиноким, и главным образом потому, что эта смерть не только означала для него утрату друга, но и являлась символом крушения их идеалов. Действительно, не творчество обоих поэтов, которое вошло в историю, но вся их культурная и публицистическая деятельность, вдохновлявшаяся идеей эстетического гуманизма, эстетического воспитания человека, оказалась беспочвенной и непонятой. Она потерпела крушение не только потому, что Германия не была для нее культурно подготовлена, но и потому, что она была как раз продуктом ущербности германской политической и общественной действительности, — ущербности, вынуждавшей лучших людей «уходить» в область чистого искусства и чистой мысли. Одиночество Гёте усугублялось внешней обстановкой. Нашествие Наполеона и освободительные войны привели к резкому отчуждению его от современников, главным образом от молодежи, в виду его отрицательного и даже враждебного отношения к немецкому шовинизму и его преклонения перед гениальной или, как он говорил, «демонической» натурой Наполеона. Снова наступает длительный период относительного лирического бесплодия. Гёте опять уходит в науку, заканчивает «Учение о цветах» и, вместе с тем, приступает к таким своим большим автобиографическим композициям, как «Поэзия и правда» и «Путешествие в Италию», и снова пересматривает и приводит в порядок свое литературное наследие. Сonetы, баллады, песни, сочиненные в эти годы, — самые, быть может, виртуозные, подчас даже формалистические продукты лирического творчества поэта. Однако в них, как и в многочисленных стихотворных афоризмах и пословицах, которые все больше и больше делаются неотъемлемой частью его поэтического хозяйства, уже намечается тот «старческий» его стиль, который окончательно определился в 1814 году в первых вдохновенных стихотворениях «Дивана» и который все глубже и ярче раскрывается в поэзии последних пятнадцати лет его жизни.

### 1814–1835

Гёте было 65 лет, когда он в 1814 году пережил полное перерождение, «омоложение» всего своего существа и необычайный по силе прилив лирического вдохновения. Этот творческий подъем прежде всего сказался в возникновении замысла и основного лирического ядра «Западно-восточного дивана» и непосредственно связан с двумя поездками в родные прирейнские области, с любовью к Марианне фон-Виллемер (Зулейка), с усиленными занятиями персидской поэзией и историей Востока, с пробуждением нового интереса к средневековому немецкому искусству и старине. Однако перелом этот был по существу своему вызван коренной переменой всей исторической и культурной обстановки и соответствующим ростом Гётевского мировоззрения в целом. Наполеоновские войны бесконечно расширили географический, исторический и идейный горизонт европейца. Мировая экспансия новой государственной и социальной системы стирала национальные границы и создавала в умах более целостную и — главное — более динамическую картину мира. Подобно своему Фаусту, Гёте, покинув тесные пределы «малого мира» бюргерской Германии и пройдя через эстетическую школу античности, выходит на арену «большого мира» мировой истории. Это, конечно, не значит, что Гёте хоть сколько-нибудь участвует в политической борьбе. Ему одинаково непримлемы как католическая реакция, так и нарождающийся либерализм. Но, благодаря своему положению при дворе, после своего свидания с Наполеоном и многими другими «великими мира сего» он непосредственно ощущает атмосферу большой политики. Собственная же его литературная и культурная деятельность является отныне сознательным служением идее «мировой литературы», международного единения искусства и науки, и его дом в Веймаре делается международным центром культурной Европы, с которой он находится в постоянном личном и письменном общении в лице ее крупнейших представителей.

Этот универсализм старика Гёте непосредственно связан с новой стадией его сознательного самоограничения или отречения, с преодолением индивидуализма ради скромного «уместного», соответствующего «требованиям дня» делания на пользу целого. В то же время для него, как для естествоиспытателя и художника, каждое явление отныне ценно не столько своей эмоциональной насыщенностью или красотой и гармонией своей формы, сколько как «образец», как представитель целого, поскольку он в нем может созерцать действие «вечных подвижных законов». В этих новых чертах его мировоззрения коренится, с одной стороны, его художественный символизм, с другой — необычайное разнообразие, гибкость, легкость и свобода, свойственные всему поэтическому творчеству его последних лет. Художественный образ, освобожденный от пылкого напора личной экспрессии и оторвавшийся от слишком неподвижных вещей и композиционных схем, строится на смелых, неожиданных сопоставлениях самых разнородных явлений. Отсюда новое обогащение языка, усложнение синтаксиса вплоть до пренебрежения схемами формальной логики, сложная, подчас ироническая, игра смысловыми формами, смелое пользование аллегорией, разрывающее самодовлеющую замкнутость художест-

венного произведения и тем самым включающее его в сферы мысли и практики, наконец — полный отказ от античных размеров, пристрастие к простому хорею, открывающему самые широкие ритмические возможности, и возрождение немецкого дольника.

Новая поэтика уже целиком наличествует в первых по времени стихотворениях «Западно-восточного дивана», в который Гёте вкомпоновывает все свои лучшие лирические стихотворения, возникшие между 1814 и 1819 гг. Несмотря на свои углубленные занятия восточной культурой и поэзией, Гёте пользуется персидскими поэтическими образцами, ландшафтами, персонажами, бытовыми подробностями только как символами или масками, из-за которых совершенно отчетливо и ясно вырисовываются живые обстоятельства его жизни и современной ему истории. В отличие от романтической экзотики и формальных подражаний Востоку многих его современников, Гёте остается самим собой независимо от того, выступает ли он в облики самого Гафиза, или Хатэма, влюбленного в Марианну-Зулейку, или парса-огнепоклонника, или просто поэта, беседующего с кравчим или с гуриями. Новая динамическая концепция бытия и новая «текучая» поэтическая стихия позволяют ему воплощать в едином многосмысленном художественном образе свое творческое обновление, свою поездку на Рейн, свое путешествие в Италию и свои воображаемые странствия по караванным путям восточных пустынь к древним истокам поэзии и культуры, позволяют ему видеть Шираз во Франкфурте и Тимура в Наполеоне, позволяют ему сочетать тривиальное с возвышенным, студенческую песнь с суфийской газеллой и в легком, почти шутовском тоне выражать свои глубочайшие заветные воззрения на космос, природу и человека. «Диван» был напечатан в 1819 году, однако Гёте в течение еще нескольких лет исподволь к нему возвращался и его дополнял. Дело в том, что лирика Гёте уже до конца сохраняет основные стилистические особенности, характерные для эпохи «Дивана». На первом месте здесь, конечно, стоят грандиозные образцы философской лирики — «Орфические первоглаголы», терцины на череп Шиллера, «Одно и все», «Завет», которые очень близки по тону и лирическому напряжению к «Блаженному томлению» и «Снова вместе» из «Дивана», и которые являются единственными во всей мировой литературе по силе и яркости воплощения философской мысли в поэтическом слове. Особняком стоит знаменитая «Трилогия страсти», которая, по признанию самого автора, не похожа ни на что другое, написанное им. Последняя любовь поэта к 17-летней Ульрике фон Левецов и последнее, быть может, самое мучительное его «отречение» явились поводом к возникновению этой элегии, в которой старец Гёте по-новому ставит проблему преодоления индивидуализма во имя объективной ценности, и в которой неудержимый поток страсти, сильной, глубокой и нежной, разбивается и отражает в себе величавое здание, воздвигавшееся поэтом на всем протяжении его долгого жизненного пути.

Лирика Гёте является действительно исключительным по своей значительности памятником мировой культуры, в особенности в наши дни новой перестройки личности. Перелистывая этот лирический дневник, эту «большую исповедь» одного из лучших и самых



одаренных людей рубежа XVIII и XIX столетий, мы прослеживаем его путь от страстно-го самоутверждения личности к установлению объективных законов бытия и красоты и от эстетического воспитания человека к сознательному подчинению единичного всеобщему.

[1932–1933 гг.]

## НАДРУКОВАНІ ПЕРЕКЛАДИ ГАБРИЧЕВСЬКОГО ТВОРІВ ГЕТЕ

1. Стелла: Трагедия // *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 13 т.: Юбилейное издание / Под общ. ред. Л. Б. Каменева, А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — М.; Л.: ГИХЛ, 1933. — Т. 3: Драммы в прозе / Вступ. ст., ред. и прим. М. Н. Розанова. — С. 211–258.
2. Письма из Швейцарии // Там же. — М.; Л.: ГИХЛ, 1934. — Т. 6: Романы и повести / Ред. и прим. М. А. Петровского. — С. 147–164.
3. Письма из Швейцарии // *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. А. А. Аникста и Н. Н. Вильмонта. — М.: Худож. л-ра, 1978. — Т. 6: Романы и повести / Коммент. Н. Н. Вильмонта. — С. 105–118.

## ПУБЛІКАЦІЇ ГАБРИЧЕВСЬКОГО ПРО ГЕТЕ

1. [Пер.] *Зиммель Г.* Гёте / Пер. с нем. А. Г. Габричевского. — М.: Изд-во ГАХН, 1928. — 264 с.
2. [Ред. та комент.] *Гёте [И. В.]* Фауст / Пер. с нем. В. Я. Брюсова; Под общ. ред. А. В. Луначарского и А. Г. Габричевского. — М.; Л.: Госиздат, 1928. — 350 с. (Коммент. — С. 289–348)
3. Гёте и Фауст // *Гёте [И. В.]* Фауст / Пер. с нем. В. Я. Брюсова... — С. 34–63.
4. [Ред. та прим.] *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т.: Юбилейное издание / Под общ. ред. Л. Б. Каменева, А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — М.; Л.: ГИХЛ, 1932. — Т. 1: Лирика / Под общ. ред. А. Г. Габричевского и С. В. Шервинского. — 684 с. (Прим. — С. 533–666)
5. От редакции первого тома // *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т. — Т. 1. — С. 3–12.
6. Лирика Гёте // *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т. — Т. 1. — С. 13–36.
7. [Ред. та прим.] *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т.: Юбилейное издание / Под общ. ред. Л. Б. Каменева, А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — М.; Л.: ГИХЛ, 1932. — Т. 2: Юношеские пьесы и эпические поэмы / Вступ. статьи, ред. и прим. А. Г. Габричевского. — 584 с. (Прим. — С. 545–580)
8. Предисловие [к второму тому] // *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т. — Т. 2. — С. 5–7.
9. Молодой Гёте // *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т. — Т. 2. — С. 11–30.
10. Эпические поэмы Гёте // *Гёте [И. В.]* Собр. соч.: В 13 т. — Т. 2. — С. 293–315.

11. [Вст. стаття та комент.] *Гёте [И. В.] Фауст: Часть первая* / Пер. с нем. В. Я. Брюсова; Вступит. статьи П. С. Когана и А. Г. Габричевского. — [2-е изд.]. — М.; Л.: ГИХЛ, 1932. — 244 с. (Комент. — С. 197–220)

12. Гёте и Фауст // *Гёте [И. В.] Фауст: Часть первая...* — С. 3–28.

13. [Комент.] Автографы Гёте в СССР // Лит. наследство. — М.: Журн.-газетн. объединение, 1932. — Вып. 4/6. — С. 817–854.

14. [Ред. та комент.] *Гёте [И. В.] Избранная лирика* / Под ред. А. Г. Габричевского и С. В. Шервинского. — М.; Л.: Academia, 1933. — 584 с.

15. Лирика Гёте // *Гёте [И. В.] Избранная лирика...* — С. 9–26.

16. [Комент.] *Гёте [И. В.] Новые автографы* // Звенья. — М.; Л.: Гослитиздат, 1933. — Вып. 2. — С. 11–18 (співавт. М. О. Лернер).

17. К поэтике «Западно-восточного дивана» Гёте // *Габричевский А. Г. Морфология искусства* / Сост. и примеч. Ф. О. Стукалова-Погодина; Общ. ред. А. М. Кантора. — М.: Аграф, 2002. — С. 724–764.

18. Лирика Гёте // Там же. — С. 764–778.

1. *Роллан Р.* Гёте: «Умри и возродись» // *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — М., 1958. — Т. 14. — С. 537. Вибрана вітчизняна література про Гете: *Неверов Я. М.* Дом Гёте в Веймаре: Из путевых записок // *Литерат. прибавления к «Русскому инвалиду»*. — 1839. — Т. 1. — С. 7–11; *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. — М., 1917; *Зиммель Г.* Гёте / Пер. А. Габричевского. — М., 1928; *Берков П. Н.* «Заметка по поводу Гёте» графа С. С. Уварова // *Вестник АН СССР*. — 1932. — № 9. — С. 47–54; *Берков П. Н.* К истории первоначального знакомства русского читателя с Гёте // Гёте: 1832–1932: Доклады, прочитанные на торжественном заседании в память Гёте 26 и 30 марта 1932 г. — Л., 1932. — С. 98–107; *Роллан Р.* Гёте и Бетховен / Пер. с фр. А. А. Смирнова // *Роллан Р.* Собр. соч. / Под общ. ред. П. С. Когана и С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1933. — Т. XV. — С. 5–157 («Бетховен импонирует Гёте. Но Гёте его боится. В подобном чувстве скрывается ощущение равенства себе», с. 75); *Шагинян М.* Гёте. — М.; Л., 1950; *Людвиг Э.* Гёте. — М., 1965; *Тураев С. В.* Иоганн Вольфганг Гёте. — М., 1957; *Брагинский И. С.* Западно-восточный синтез в «Диване» Гёте и классическая поэзия на фарси. — М., 1963; *Канаев И. И.* Иоганн Вольфганг Гёте: Очерки из жизни поэта-натуралиста (1749–1832). — М.; Л., 1964; *Канаев И. И.* Гёте как естествоиспытатель (1749–1832). — М., 1970 (рец.: *Шрейдер Ю. А.* Второе открытие Гёте<sup>1</sup> // *Природа*. — 1972. — № 3. — С. 112–114); *Житомирская З. В.* Ио-

<sup>1</sup> У рецензії Юлія Шрейдера (1927–1998) йдеться, зокрема, що «за год до смерти великий Гёте — прежде и теперь безусловный эталон художественного гения, жаловался на то, что его широко знают только как поэта. Ибо главным делом своей жизни он считал ученый труд о хроматике, в котором безуспешно пытался опровергнуть учение Ньютона о цвете.

Особого признания эти работы не получили, как и остальная научная деятельность Гёте. Появляется искушение объяснить все просто: великий человек может позволить себе дилетантскую забаву или старческую причуду. И. И. Канаев убедительно показывает, что дилетантством в научных рабо-

ганн Вольфганг Гёте: Библиогр. указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1780–1971. — М., 1972; *Кессель А. М.* Гёте и «Западно-восточный диван». — М., 1973; *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. — Л., 1982; *Аникст А. А.* Творческий путь Гёте. — М., 1986; *Конради К. О.* Гёте: Жизнь и творчество / Пер. с нем.: В 2 т. — М., 1987; *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гёте. — М., 1989; а також: *Кожан Н. В.* Проблемы архитектуры в эстетической концепции Иоганна Вольфганга Гёте // Проблемы истории архитектуры: Тезисы Всесоюзн. науч. конф., Суздаль, 1991 г. / ВНИИТАГ: В 2 ч. — М., 1990. — Ч. 2. — С. 45–48; *Зубов В. П.* Натурфилософские взгляды Гёте (1922 г.) // *Зубов В. П.* Из истории мировой науки: Избр. тр. 1921–1963 / Сост., вст. ст. М. В. Зубовой. — СПб, 2006. — С. 29–58.

2. *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гёте. — М., 1989. — С. 18.

3. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Натали Ман. — М., 1981. — С. 141. — На кожного Гёте свій Еккерман.

4. Там само. — С. 127.

5. *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // *Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 230.

6. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте... — С. 161.

7. М. І. Бухарін у ювілейній промові в березні 1932 р. дуже яскраво змалював політичні обставини «епохи Гете». Див.: *Бухарин Н. И.* Гёте и его историческое значение // *Бухарин Н. И.* Этюды. — М.; Л., 1932. — С.144–150. — «*Sturm und Drang* при всей своей абстрактной тираномании истекал в слезах и умилениях, чтобы разрядиться выстрелом плаксивого самоубийцы Вертера. Действительная и реальная казнь Людовика [XVI] вызвала припадок испуга у смиренных немецких монархоборцев: их кинжалы оказались картонными и промокшими от слез бессилия и испуга. Реальные интересы вырезающего в недрах феодализма капиталистического общества были сублимированы в абстрактных категориях самых верхних идеологических этажей, при громадном разрыве между “теорией” и “практикой”, — разрыве, который сам объяснился материальными общественными условиями той эпохи» (с. 149) і т. д.

8. *Маркузон В. Ф.* Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968) // Сов. искусствознание '76. — М., 1976. — Вып. 1. — С. 345.

9. Див.: *Кессель А. М.* Гёте и «Западно-Восточный диван». — М., 1973. — С. 12.

10. Див.: *Стукалов-Погодин Ф. О.* Мир мыслителя и художника: К столетию со дня рождения А. Г. Габричевского // *Вопр. искусствознания.* — 1993. — Вып. 2/3. — С. 273.

11. Див.: *Габричевский А. Г.* Морфология искусства / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина; *Общ. ред. А. М. Кантора.* — М., 2002. — С. 724–778.

тах Гёте и не пахло. Кроме того, основной труд о хроматике был издан спустя лишь четыре года по окончании первой части “Фауста”, а начал за 20 лет до этого. Так что о возрастных причудах тоже не могло быть речи. ...Концепция Гёте [о природе света] не нашла успеха и признания у физиков его времени, чувствовавших правоту Ньютона (а может быть, просто доверявших его авторитету). Современная физика подтвердила правоту Ньютона. Но работы Гёте открыли другую научную область — физиологию цветового зрения, изучающую восприятие цветов человеком» (*Шрейдер Ю. А.* Второе открытие Гёте... — С. 112).

12. Переписка А. Г. Габричевского и М. А. Кузмина: К истории создания юбилейного собрания сочинений И. В. Гёте // Лит. обозрение. — 1994. — № 11/12. — С. 58–75.

13. *Свасьян К. А.* Философское мировоззрение Гёте. — Ереван, 1983. — С. 9.

14. Коротка довідка: Олександр Георгійович Габричевський (1891, Москва — 1968, Коктебель) — архітектурознавець, культуролог. 1915 року закінчив історико-філологічне відділення Московського університету. Викладав теоретичні засади архітектури, історію мистецтва доби Відродження у ВХУ-ТЕІНі, ВАБІ, Інституті аспірантури Академії архітектури СРСР. Завдяки зусиллям Габричевського видані переклади класичних архітектурних трактатів (Альберті, Палладіо, Вітрувія, Барбаро, Вінйолі, Віолле ле Дюка та ін.). На жаль, загинув рукопис перекладу трактату Вінченцо Скамоцці, підготовлений до друку і відредагований Габричевським. Докладніше див., напр.: *Пучков А. А.* Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. — К., 1997; *Ратнапорт А. Г.* Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения (Маргиналии об А.Г. Габричевском) // Искусствознание. — М., 2008. — № 3. — С. 96–144.

15. Ці ідеї розроблені у працях О. Босенка. Див., напр.: *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте. — К., 1992; *Босенко А. В.* Время страстей человеческих: Напрасная книга. — К., 2005; *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства. — К., 2009, а також низку статей у збірниках наукових праць ІПСМ НАМ України.

16. Див.: *Ильин Иг. Арх.* Незавершенное в искусстве как проблема // *Ильин И. А.* История искусства и эстетика: Избр. статьи. — М., 1983. — С. 67–98. — «Всякая определенность исключает, всякая направленность оставляет в стороне, всякий объект отбрасывает. Идти — значит проходить мимо! Вот почему свершение в искусстве предполагает несовершенство оставленного в стороне» (с. 97–98).

17. Якщо ми наважимося відчутти поетику дивовижної мови Габричевського (а також — інших), перекладу тут не місце: по-перше, втрачаються яскраві обертони текстового простору, по-друге, це вже буде не текст, не власна мова Габричевського. Цитування скрізь, де це доречно, ведеться мовою оригіналу. Це торкається також і творів Гете, перекладених російською: переклад становить самостійний літературний твір; третинний же переклад — іще однією мовою — є недоцільним з тих самих причин. Цитати з текстів інших авторів, написані так, що їх важко перекласти адекватно, також наводяться російською. Цифри у дужках означають: перша — позицію у списку гетеанських публікацій Габричевського (див. додаток), друга — сторінку у вказаній праці; бібліографічні посилання на твори Гете — у цих примітках.

18. «Разговор о том, что Пушкин распутничал и вместе с тем имел огромное вдохновение — не основателен. Пушкин не работал во время своих разгулов. Он работал, главным образом, когда судьба его кидала в провинцию. И там всю силу своей личности, всю силу, которую он тратил на всякие утехи, он отдавал литературе» (*Зоценко М.* [Ответ на анкету] // Как мы пишем. — Л., 1930. — С. 54). Чи дійсно це так: *nosce tempus, «делу — время, потехе — час»?* А якщо не побоятися, і сумістити?

19. *Бахтин М. М.* Время и пространство в произведениях Гёте // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 207.

20. *Авербах А.* О великом гении и узком филистере // Лит. наследство. — М., 1932. — Вып. 4/6. — С. 21.

21. Див.: *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. — Л., 1982, особливо: С. 25–29, 486–489.

22. Андрей Белый. Начало века. — М., 1990. — С. 362.
23. Андрей Белый. Начало века. — С. 338.
24. Иванов Вяч. Гёте на рубеже двух столетий // История западной литературы: 1800–1910 гг. / Под ред. Ф. Д. Батюшкова. — М., 1912. — Т. 1, кн. 1. — С. 114.
25. Гётевские дни в СССР // Лит. наследство... — С. 1044–1045.
26. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. — С. 486.
27. Там само. — С. 488–489.
28. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10. — С. 425.
29. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. — С. 25.
30. Там само. — С. 29.
31. Див.: Зубов В. П. Русская литература о Гёте: Библиографический указатель (1780–1932 гг.) // Лит. наследство... — С. 994–1032, в якому, до речі, праці Габричевського, близького товариша В. Зубова, представлені неповно.
32. Свасьян К. А. Иоганн Вольфганг Гёте. — С. 4.
33. Бернштейн Д. К. «Я всю свою жизнь посвятил искусству»: Опыт определения принципа творчества А. Г. Габричевского // Творчество. — 1992. — № 1. — С. 15. Здається, першим у ХХ ст. так формулював принципи щодо побудови Гетеануму Р. Штайнер, але про це — нижче.
34. Див.: Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 83–166.
35. Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 176.
36. Там само. — С. 183.
37. Заарештований у березні–квітні 1930 р.; у березні 1935 — січні 1936 рр.; з травня 1941 по літо 1944 рр. Протягом 1935–1936 рр. — заслання в Каширу, з 1941 р. — п'ятирічний «строк» в м. Каменськ-Уральський Свердловської області разом з Г. Нейгаузом та В. Сахновським.
38. Див.: Олександр Георгійович Габричевський (1891–1968): Бібліогр. покажчик / Упоряд. А. О. Пучков. — К., 1994.
39. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Подг. текста, предисл. и прим. М. К. Поливанова. — М., 1990. — С. 217.
40. Цит. за: Михайлов Б. П. Витрувий и Эллада: Основы античной теории архитектуры. — М., 1967. — С. 4. Див. також цікаве, повчальне дослідження про Вітрувія: Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003.
41. Уроки Майской архитектурной выставки [1934 г.] // Архитектура СССР. — 1934. — № 6. — С. 5.
42. Свасьян К. А. Иоганн Вольфганг Гёте. — С. 15.
43. Філемон і Бавкіда — у грецькій міфології благочестиве подружжя із Фрігії. Одного разу селище, де мешкали Філемон і Бавкіда, відвідали під маскою подорожніх Зевс і Гермес, але в жодну з осель їх не пустили; тільки це подружжя гостинно відчинило двері своєї халупи та поділилися усім, що мали. Боги покарали мешканців селища, затопивши їх домівки. І тільки привітна халуца вціліла і перетворилася на храм, жерцями в якому стали Філемон і Бавкіда. У нагороду за гостинність боги нагородили (чи покарали?) їх довголіттям і дали можливість вмерти водночас. Коли цей час прийшов, обоє перетворилися на дерева, що ростуть з одного кореня.

44. Лихтенберг Г. К. Афоризмы / Пер. с нем. — 2-е изд. — М., 1965. — С. 89.
45. Там само. — С. 142.
46. Андрей Белый. Критика, эстетика, теория символизма: В 2 т. — М., 1994. — Т. 2. — С. 472.
47. Андрей Белый. Начало века. — С. 369.
48. Франк С. Л. О сущности художественного познания: Гносеология Гёте // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. А. Лезина. — Харьков, 1914. — Вып. 5. — С. 125, 111. До речі, саме С. Франку належить перша вітчизняна рецензія на книгу Г. Зіммеля «Гёте», перекладену Габричевським; див.: Франк С. Л. К характеристике Гёте: Обзор // Критич. обозрение. — 1909. — Вып. III. — С. 16–25, а також численні посилання на ідеї Гете у головній книзі «Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии» (Париж, 1939).
49. Габричевский А. Г. Архитектура // Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры: Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. — К., 1993. — С. 2.
50. Северцева О. С., Стукалов-Погодин Ф. О. Александр Георгиевич Габричевский // Архитектура СССР. — 1989. — № 1. — С. 85.
51. Про це див.: Жифмунский В. М. Гёте в русской литературе. — С. 486, 540, 543.
52. Андрей Белый. Критика, эстетика, теория символизма. — Т. 1. — С. 184.
53. Переписка А. Г. Габричевского и М. А. Кузмина... — С. 63.
54. Там само.
55. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте... — С. 461.
56. Там само. — С. 140.
57. Там само. — С. 66, 71.
58. Там само. — С. 61.
59. Твардовский А. О поэзии Маршака // Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака: Маршак и детская литература / Сост. Б. Галанов, И. Маршак, М. Петровский. — М., 1975. — С. 31–32.
60. Мабуть, писав, або — як багато з них — рефлексував. У збірнику матеріалів 1992 р., у каталозі живописних робіт Габричевського, наводяться такі рядки: «Пусть друга верный и лукавый глаз, / Его улыбки мудрое суждение / И впредь, как в эти дни, научат нас / Легко смягчать страстей ожесточенье» (Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968): К 100-летию со дня рождения: Сб. материалов / Под ред. Я. В. Брука. — М., 1992. — С.194).
61. Див.: Клуге К. Соль земли: Записки русского художника. — М., 1992. — С. 144–153.
62. Сумне порівняння танатичних агоній — Гете: «Більше світла...»; Кант: «Як хороше...»; Сократ: «Я винен Асклепію півня...»; Пушкін: «Кончена жизнь...»; Чехов: «Ich Sterbe» — наводить на роздуми, що, мабуть, інакше ці люди піти не могли, бо світові не було з чого створити щодо них веселий історичний анекдот.
63. Гёррес Й. Спохохи // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вст. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — М., 1987. — С. 266.
64. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте. — С. 32.
65. У листі до М. Волошина 12 травня 1928 р. Габричевський, надсилаючи йому примірник «Фауста» у перекладі В. Брюсова [2], пише: «Посылаю тебе... брюсовского Фауста с моей вступительной

статьей и комментарием (и то, и другое, имей ввиду, сделано немного наспех и намеренно популярно)» (Из переписки А. Г. Габричевского с М. А. Волошиным // Александр Георгиевич Габричевский... — С. 170). Цікаве зізнання. Через рік, у листі від травня 1929 р., Габричевський сповіщає Волошина, що готується багатотомник Гете: «Самое отрадное явление — большое 18-томное издание Гёте на русском языке, заказное Госиздатом, который привлек меня в число других редакторов. Мне, Серёже Ш[ервинскому] и Боре Ярхо поручены лирика, которую мы хотим дать в новых переводах. Задача трудная и увлекательная. По-видимому, удастся привлечь Вячеслава [Иванова]. Какая досада, что ты не переводишь с немецкого! Правда, до сих пор мы все еще заседаем и договоров еще не заключали, и даже как-то не верится, что Госиздат осилит такую грандиозную машину» (Там само. — С. 172). Видання було здійснене у 13 томах. Рік потому — у листі до М. Кузміна: «С радостью вновь приступил вместе с Сергеем Васильевичем [Шервинским] к работе над лирикой Гёте, как Вы, впрочем, могли уже судить по письмам С. В. ... Том наш [первый том 1930 г.], конечно, задерживается, но все-таки мы делаем все возможное, чтобы к этому сроку сдать хотя бы главную массу материала на предмет получения 35% гонорара...» (Переписка А. Г. Габричевского и М. А. Кузмина... — С. 65).

66. Лихтенберг Г. К. Афоризмы. — С. 154.

67. Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Об искусстве. — М., 1990. — С. 57.

68. Жарков Е. И. Страна Коктебель: Культурные очаги (середина XIX — середина XX веков). — К., 2008. — С. 422–423.

69. Див.: Гёте И. В. Правила для актеров // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — С. 285–299.

70. Джигелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. — М.; Л., 1941. — С. 581.

71. Роллан Р. Гёте и Бетховен / Пер. с фр. А. А. Смирнова // Роллан Р. Собр. соч. / Под общ. ред. П. С. Когана и С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1933. — Т. XV. — С. 119.

72. «Многосторонность и широта в актере свойство весьма привлекательное, но не менее привлекательно оно в публике... Многосторонность и широта взгляда зрителя состоят в том, чтобы не смотреть на каждую пьесу как на фрак, в точности подходящий тебе по мерке... Куда лучше считать себя тут путником, отправившимся в чужие, неведомые края... и пренебрегшим ради [познаний] теми удобствами, которые имел он у себя дома» (Гёте И. В. Веймарский придворный театр // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — С. 282).

73. Цит. за: Конради К. О. Гёте: Жизнь и творчество / Пер. с нем.: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 280.

74. Гёте И. В. Веймарский придворный театр... — С. 279.

75. Там само. — С. 280–281.

76. Недаремно М. Волошин відзначив її коктельську діяльність епіграмою: «Из Крокодилы с Дейшей / Не Дейша ль будет злейшей? / Чуть что не так — / Проглотит натошак... // У Дейши руки цепки, / У Дейши зубы крепки. / Не взять нам в толк: / Ты бабушка иль волк?» (червень 1917 р.). Мій друг Євген Жарков у культурно важливій, мнемощинній книзі про Коктебель пише: «В Коктебеле она была своего рода главой клана “нормальных дачников”, сторонников строгого столичного стиля, ходивших здесь исключительно в элегантных костюмах с накрахмаленными воротничками. ...Много сил отбирали у нее местные “обормоты”, которые смеялись над строгим стилем одежды певицы и ее окружения в Коктебе-

ле. Насмешки сыпались одна за другой, а за волошинские строки ... артистка даже хотела изгнать поэта из Коктебеля... Это привело еще к одному оборотскому концерту... кошачьему. А позже несчастной певице даже вымазали стены ее вилы ["Адриана"]» (*Жарков Е. И.* Страна Коктебель... — С. 65–68).

77. Докладніше див.: *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 421–432.

78. *Конради К. О.* Гёте: Жизнь и творчество... — С. 247–252.

79. Панталоне — традиційний персонаж-маска італійської commedia dell'arte, який носить довгі червоні штани (панталони), старий-багатий, але скнара. Репрезентує північний (венеційський) квартет масок поряд з Арлекіном, Бригіллою та Доктором. Пробрази цих масок можна зустріти в античній комедії або ж в італійській новелі доби Ренесансу.

80. *Симонович-Ефимова Н. Я.* «Записки петрушечника» и статьи о театре кукол. — Л., 1980. — С. 48.

81. *Кантор А. М.* Александр Георгиевич Габричевский: Философия, наука, искусство // Александр Георгиевич Габричевский... — С. 9.

82. Див. спогади про цю подію Лідії Аренс (1889–1976): «Я не помню всех шарад, я не помню всех спектаклей, их было очень много. Но вот одна оперетта, “Саша-Паша”, мне очень запомнилась, потому что я сама играла в ней одну из жен, “суфразистку”, и пела отличные куплеты, сочиненные Гуной (Ксений Павловной Девлет)... Пьесы не было, на всех репетициях все живо творилось и каждый раз углублялось и расширялось всякими деталями, а пьесу не писали, учили только стихи и куплеты. Принцип был такой: смысл спектакля ясен каждому участнику, и каждый делал возможно лучше то, что мог и умел, к чему подходил, а общую режиссуру вел Сергей Васильевич Шервинский, поэт, прозаик и переводчик [Гёте].

Сашой-Пашой был Саша Габричевский, и было семь женщин, желавших попасть к нему в гарем. Среди них — и суфразистка.

Я суфразистка, скажу я вам,  
Я окна бью, курю, свишу,  
Ни в чем мужчинам не спущу.  
Я суфразистка, скажу я вам.

Одета я была в короткие брюки-гольф, белую рубашку, пиджачок и кепку, и выходила с папиросой под бурный аккомпанемент рояля и всяких криков и шумов, издаваемых свободными в это время артистами.

Мужчина женщиной рожден,  
Ей всем обязан он.  
Так почему же он наш господин?

Я подзабыла куплеты, а их было немало, и были относящиеся к тому, что гарем — подходящее место, чтобы в нем поднять и развивать науку. ...“Цветную” женщину играла Наталья Алексеевна Габричевская, которая и увлекала своего мужа, Сашу-Пашу, и они танцевали очаровательный танец любви.

Начиналось все это представление с того, что с “палубы” (так назывался потом этот балкон) кобраля сходили иностранцы, и гид показывал им Коктебель и рассказывал о всех знаменитостях, жи-



вущих в нем. Англичанина містера Хьюс з великим шиком і в інтересному чоловічому костюмі грала художниця Єлизавета Сергіївна Кругликова.

Зрителів було дуже багато, не менше 300–400 чоловік. Пришли майже всі з будинків відпочинку, в той час небагатолюдних і порівняно невеликих, бо в будинках жило більше ста чоловік. Сиділи небагато, а решта стояли. Все відбувалося на повітрі, де відбувалася тимчасова сценарна подія між двома будинками» (*Аренс А. О. Максимилиан Александрович Волошин і його дружина Марія Степанівна // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990. — С. 613–615*).

83. *Флоренський П. А. Иконостас // Флоренський П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 506.*

84. Зворушливу розповідь про пожежу залишила перша дружина Волошина — Маргарита Сабашнікова (до речі, перекладачка «Проповеді і розсуджень» Майстера Екхарта, 1914 р.) — у книзі спогадів «Зелена змія: Історія одного життя», вперше виданої 1968 р. у Мюнхені. Містиці Гетеануму Андрій Бєлий присвятив розділ у спогадах про Штайнера (див. паризьке видання 1988 р.). Взагалі ж, зацікавленість Габричевського Гетеаном Штайнера — не тільки як припущення.

85. *Штайнер Р. Сущность искусства: Стенографическая запись лекции, прочитанной 23-го октября 1909 г. — М., 1917. — С.9.*

86. *Шварц Ебг. Живу безпечно...: Из дневников. — Л., 1990. — С. 542.*

87. *Замятин Ебг. Андрей Белый // Замятин Ебг. Избр. произв.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 279.*

88. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Пер. с нем.; Под ред. Мих. Лифшица: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 17–18.*

89. *Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Пер. с нем. П. С. Попова. — М., 1966. — С. 279–280.*

90. *Архитектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — К., 1995. — С. 29.*

91. *Див.: Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры...; Габричевский А. Г. Морфология искусства...*

92. *Див.: Пучков А. А. Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX века: Дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01. — К., 1996; Пучков А. А. Габричевский...*

93. *Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 9. — С. 57.*

94. Там само. — С. 231.

95. *Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 2. — С. 241–242 (пер. Б. Пастернака).*

96. *Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л., 1975. — С. 113.*

97. *Мандельштам О. Юность Гёте [Передача по радио] // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1991. — Т. 3. — С. 67–68. Див. також: Гаспаров М. А. Две готики і два Єгипта в поезії О. Мандельштама: Аналіз і інтерпретація // Гаспаров М. А. О русской поэзии: Аналізи. Інтерпретації. Характеристики. — СПб, 2001. — С. 260–285. Взагалі, архітектурні вірші серцевина мандельштамівського «Камня»: «поет, як зодчий, як вільний каменщик, мудреніше століть, створює свої твори надійно і навіки» (*Гаспаров М. А. Осип Мандельштам: Три його поетики // Гаспаров М. А. О русской поэзии... — С. 203*). А також: *Багно В. Е. Зарубежная архитектура в русской литературе конца XIX — XX века // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исслед. и материалов / Отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. — Л., 1986. — С. 156–188.**

98. Бернштейн Д. К. «Я всю свою жизнь посвятил искусству»... — С. 15.
99. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры... — С. 26.
100. Бернштейн Д. К. «Я всю свою жизнь посвятил искусству»... — С. 13.
101. Див.: Габричевский А. W. Ostwald. Die Farbenbibel. Lpz, 1917 // Печать и революция. — 1921. — Кн. 1. — С. 157.
102. Маркузон В. Ф. Александр Георгиевич Габричевский... — С. 345. Взагалі, професій у сучасному, ОКОНХівському, розумінні за часів Гете не існувало. За часів Габричевського вони не мали тієї суворой структурованості у контексті діяльності, а відтак і цивілізаційному контексті, оскільки людина, яка закінчувала університет, могла у культурному прошарку, нею обраному, займатися казна чим, й їй за це нічого не було і навіть іноді платили. А потім катували і страчували.
103. Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 57–78. Див. також: Пучков А. Руйнівна стіхія архітектурного часу: О. Г. Габричевський про творчість А. Мантенья // Архітектура + Будівництво: [Газета КДТУБА]. — К., 1995. — Червень. — № 9/10 (1127/1128). — С. 3.
104. Там само. — С. 73–74.
105. Там само. — С. 342.
106. Возняк В. С. Співвідношення розсудку і розуму як філософсько-педагогічна проблема. — Дрогобич, 2008. — С. 247.
107. Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 344.
108. Там само.
109. Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения: Работы разных лет. — М., 1984. — С. 38.
110. Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 347.
111. Там само. — С. 347, 348–349.
112. Див.: Зиммель Г. Руины // София. — 1914. — № 6. — С. 40–48.
113. Габричевский А. Г. Морфология искусства... — С. 353.
114. Там само. — С. 347.
115. Там само. — С. 354.
116. Там само. — С. 350–351.
117. Там само. — С. 357.
118. Там само. — С. 350.
119. Кантор А. М. Александр Георгиевич Габричевский: Философия, наука, искусство... — С. 15.
120. Гёте И. В. «Триумф Юлия Цезаря» кисти Мантенья // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — С. 243.
121. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А. Г. Габричевско-го. — М., 1998. — С. 176–177. Завдячую за можливість бути хазяїном цього видання О. С. Северцевій.
122. Андрей Белый. Критика, эстетика, теория символизма. — Т. 1. — С. 395.
123. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 248.
124. И. И. Лазаревский — Э. Ф. Голлербаху, 25.04.1936, Москва // Э. Ф. Голлербах и И. И. Лазаревский: Из переписки 1930-х годов / Публ. О. С. Острой и Л. И. Юниверга // Минувшее: Ист. альманах. — М.; СПб, 1994. — Вып. 16. — С. 376

125. Габричевский А. Г. Письмо к В. П. Зубову // Зубов В. П. Из истории мировой науки... — С. 525–526.

126. Гёте И. В. Античное и современное (1818 г.) // Гёте И. В. Об искусстве / Пер. с нем. — М., 1975. — С. 301–302.

127. Лихтенберг Г. К. Афоризмы. — С. 201.

128. Подається за: Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда / Пер. с нем. Наталии Ман // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 3. Страсбурзький собор являє своєрідне, характерне для Ельзасу й Лотарингії поєднання рис французької й німецької готики. Будівельна історія собору охоплює період від кінця XII до кінця XV ст., і з 1234 р. пов'язана з іменами німецьких майстрів Ервіна зі Штейнбаха, Ульріха з Енсінгена (будівничого Ульмського собору) та Гюльца з Кельна. Образцом для будівництва нав собору слугували побудовані у XIII ст. наві собору Сен Дені. Див.: Маца И. А., Эрн И. В. Архитектура Эльзаса и Лотарингии // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — А.; М., 1966. — Т. 4. — С. 417–419.

129. Нічого Гете нікому не повертав: він помилився. Поняття «готична архітектура» було не німецького походження, а французького; готичною (вірніше, готською) стали зневажливо називати її за доби Ренесансу (а Дж. Вазарі це зафіксував письмово), підкрелюючи начебто варварський її характер, що існував з диких готичних часів. Вазарі обурювався німецькими — готичними — творами, мовляв, вони далекі від досконалості, жахливі й варварські, у всьому відсутній порядок (?); незрозуміло, як вони утримують рівновагу, уявляються зробленими з паперу, а не з каменя й мармуру, і т. ін. Див. також цікаву компілятивну працю італійських дослідників феномену готики: Тайны соборов, или Соборы тайн / Под ред. А. Черинотти; Пер. с итал. — М., 2007.

130. Йдеться про статтю Гете «Ueber Deutsche Baukunst; D. M. Ervini a. Steinbach» (1771 р.). Див.: Гёте И. В. О немецком зодчестве / Пер. с нем. Наталии Ман // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — С. 7–15. Стаття Гете вийшла 1772 р. окремою брошурою, а наступного року передрукована у збірнику «Про німецький характер і мистецтво», упорядкований Й. Г. Гердером.

131. Данина прагненню до національної самоідентифікації. Всупереч бажанням німецького поета, батьківщиною готики є, як не прикро для Гете, Франція. Див. чудову книжку: Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. — М., 1988; а також книжку менш привабливу: Лясковская О. А. Французская готика: Архитектура, скульптура, витраж. — М., 1973.

132. Подається за: Гёте И. В. Из «Итальянского путешествия» / Пер. с нем. Наталии Ман // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 9. Андреа Палладіо (1508–1580) — італійський архітектор, відновлювач римського класицизму епохи Цезаря й Августа на тосканському ґрунті епохи Медічі й Сфорца. Гете обожнював Палладіо, вважаючи його найгеніальнішим генієм усіх часів і народів, і навряд чи — відверто кажучи — помилився.

133. Театр «Олімпіко» у Віченці (1580–1584 рр.) описує акад. архіт. В. В. Чепелік: «Його інтер'єр нагадує античний амфітеатр із суцільним каскадом сходів, які півколом спускаються до сцени. Фронтальна стіна сцени має ускладнену композицію, прикрашену двома ярусами колон, ніш і скульптур. Кризь арки у цій стіні, у напрямку, протилежному амфітеатрові, йдуть спеціально побудовані коридо-

ри, які перспективно зображують міські вулиці з будинками, порталами, вікнами, карнизами й дахами. Саме на ці коридори з-за куліс виходять актори, які потім простують до просценіуму. Таким чином, фронтальна стіна сцени і перспективно збудовані вулички-проходи створюють вічну декорацію для театральних вистав. Так, через посередництво архітектурних форм майстер створює ідеалізований універсальний світ людини Пізнього Відродження і бароко... Але образ цього світу є далеким від соціальної гармонії, що й відображають архітектурні форми» тощо (*Ченелік В. В.* Зодчі середньовіччя і Нового часу (VI–XIX ст.). — К., 1991. — С. 49–50). Цікаво не це, цікаво те, що ця сцена була ідеально підладнана і для Лопе де Вега, і для Шекспіра, і для комедії дель'арте, і для трагедій, котрі, відрізняючись жорсткою жанровою визначеністю, страждали на односторонність й примхливість стилістики: трагічне все ще вважалося синонімом жакливого, комічне нерідко зісковзувало до масного. Винахід перспективної декорації належить архітектору Донато Браманте (початок XVI ст.), першими, хто застосував цей винахід, вважаються П. да Удіне (у Феррарі) і Б. Перуцці (у Римі), театр «Олімпіко» був розпочатий Палладіо, а завершений його сином і учнем В. Скамоцці 1584 р.: «Узкий просценіум, недоступне актерам зарочное пространство лишали игру оживленности. Принцип статуарной і однолинейной мизансценировки, подсказываемый такой сценой, говорил о незривности самого сценического искусства, — вважає Г. Н. Бояджієв. — Так что театр Олимпико в Виченце был скорее празднеством архитектурного, чем театрального искусства. Фигуры двигающихся и декламировавших актеров служили тут лишь дополнительным украшением дворца. В день открытия театра шла трагедия Софокла “Царь Эдип”, исполненная силами любителей... Таков был разрыв между достигшим высокого совершенства зодчеством и сценическим искусством, которое еще не вступило даже в своей профессиональный этап. Надеяться на то, что итальянская литературная драма подчинит своим требованиям сцену, не приходилось. В год открытия театра Олимпико (1585) драматургия гуманистов находилась в полном упадке... В театральных ... дворцах жильцов не было» (*Бояджієв Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. — Л., 1973. — С. 46–47). Втім, були архітектори. Див. також: *Хачатуров С.* Забытая мелодия для «Волшебной флейты» // Вопр. искусствознания. — М., 1997. — Вып. XI (2/97). — С. 336–356.

Дійсно, в основу розпланування інтер'єру «Олімпіко» Палладіо поклав принцип розпланування римського театру, заповіданий С. Серліо в трактаті «Про архітектуру» 1545 р.: сцена, напівкругла оркестра й амфітеатр. Але усі ці елементи було змінено відповідно до вимог придворного смаку: сцена служила живописним тлом дійства, що йде на авансцені; оркестра, що відділяє авансцену від першого ряду глядачів, виконувала службову роль «порожнього простору»; самий же глядачевий зал хоча й зберігав амфітеатральне розташування, був затиснутим у прямокутник палацового залу і розділеним стратифікаційно на ті самі три частини: у перших сиділи знатні особи, задні ряди призначалися для *populus vichentus*. Див.: *Бояджієв Г. Н.* Вечно прекрасный... — С. 46; *Клековкін О. Ю.* Античний театр. — К., 2004.

134. Йдеться про Базиліку у Віченці, створену Палладіо протягом 1546–1549 р. Початок роботи над моделлю споруди у майстерні архітектора-скульптора Дж. да Педемуро відноситься до 1538 р. Розпланувальне ядро Базиліки становить зведене ще у XV ст. палаццо дельа Раджоне (ратуша), що включало величезний зал (52 × 21 м), розташований над склепінчастою лоджією. Оточивши ядро ста-

рої ратуші галереями у вигляді двоярусної дорійсько-іонійської ордерної аркади, Палладіо надав будівлі світлової ошатності й відкритий характер громадської споруди, поєднавши дві якості, які до того зустрічалися окремо: або у суворих ордерах фасадів палаццо, або в інтимних лоджіях їх патіо.

135. Вілла Капра Вальмарана («Ротонда»), 1550–1570 рр., поблизу Віченці. Див.: Пучков А. А. Палладио, и несть ему конца // Пучков А. А. Архитектурно-культурологические очерки: Феномены, явления, вещи. — К., 2008. — С. 113–128.

136. Церква Іль Реденторе (1576–1592 рр.) на о-ві Джудекка у Венеції — «вражаючий приклад архітектурної поліфонії, наповненої театралізованим драматичним дійством, в якому замість акторів беруть участь досконалі архітектурні форми Ренесансу. Але образ, який вони створюють, вже майже не ренесансний, а бароковий. Це образ нестійкого світу, що виражає крах надій на можливість реалізації гуманістичного ідеалу» (Ченелік В. В. Зодчі... — С. 51). Важко погодитися стосовно «гуманістичного ідеалу», а от що художній образ Іль Реденторе пасує загальному настрою Венеції як місту, «где и чужак и местный заранее знают, что они экспонаты» (Бродский И. Поклонитесь те-ни. — СПб, 2000. — С. 241), — точно.

137. Церква у монастирі Сан Джорджіо Маджоре (проект 1565 р.) у Венеції завершена В. Скамоцці до 1610 р.

138. Друкується за виданням: Габричевский А. Г. Морфология искусства. — С. 764–778.

Київ, 1994–2010 рр.

**Анотация:** З аналітичної й інтерпретаційної точок зору розглядаються мотиви зіткнення у творчому методі та загальному світобаченні наукових поглядів німецького поета й природознавця Й. В. Гете (1749–1832) та російського архітектурознавця та культуролога О. Г. Габричевського (1891–1968). Вдалося показати, що мотиви, які породжували їх тексти, багато в чому схожі, і якщо Габричевський почерпав з творів Гете науковий орієнтир, сюжет і ракурс, переосмислюючи їх, то відбувалося це завдяки духовній та розумовій близькості, котра дозволяє робити висновки стосовно наукової співмірності Габричевського і Гете.

**Ключові слова:** Йохан Вольфганг Гете, Олександр Георгійович Габричевський, культурологія, архітектурознавство.

**Аннотация:** С аналитической и интерпретационной точек зрения рассматриваются мотивы соприкосновения в творческом методе и общем мироотношении научных воззрений немецкого поэта и естествоиспытателя И. В. Гёте (1749–1832) и российского архитектора и культуролога А. Г. Габричевского (1891–1968). Удалось показать, что мотивы, порождавшие их тексты, во многом схожи, и если Габричевский черпал из сочинений Гёте научный ориентир, сюжет и ракурс, переосмысливая их, то происходило это в силу духовной и умственной близости, которая позволяет заключать о научной сомасштабности Габричевского и Гёте.

**Ключевые слова:** Иоганн Вольфганг Гёте, Александр Георгиевич Габричевский, культурология, архитектуроведение.

**Summary:** With analytical and интерпретационной the points of view motives of contact in a creative method and the general мироотношении scientific views of the German poet and the scientist are considered J. W. Goethe (1749–1832) both Russian архитектураеда and the culturologist A. G. Gabrichevsky (1891–1968). It was possible to show that the motives generating them texts, are in many respects similar, and if Gabrichevsky Goethe scooped from compositions a scientific reference point, a plot and a foreshortening, reinterpreting them there was it owing to spiritual and intellectual affinity which allows to conclude about scientific сомасштабности Gabrichevsky and Goethe.

**Keywords:** Johann Wolfgang Goethe, Alexander Georgievich Gabrichevsky, cultural science, theory of architecture.