

12+

Карл Густав Карус
*Девять писем о пейзажной
живописи*



Карл Карус
Девять писем о пейзажной
живописи. Написанных
в 1815—1824 года

<https://litres.ru/74269132>

ISBN 9785007063746

Аннотация

«Девять писем о пейзажной живописи» это манифест романтизма, утверждающий, что пейзаж должен изображать Землю как живой, божественный организм. Карус призывает художников соединять искусство с наукой, чтобы через изображение природы передавать глубокие движения человеческой души и бессознательного.

Содержание

Предисловие переводчика	5
Предисловие автора	25
Письмо Его Превосходительства тайного советника фон Гете	27
I	29
II	36
Конец ознакомительного фрагмента.	44

**Девять писем о
пейзажной живописи
Написанных в
1815—1824 года**

Карл Густав Карус

Переводчик Игорь Глазов

© Карл Густав Карус, 2026

© Игорь Глазов, перевод, 2026

ISBN 978-5-0070-6374-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие переводчика

Карл Густав Карус (1789—1869) представляет собой один из последних в европейской науке нового времени примеров универсального ученого, чья деятельность охватывала практически все области человеческого знания. После окончания Томашуле, в 1804 году он поступает в Лейпцигский университет, где изучает естественные науки, а в 1806 году переключает свое внимание на медицину. С 1809 года он проходил клиническую практику в больнице Святого Якоба. В 1811 году Карус получил докторскую степень по философии. В том же году Карус получил звание профессора, а затем, в конце года получил степень доктора медицины. Его научные работы привлекают внимание, и он получает несколько предложений места. В 1814 году он принимает предложение о работе в Медико-хирургической школе Дрездена, и переезжает туда с семьей. В 1815 году он становится профессором во вновь сформированной Саксонской медико-хирургической академии. Еще в школьные годы Карус проявил интерес и способности к рисованию, и под руководством своего учителя, Юлиуса Дитца, начинает изучать природные формы, а также посещает знаменитую Дрезденскую картинную галерею. В эти же годы он занимается в рисовальной академии в Плейсенбурге, руководимой И. Ф. А. Тишбейном (лейпцигским Тишбейном) и В. Х. Шнорром фон Карольсфельдом

(отцом назарейца Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда). В это же время он пользуется советами пейзажиста, профессора Дрезденской академии художеств И. Х. Кленгеля. В 1816 году он впервые выставляется в Академии художеств и в это же время знакомится с К. Д. Фридрихом, дружеские отношения с которым сохранит на всю жизнь. Еще одним важным знакомством стала его встреча в 1820 со знаменитым датским скульптором Б. Торвальдсеном, которому показал одну из своих картин. Хотя героический стиль Торвальдсена и его отношение к искусству оставило большое впечатление, все же ему ближе оставался Фридрих. Следует отметить, что, хотя Карус всегда скромно оценивал собственные художественные способности, он вполне владел техникой живописи и рисунка, что позволяло выставлять работы на академических выставках.

Научная деятельность Каруса в этот период также представляет интерес, поскольку напрямую связана с темой его «Писем». В 1815 году он становится членом основанного А. Г. Вернером Минералогического общества, а в 1816 году посещает его в Горной академии во Фрайбурге. Теория образования земных пород Вернера, получившая название Нептунизм, произвела большое впечатление на Каруса. Хотя впоследствии, в своих «Воспоминаниях», он относится к ней как к заблуждению, все же, стоит признать, что в отношении осадочных пород она оказалась верной.

Важным и во многом определяющим стало для Каруса

знакомство с Гете, которое состоялось в 1818 году, и продолжалось впредь. В 1820 году Карус встречается с Гете в Веймаре по дороге в Швейцарию. В том же году в своем журнале «Об искусстве и древностях» Гете помещает рецензию на два геогностических пейзажа, которые Карус выставил в Веймаре. Тогда же Гете начинает публикацию отдельными частями своего принципиального труда — «О морфологии». Генетико-морфологическая модель Гете основана на идее целостности Природы, которую естествоиспытатель может постичь благодаря своему разуму. В отличие от жесткого, чисто классифицирующего естествознания своего времени, Гете рассматривал природу как динамичный, постоянно меняющийся процесс. Карус полностью согласен с Гёте в этом отношении к природе; он переносит эту модель научно обоснованного восприятия формы на искусство, более того, возлагает на искусство, и особенно на пейзаж и, в частности, на геогностический пейзаж, задачу донесения до восприятия характерной природной физиономии.

В области художественной литературы его перу принадлежат описания путешествий по Европе и Англии, подробные автобиографические записки и воспоминания. Кроме научной, литературной и художественной деятельности, Карус занимал также ряд важных должностей — от университетского преподавателя анатомии до директора больницы и руководителя родовспомогательного института при Академии хирургии и медицины, наконец, лейб-медика Саксон-

ских королей. Этот поистине возрожденческий масштаб деятельности продолжает и сегодня привлекать внимание исследователей из разных областей, в том числе и историков искусства. В России Карус известен, в основном, как художник, входивший, как и Фридрих, в круг В. А. Жуковского, теоретические взгляды Каруса не составляли пока предмета специального исследования. В то же время, изложенные, в частности, в его работе «Девять писем о пейзажной живописи», они заставляют видеть в нем предвестника многих революционных явлений в искусстве XX века.

«Письма» написаны в период 1815 по 1824 год и представляют собой, по сути, эволюцию философских и эстетических представлений автора на протяжении этого значительного промежутка времени. Сам Карус в предисловии писал о том, что сознает ее неровность, связанную с таким длительным периодом написания, но считает, что исправлять ее, в соответствии с его изменившимися за это время взглядами, значило бы уничтожить ее целостность. В 1822 году Карус отправил несколько написанных к тому времени писем Гете в Веймар. Получив одобрение Гете, он продолжил работу, завершившуюся выходом в 1831 году в свет книги. Письма представляют собой переписку отца с сыном, адресатом выступает умерший несколькими годами ранее сын Каруса, Эрнест Альберт, потерю которого отец тяжело переживал. Они демонстрируют изменения во взглядах на пейзажную живопись, которые произошли на протяжении их написания. В

этой связи интересным представляется хронология написания «Писем». На основании сохранившейся переписки Каруса, восстановлен ход работы над книгой. На сегодняшний день считается, что письма I, II, III были закончены в 1820 году, письма IV, V между 1821—1823, тогда же, в 1823 написано VI, а письма VII, VIII и IX написаны в 1824 году. Традиционно «Письма» делятся две части в соответствии с их содержанием, первые пять и последние четыре. Ютта Мюллер-Тамм в своей работе «Искусство как вершина науки» предлагает трехчастное деление: первые три письма она относит к раннему романтизму, четвертое и пятое — своего рода интермедия—экскурс в историю и рассуждение о стиле, а последние четыре— собственно о новой пейзажной живописи «жизни земли». Вначале Карус стоит на позициях, близких К. Д. Фридриху, позднее от эмоционального, антропоориентированного подхода переходит к натурфилософскому взгляду на пейзаж как отражению жизни мировой души. Первые письма посвящены, кроме рассмотрения общих представлений об искусстве как проявлении божественного принципа творения в природе, историческим формам, в которых существует пейзаж. Карус рассматривает различные природные явления в их связи с человеческими эмоциями и настроением, а также выделяет три типа пейзажа, в зависимости от их стиля, который представляется взаимодействием манеры и характера. Карус считает появление пейзажной живописи достижением искусства нового времени.

Рассматривая ее эволюцию по аналогии с эволюцией изобразительного искусства в целом, Карус находит в ней те же стадии — младенчества, юности, расцвета и старости. Он с восторгом описывает работы первых европейских пейзажистов — Рейнсдала и Лоррена, которые, несмотря на техническое несовершенство, увидели поэтическую красоту пейзажа как такового, свободного от топографической точности и сюжетной банальности. Но уже следующее поколение пейзажистов, Г. ван Сванefeldт, Г. Пуссен, Ф. де Мушерон, Н. Берхем по его мнению, превратило открытия этих первопроходцев в манеру, и, не смотря на гораздо более совершенную технику, стали гораздо дальше от истинного видения природы, чем их предшественники. Та же участь в еще большей степени постигла и новые европейские школы, в которых манере уделяется подавляющее внимание, тогда как заключенного в пейзажной живописи импульса обновления искусства в них нет. Для Каруса пейзаж является, по сути, новой вехой в изобразительном искусстве и далеко превосходит масштаб жанра. Доказательству этой точки зрения посвящены последние четыре письма. Они содержат размышления о будущем искусства пейзажа, как *Erdlebensbildkunst*, термин, которым он хочет заменить не удовлетворяющий его более «пейзаж», связанный с чисто описательным подходом к природе. *Erdlebensbildkunst* вызвано к жизни глубоким пониманием господствующих в ней организационно-тектонических принципов, в конечном итоге, ее законов.

В основе Erdlebensbildkunst лежит утверждение, что Земля — это живой, постоянно развивающийся организм. Задача художника — не просто поверхностно изобразить природу, а сделать видимыми её внутренние, геологические и атмосферные жизненные процессы. Теория покоится на трех столпах:

- Научная точность: Карус требовал от художника понимания геологии, метеорологии и ботаники. Только тот, кто знает, как образуются горы или создаются облака, может изобразить «истину» Земли. Действительно, в «Письмах» можно найти многочисленные отступления, которые объясняются непосредственным знакомством Каруса с современными ему научными теориями. Так, в дополнении к Письму VII он приводит отрывок из работы Х. Г. Д. Неса фон Эзенбека, видного ботаника своего времени, посвященного мхам и лишайникам, как первичным проявлениям органической жизни на Земле. В терминологически точных описаниях гор можно найти большое влияние Абраама Готтлоба Вернера, одного из крупнейших геологов и минералогов своего времени, а в таких же описаниях атмосферных явлений заметно знакомство с работами ученика Вернера, основателя метеорологии Александра фон Гумбольдта. Карус в своих «Письмах» следует концепции «полного впечатления», сформулированной Александром фон Гумбольдтом в его «Видениях природы». Он выступает против мистицизма в восприятии природы, напротив, ее истина должна быть раскрыта в пол-

ной гармонии с естественными науками. Карус называет это идеей второй художественной красоты, которая основана на высшем знании.

Необходимо отметить, что в основаниях всех этих научных теорий лежали длительные и точные наблюдения, которые особенно ярко характеризуют фрагменты дневника художника, приведенные в Письме IX. Сам Карус, в своих анатомических исследованиях, опирается на работы одного из первых эволюционистов — Жоржа Кювье. Еще будучи доцентом в Лейпциге он изучал работы Кювье и сохранил пиетет к нему на протяжении всей жизни. В своих пейзажных штудиях Карус следует тому же методу, пытаясь в очертаниях гор и облаков отыскать закономерности их строения, подобно тому, как он это делал, изучая строение костей животных.

- Божественное вдохновение: Точная наука связана с религией и философией. Природа понимается как видимое проявление божественной первоначальной идеи. Формирование Каруса пришлось на время, когда взаимодействие интеллектуальных сил старого и нового веков начинает приобретать характер разрыва. Разделение искусства и науки или художественного и научного привело к тому, что художественные качества сохранили свое значение только в научно-популярной литературе. Карус видел в этом одну из проблем современной ему науки, а именно тот факт, что, исключая художественное из научного поля, ученые в то же

время изгоняют целостность рассматриваемых ими явлений, соблазняясь легкостью научного анализа; они оказываются в ловушке дурной бесконечности: «Какая наука есть у нас, что непосредственно приносит жизнь, а не (как при вскрытии) смерть? Лист растения рассечен на клетки, дыхательные поры, сосудистые и волокнистые структуры; сравнительная анатомия учит нас делить даже самое маленькое существо на еще меньшие части; и все же, несмотря на всю эту науку, кто когда-либо оживил даже самого маленького клеща или собрал даже самый маленький лист? А теперь посмотрите на творения искусства, которые хоть и не живы в реальности, способны казаться нам живыми; созданные людьми, они свидетельствуют о родстве человека и мирового духа». [4, s. 17—18].

• Искусство как посредник: законченная картина должна выражать «душу» земли — это слияние точно зафиксированного природного явления и эмоционального, духовного состояния художника.

Хотя он осознает, что в основе своей наука и искусство различны, поскольку соотносятся с разными сторонами деятельности человека, он утверждает их сущностное единство на том основании, что искусство эмпирически подтверждает результаты умозрительных представлений. Для Каруса высшее единство всех природных явлений, которое и есть истинная реальность, открывается, прежде всего, чувству, то есть эстетически, через образ и уже потом становится пред-

метом научного описания, которое, в данном случае, становится синтезом, приводящим к новому, истинному представлению о предмете. Художественное здесь приобретает значение идеальной формы, к которой стремится Природа в своей бесконечной порождающей способности. Определяя чистое искусство как своего рода посланника религии, Карус утверждает равенство творческой способности художника и Природы, но не через соперничество, а как паритет созидательных сил, в которых проявляется единство божественного принципа. Чтобы достичь этого, художник должен ощутить себя божественным сосудом, свободным от всего нечистого и самонадеянного.

Влияние теоретических взглядов Каруса на современников невелико. Наиболее явно можно проследить его в работах романтиков Дрезденской школы, Дюссельдорфской школы а в особенности учеников И. В. Ширера, первого профессора ландшафтной живописи в Д. ссельдорфской академии. Он наставлял своих учеников к наблюдению природы на основании изучения ботаники, геологии и метеорологии. Наибольший отклик они нашли среди американских художников школы реки Гудзон. Эти последние буквально восприняли идеи создания научного пейзажа, изучая берега, флору и фауну вдоль реки, в попытке сделать национальный пейзаж возможно более точным. Среди русских художников, принадлежавших к Дюссельдорфской школе, можно выделить И. И. Шишкина, также испытавшего влияние своего учителя.

ля, И. В. Ширмера. Он в наибольшей степени приблизился к выражению теории Каруса в своем пейзажном творчестве: точной, ботанически правильной передаче растений, мхов, деревьев, сохраняя в тоже время глубокую связь с романтическим восприятием природы.

При том что «Письма» остаются и по сей день образцом романтического миропонимания в искусстве, бытует мнение, что они являются работой дилетанта, художника воскресного дня, пишущего свои картины ради удовольствия и не знакомого с муками творчества. Во многом этому способствовало и то обстоятельство, что он не приводил примеров того самого нового искусства, к которому призывал своих читателей, а также то, что сам художник неоднократно высказывался о терапевтическом эффекте искусства, как бы противопоставляя себя образу романтического творца, находящегося на грани безумия. Такая точка зрения нуждается, как кажется в пересмотре. Если допустить, что книга Каруса является, по сути, первым манифестом нового европейского искусства и предвосхищает все последующие декларации как XIX так и XX веков, то становится понятным как критика современного ему состояния искусства, так и принципиальная открытость, отсутствие готовых рецептов искусства будущего. Действительно, Карус отрицает школу, как простую передачу практического опыта, ставя во главу угла примат индивидуальности художника, личный духовный опыт и научные знания которого служат единственными на-

дежными ориентирами в мире искусства, что тоже характеризует скорее искусство XX века, а для эпохи Каруса представляется анахронизмом.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на несколько моментов в работе, которые, как представляется, нашли свое практическое воплощение в искусстве конца века, когда обращение к искусству казалось выходом из тупика, в который завела человека наука. В. В. Кандинский писал, что для него поворотом в этом направлении послужило научное открытие — разложение атома, которое он уподобил разрушению мира. Человек, который, казалось, стоит на пороге открытия последних тайн природы, внезапно оказался в положении Иова многострадального, которого Бог спрашивает, «где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь». Действительно, попытки буквального следования научному описанию природы, ее явлений, ее геологической истории, видов растений, характера местности не могли дать удовлетворительного результата в изображение «душевной жизни» Земли. Только отказ от этой наивной серьезности, имплицитно заложенный в самой работе Каруса, в ее философском, восходящем к Гете целостном взгляде на природу мог принести добрый плод. В европейском искусстве происходит в этих условиях возвращение к представлению о порождающей Природе, том же философском основании, на котором строил свою теорию Карус. Именно, рассуждая о достоинстве и даже превосходстве пейзажной живописи,

он акцентирует внимание на том факте, что само появление пейзажного жанра возможно только на высокой ступени развития общества, когда человек перестает воспринимать природу только как источник материальных благ, и она предстает перед ним как воплощение откровения. В отечественном искусстве сходные этапы обретения понимания этого можно проследить в трудах художников авангарда, в наибольшей степени разрабатывавших теоретические основания своего искусства, таких как В. В. Кандинский и П. Н. Филонов. Природа в ее отношении к искусству на первых порах ставила Кандинского в тупик: «Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно „божественной“: она творила свое дело, шла своими путями к своим целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своем царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?» [1, с. 176]. Для Каруса утверждение единства процессов в природе, психике человека и искусстве было важным положением, развиваемым на протяжении всего текста «Писем». Это органическое единство, имеющее силу внутренней необходимости, он описывает как стремление к высшим формам, которое характеризует в равной степени как эволюцию в природе, так и историю искусства. Он связывал появление пейзажной живописи с развитием человеческого духа. Пройдя стадию отношения к природе, определяемого попытками ее подчинения и использования исключительно в практических целях, человек

возвысился до понимания того факта, что «вся феноменальная природа есть откровение одного бесконечно возвышенного божества, которое не только невозможно индивидуализировать в человеческих терминах, но и совершенно недоступно для чувств; и во Вселенной в целом и в особенности в воспринимаемых нами ее частях распознать высшую, существующую саму по себе красоту, и выбрать их как специфические объекты художественного изображения» [4, s. 83—84]

Изучая природу три четверти века спустя, Кандинский приходит к сходному решению: «...я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы» [1, с. 171]. Понятие внутренней необходимости соотносится здесь с представлением Каруса о божественном законе, «поскольку ничто в природе не *может* существовать иначе, как вследствие божественных законов, отсюда следует, что по отношению к чистому человеческому разуму природа абсолютно и всецело прекрасна» [4, s. 57].

Характерно, что Кандинский достиг понимания этого тем же путем, что и Карус, то есть изучая анатомию: «Но скоро стало мне ясно, что каждая „голова“, как бы ни показалась она вначале „безобразна“, являет собою совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаруживающийся в

каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту» [1, с. 175].

Это, в свою очередь, предполагает совершенно новое представление о практике изобразительного искусства, в основе которой лежит научное понимание, позволяющее художнику, вооруженному знанием о предмете, соединить в своем восприятии, как в фокусе, все предикаты данного явления, и, пропустив их через воображение, представить в высшей, духовно возрожденной форме. Взятое в этом смысле, искусство предстает вершиной науки; ясно представляя себе тайны науки и облачая их в красоту, искусство становится мистическим в самом истинном смысле этого слова: или, как называл его еще Гете, орфическим» [4, s. 107]. Именно благодаря этому, в произведении искусства будущего «природа предстанет в своей высшей истине, какой она видится мысленному взору» [4, s. 111]. Это искусство основано на глубоком понимании не только высшего закона, управляющего мирозданием, но и его проявлений, частных форм, существующих в различных областях знания. Карус рекомендует молодым художникам изучать естественные науки для того, чтобы полнее представить себе всю неохватную картину земной жизни. Точно такой же способ постижения законов искусства через изучение единства органических явлений жизни, проявляющихся в истории, астрономии, биологии, географии, советует в своих письмах к начинающим художникам Филонов. Широко известный мани-

фест художника, Декларация Мирового расцвета, определяет его метод как «научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип «биологически сделанной картины»» [3, с. 86].

Выше упоминалось о строгих нравственных требованиях, которые предъявлял Карус к художнику будущего. В последнем из писем он суммирует свои соображения по этому поводу: «Как церковь должна быть очищена от кухонных запахов и грохота мастерской, так и художник, истинный пейзажист, должен хранить свое искусство неприкосновенным, свое сердце свободным от всего низкого и дурного, а свой разум открытым для чудес, которые мир предлагает ему в таком изобилии» [4, s. 167]. Это требование вполне разделяли и художники русского авангарда, например, Кандинский в «Ступенях» так описывает результат процесса духовного восхождения: «Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования внутренней жизни в произведении. К удивлению своему, я тут заметил, что это требование выросло на базисе, подобном базису нравственной оценки» [1, с. 184].

Ближе всего к идеалу подвижника искусства, предсказанного Карусом, приближается Филонов, который, будучи поставлен в самые тяжелые условия существования, так отвечал на вопрос коллеги о заработке при помощи искусства: «Я посоветовал ему заказы брать, коли он не хочет сдохнуть с голоду, но если он не хочет, чтобы в нем „сдох художник“, пусть заказов не берет» [2, с. 302].

В отношении повседневных потребностей человека искусства, в связи с высокими нравственными требованиями, налагаемыми на него, Карус говорит следующее: «Художник стремится к цели, которую игнорирует вульгарный мир; почему же тогда ему не добиться удовлетворения обычных жизненных потребностей какой-нибудь совершенно обычной деятельностью?» [4, s. 165] С этим кажущимся слишком категоричным утверждением вполне согласен Филонов, который так же готов был скорее стать разнорабочим, чем пойти на поводу у требований толпы и безумия дня. Требование неприкосновенности творчества красной нитью проходит через всю педагогическую деятельность П. Филонова, в дневнике которого приводятся наставления молодому художнику: «Пусть он учится в одиночку, помимо упора на нашу школу, определенными на этот случай путями развития художника. Пусть он работает без отрыва от производства и остается токарем, не теряя этой честной и твердой экономической базы» [2, с. 309].

Приведенные выше параллели, хотя и не могут быть объ-

яснены прямым влиянием «Писем», несомненно, связаны с ними через общность философских и мировоззренческих установок, характерных для радикальных исканий европейского искусства конца XIX — начала XX века. В поисках этого единого основания следует обратиться к философскому источнику «Писем» Каруса, лежащему в трудах «Философия природы» (1797) и «О мировой душе» (1789) Ф. В. Шеллинга (1775—1854). В них Шеллинг восстает против характерной для эпохи Просвещения точки зрения на природу, как механизм. Для Шеллинга природа, от материи до человеческого духа, есть нечто вечно развивающееся и творящее. Искусство для Шеллинга есть изображение бесконечного в конечном, откровение Бога в духе человеческом. Положенная в основу, эта мысль проходит через всю работу Каруса, придавая рассуждениям об искусстве все более и более отвлеченный характер. В этом смысле уникальность «Писем» заключается в том, что в своем поиске контуров искусства будущего Карус идет до конца, не пытаясь уклониться от ответов на те вопросы, к которым логически приводит его ход рассуждений. Рассуждая о пейзаже, от простейших эффектов, оказываемых отдельными состояниями природы на настроение человека, он переходит к исследованию тектонических принципов, лежащих в основе природных ландшафтов как своего рода биографии Земли, а затем — к общим структурным принципам как божественному закону, проявляющемуся в творении. *Erdlebensbildkunst*, новое искусство,

приход которого возвещал Карус, только в очень незначительной степени можно назвать пейзажным; по сути, его описание представляет собой в имплицитной форме программу нефигуративного искусства. Карус одним из первых в теоретической работе употребил термин «абстракция» применительно к изобразительному искусству: «Существует доля абстракции и самопожертвования в том, чтобы позволить внешнему миру, который раньше был просто элементом нашей деятельности, рассматриваться как нечто прекрасное и возвышенное само по себе» [4, s.83]. Это представление об абстракции связано в теории Каруса с деятельностью чистого разума, который, вследствие своей способности к созерцанию, может видеть истинный закон в природе, который, в то же время, есть и высшее проявление красоты, поэтому [произведение искусства — это автономное творение мысленной силы, родственной нашей, той, которая находится в пределах нашей досягаемости [4, s. 39]. Очевидно, что здесь речь идет о той автономности искусства, которая станет одним из открытий авангарда: «Создание произведения есть мироздание» [1, с. 170]. В литературе, посвященный новейшим течениям в искусстве конца XIX — начала XX века, в особенности, русскому авангарду, существует точка зрения, согласно которой это явление покоится на принципиально новых основаниях, которые носят онтологический характер. Общность философских положений, лежащих в основании русского авангарда, с теоретическими построениями немец-

ких романтиков позволяет увидеть в этом сложном явлении, в том числе, и результат длительного развития традиции русского шеллингианства.

И.Г.

Список литературы:

1. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.
2. *Филонов П. Н.* Дневники. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
3. Филонов: художник, исследователь, учитель: в 2 томах. Том 1 / ответственный редактор П. Ракитин. — Москва: Агей Томеш, 2006.
4. *Carus C.G.* Neun Briefe über Landschaftsmalerei: geschrieben in den Jahren 1815—1824. — Leipzig, 1831.

Предисловие автора

Всякий, кто привык проследить эволюцию своей внутренней жизни, вскоре будет вынужден признать, что ее последовательные состояния, по-видимому, имеют мало общего.

Спустя десять или даже пять лет его взгляды на многие вопросы изменились; его кругозор расширился; и он больше не чувствует, не думает и не действует так, как раньше, и только проницательный глаз увидит, что все эти внешне несопоставимые формы исходят из одного и того же Я, подобно тому, как один корень может дать листья разной формы в разное время.

В этом смысле совершенно особенной является ситуация, когда автор берется скрупулезно пересматривать свою старую работу.

Там будет конечно, многое такое, с чем он теперь не совсем согласен; ему придется более или менее поработать над формой, но он также обнаружит, что за прошедшее время некоторые цветы его мыслей завяли на ветвях, в то время как новый цветок распустился прямо в противоположном направлении. Как бы то ни было, худшая ошибка, которую можно совершить, — это попытаться переделать более раннюю работу, желая привести ее в соответствие с более поздними взглядами. Конечно, можно исправить ошибки здесь

и там, или восполнить пробел, или подлатать какую-нибудь несуразность, но с другой стороны при этом будет нарушена округлость формы и органическая связность целого.

Таковыми соображениями руководствовался я, когда взял рукопись этих писем, начатую пятнадцать лет назад и с тех пор прошедшую через руки многих друзей, с тем чтобы теперь, с изданием в печати, они стали достоянием всех читателей-единомышленников.

Я сделал это из уважения к пожеланиям ряда друзей, которым напомнил о существовании этих очерков своим благосклонным упоминанием Его Превосходительство тайный советник фон Гете в своих «Tages- und Jahreshefte».¹

И пусть эти страницы поплывут по широкой реке нашей литературы, в компании многих других, как лучших, так и худших! Они несут истинный отпечаток мыслей того, для кого среди разнообразных серьезных трудов и обременительных обязанностей искусство является настоящим другом и молчаливым утешителем. Если местами они еще производят такой эффект, я буду полагать цель этого общения в полной мере достигнутой.

13 сентября 1830 г.

КАРУС

¹ * В Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand 32:222. Письмо, в котором он впервые выразил свое одобрение этих эссе, написанное еще в 1822 году, я поместил в начале рукописи, и сохраняю в печати.

Письмо Его Превосходительства тайного советника фон Гете

Ваше Благородие,

Возвращая Вам прелестные картины², я присоединяю к ним также эссе: они прямо соотносятся между собой и раскрывают нежный и чувствительный ум, который поистине и прочно укоренен внутри себя. Местные любители искусства усердно совершали паломничество к этому прекрасному произведению, и каждый с удовольствием присвоил себе то, что ему больше всего понравилось.

Примите глубокую благодарность за то, что Вы прислали его; я надеюсь, что эти деликатные работы счастливо возвратятся к Вам, я был бы признателен, если бы Вы мне сообщили об этом.

Ваши письма о пейзажной живописи столь же хорошо задуманы, сколь и прекрасно написаны; Вы не должны скрывать их от публики. Они наверняка произведут эффект и поражают как художников, так и любителей, открыв им глаза на многообразие ассоциативных гармоний в природе.

В то же время, когда я размышляю о глубине и тщательности, с которыми Вы исследуете органическую структуру, яр-

² В 1822 году Карус отправил несколько написанных к тому времени писем и четыре свои картины Гете в Веймар.

кости и точности с которой Вы ее характеризуете; мне остается только удивляться, что при такой объективности Вы демонстрируете, как глубоко разбираетесь в вопросах, которые, кажется, принадлежат полностью к субъективной сфере.

Ошибка, попавшая в печатный блок, несмотря на четкость вашего рисунка³, к сожалению, не подлежит исправлению; пусть список опечаток поможет читать, как

Вы указали. Время от времени, когда печатные формы будут готовы, позвольте мне увидеть оттиски, чтобы успокоить мое нетерпение, поскольку нельзя надеяться увидеть вашу работу до следующего года.*⁴ Вскоре я пришлю следующий том моей «Морфологии».

Искренне ваш,

И. В. ФОН ГЕТЕ

Веймар, 20 апреля 1822 г.

³ Речь идет о рисунках к работе Каруса Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüstes, гранки которой он так же отправил Гете

⁴ * Это была отсылка к моей работе «Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüstes». [О первичных частях костного и панцирного скелета], которая в конечном итоге была опубликована шесть лет спустя. — КАРУС

I

Изучение пластических искусств, а также великих писателей древности служит нам надежным подспорьем, более того — примиряет нас с нами же самими. Насыщая нашу душу великими впечатлениями и помыслами, искусство овладевает всеми нашими высокими стремлениями, которые казались нам осуществимыми только вовне, оно же, искусство, осуществляет их в тиши нашей душевной глубины. Потребность в общении при этом заметно убывает. То, в чем нуждается живописец, ваятель, зодчий, становится неотложной потребностью также и любителя, и он работает в одиночестве, ради наслаждений, коими поделиться с другими ему почти никогда не удается.

*Гете.*⁵

Мокрый снег тая, стекает по оконному стеклу; вокруг царит глубокая тишина; приятное тепло разлито в комнате, и лампа, зажигающаяся рано в эти длинные, пасмурные вечера, предвещающие наступление зимы, погружает все вокруг меня в приятный полумрак. В такие минуты нет ничего более приятного, чем со всем спокойствием духа дать простор мыслям, из предмета искусства возникающим и перенося-

⁵ И.-В. Гете. Компания во Франции 1792 года. Собрание сочинений в 10 т. Т 9— М., 1980— С.253

щим нас целиком все дальше и дальше в царство красоты, так что мы забываем тьму дней и изгоняем память о всех прежних тревогах. Мой дорогой Эрнст⁶, я надеюсь, что Вы по-прежнему благосклонно смотрите на образ мыслей, занимающих мой ум в такие часы; пожалуйста, примите это также и во исполнение моего предыдущего обещания изложить Вам свои взгляды на смысл и цель искусства вообще и пейзажной живописи в частности. Легко может случиться, что Вы напрасно будете искать в этих рассуждениях постоянный порядок и достаточной широты охват и придете к выводу, что многое из этого основано только на моей индивидуальности и ничем не подтверждено. Если так, рассматривайте это, как говорит Гамлет, как множество пузырей, возникающих из моего мозга; и где можете, покажите мне лучший и более прямой путь.

Надеюсь, по крайней мере, что Вы не будете полагать, как это делают многие современные люди, что говорить или писать исследователю об искусстве и красоте — значит принижать или даже осквернять их; будто в таких делах имеют значение только чувства и ощущения, и будто глубина и ясность здесь совершенно неуместны.

Конечно, человек в своих истинных чувствах всегда **един**; только как целое существо он может достичь возвышенного и прекрасного. Почему наши чувства должны быть ущемле-

⁶ Переписка ведется от лица Альберта, а адресатом писем является Эрнст. Карус использует имя своего старшего сына Эрнста Альберта (1812—1816).

ны, даже притупиться, просто потому что то, что воодушевляет эмоции, стало ясно уму? Как может прекрасное, которое, в конечном счете, есть не что иное, как целое и совершенное (κοσμος), быть глубоко познано и внутренне усвоено, если оно не охвачено всей душой?

Я твердо убежден, что без внутреннего волнения ума искусство мертво и погребено, что холодный расчет контрастов и интеллектуальных концепций не рождает ничего, кроме поэтических калек. Я полностью согласен с юмористическим замечанием Мастера:

Fortzupflanzen die Welt sind alle vernünft'ge Discurse
Unvermögend; durch sie kommt auch kein Kunstwerk hervor
[Произведение никогда не является предметом
рационального дискурса;
Точно так же и с искусством, рассуждения
не принесут никакой пользы.]

Однако я ежедневно утверждаюсь в своей уверенности в том, что тот, кто полностью предоставит себя во власть эмоций, будет страдать от недостатка внутренней уверенности и спокойствия, и тогда:

Nirgends haften
Die unsicheren Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

Не найдёт он опоры
Для неверной стопы,
И начнёт колебаться,
И тучи с ветрами
Им будут играть⁷.
(Пер. Бальмонта)

Я чувствую, что истинное поэтическое настроение есть возвышение *всего* существа человека, задействующее все силы души; Я вижу ошибку тех, кто, путем *двойного* отражения отвергает рефлексию в сфере искусства; Так что я уже не уклоняюсь от охвата красоты всеми фибрами своей души, а испытываю полное и подлинное поэтическое наслаждение лишь тогда, когда перед произведением искусства происходит живое обращение к моим чувствам, объединенное с ясным проникновением во внутреннее совершенство и осознанием чистой воли художника. Удовольствие, которое, поскольку оно основано на красоте, истине и правде, не уменьшается при многократном просмотре и становится знаком классичности произведения искусства. Итак, давайте свободно и полностью отдадимся внутреннему импульсу и позволим нашим мыслям распространиться в необъятных сферах красоты, и *тогда* мы, конечно, сможем с не меньшим удовольствием смотреть вниз с вершины горы, даже ес-

⁷ К. Бальмонт Из мировой поэзии. — Берлин: Слово, 1921— С.146

ли мы ранее прошли все сложные тропы долин. Наоборот, общее впечатление усиливается тем, что наслаждение, которое мы ощущали в отдельных местах, теперь как бы повторяется и включается, так же точно ход мыслей, касающихся этих предметов, не должен испортить наше живое, радостное наслаждение чудесными и таинственными эффектами искусства. Подобно тому, как всякое подлинное исследование природы должно лишь подводить людей к порогу высших тайн и еще более наполнять их священным трепетом, мы вправе ожидать того же от непредвзятого рассмотрения искусства; хотя вряд ли можно упрекать художников за их раздражение по поводу той эстетической чепухи, которая печатается в книгах и звучит с кафедр. И Вы, мой дорогой Эрнст, наверняка почувствовали, что существует какая-то чудесная сила в художественном гении, с его способностью воссоздавать, имитировать вечное, космический творческий процесс, позволяющий производить и воспроизводить с полной свободой. Где еще человек может создать хоть малейшую вещь, имеющую жизнь? Какая наука есть у нас, что непосредственно приносит жизнь, а не (как при вскрытии) смерть? Лист растения рассечен на клетки, дыхательные поры, сосудистые и волокнистые структуры; сравнительная анатомия учит нас делить даже самое маленькое существо на еще меньшие части; и все же, несмотря на всю эту науку, кто когда-либо оживил даже самого маленького клеща или собрал даже самый маленький лист? А теперь

посмотрите на творения искусства, которые хоть и не живы в реальности, способны казаться нам живыми; созданные людьми, они свидетельствуют о родстве человека и мирового духа. Подумайте о вымышленных персонажах, чьи идеи и слова, созданные поэтом, представляют их нам как реальных личностей:

Ich weiß es, sie sind ewig, dem sie sind!

[Я знаю, что они вечны: они существуют!] — говорит Тас-со, или, вернее, Гете, о своих собственных творениях, — и это правильно. Ахиллес, Одиссей, Орlando, Сигизмунд, Гамлет, Элеонора д'Эсте, Офелия, Гретхен, разве все эти люди, какими мы их знаем, не являются творениями божественного искусства? Являются, не так ли, как если бы они ходили среди живых? Разве мы не знаем их мыслей и действий такие же, как у умершего друга? Тот, кто таким образом порождает разум из своего собственного разума, разве он не обладает силой недостижимой для многих? И не должен ли человек возвыситься, обнаружив такую силу в человеке? Обратимся от поэзии к гармонии звуков! Музыка, более быстрая и мимолетная, чем поэзия, не может так легко создать весь человеческий дух, со всеми его печальями и его поступками; но музыка может схватывать мгновение, настроение души, и оживить его с бесконечной силой, так что мы оказываемся вовлечены вопреки себе, как если бы звуки музыки были близкие друзья, втягивающие нас волей-неволей в *свой* круг, круг своих мыслей. Архитектура делает то

же самое, хотя и другим, более спокойным способом. Оба искусства стоят в стороне от подражания природе как таковой; оба выражают себя через чистую пропорцию, во времени и пространстве соответственно. Вместе с поэзией они составляют высшую триаду, благороднейший аккорд, который волнует — и должен волновать — человеческое сердце; ибо в нем, посредством рук отдельного человеческого индивидуума божественное свободно и непосредственно приближается и возвышает все человечество. Разве вы не чувствуете, как и я, что между этими тремя искусствами должна существовать какая-то внутренняя аналогия? Три искусства и три царства природы, три фундаментальные формы мысли, тройственная внутренняя организация, которую физиологи обнаруживают в человеке, три основных цвета и три основных звука: внутренняя связь настолько глубока, что о ней можно догадываться, но нельзя полностью исследовать?

Дорогой мой Эрнст, в этих вопросах я чувствую себя так, словно стою на горе над пропастью. Рядом со мной в глубину обрушивается могучая река; волна за волной устремляется вниз, и погружаются в бездонную пучину; и все же река остается полноводной, и скала, на которую я наступаю, стоит не менее прочно.

Сегодня я больше не могу писать.

Ваши

АЛЬБЕРТУС

II

В эти великолепные зимние дни я провожу большую часть времени на открытом воздухе, наслаждаясь разнообразной и изысканной игрой света между голубым небом и заснеженной землей. Воистину, бесчисленные прекрасные эффекты преломленных цветов, предстающие *опытному* глазу чудесны и великолепны! Там яркий отблеск снежного света сверкает на скалистом выступе, оттененном буроватым камнем с редким покровом мха и лишайника; здесь сугробы лежат в тени, а приподнятые части их поверхности имеют голубоватый, иногда фиолетовый оттенок. Внизу горный ручей плещется между ледяными насыпями; на фоне ослепительной яркости снега его поверхность ловит и преломляет свет в зеленом и пурпурном цветах, видимых частично как истинные, а частично как физиологические.

Это была радость, которой я не мог поделиться с Вами, мой дорогой Эрнст; но провести с Вами этот вечер, вновь продолжить сегодня следовать ходом мыслей об искусстве пейзажа, — этой встрече умов не должно препятствовать никакое расстояние. В своем предыдущем письме я взял свободный поэтический импульс в том месте, где он начинает принимать форму и входить в жизнь как произведение искусства, и прослеживал его в тех трех аспектах, в которых он остается свободным от всякого буквального воспроизведе-

дения природы и вместо этого выражается через чистые пропорциональные отношения речи, музыкального тона и массы — это царство искусства, *первое* и *единственное* царство, полное и завершенное само по себе.

Теперь мы вступаем во второй круг, в котором устойчивые формы природы предоставляют материю, которая воплотит Прометееву искру искусства. Ибо нет ничего, что было бы полностью за пределами досягаемости искусства; искусство — это истинная человечность; все, что человек воспринимает и измеряет, должно в каком-то смысле быть доступно искусству. Искусство может превратить царство мысли в стихотворение; превратить наше сокровенное телесное движение, сердцебиение или дрожь в музыку; и формировать жесткую, неодушевленную материю в архитектуру; так возникают образы всего в трех царствах природы, чтобы служить целям *изобразительного* искусства; и мы могли бы легко провести аналогии между изображением неорганической природы и архитектурой, между изображением растительного мира и музыкой или между изображением высшего животного мира, особенно самого человеческого рода, и поэзией.

Произведения изобразительного искусства производятся одним из двух способов: либо круглым и истинно телесным, то есть в твердом материале; или посредством затенения или окраски поверхности, то есть посредством света. Таким образом, они делятся на скульптуру и живопись; если только

мы не будем считать третьим, гибридным видом перестановку самих природных объектов, практикуемую в искусстве садоводства, актерском мастерстве и танцах. Только скульптура возможностями своего материала ограничена изображением фигур животных и людей; живопись, напротив, охватывает все три царства природы (а также воспроизводит произведения архитектуры и скульптуры), подразделяясь далее на пейзажную и историческую живопись. Первая использует неорганическую природу и явления растительного мира, вторая царство животных, главным образом его благороднейшего представителя — человеческую фигуру, как буквы алфавита и слагает таким способом слова в мысли. Эти различия наполовину затенены бесчисленными переходными случаями: так скульптура и живопись соединяются в рельефе; В пейзажной живописи часто используются фигурки людей и животных; а ландшафт, в свою очередь, часто служит обстановкой для исторической живописи.

Так творческая сила искусства работает непрестанно, и мир, который она создает, открывается нашим чувствам, и под ее руками на наших глазах обретает новую форму. Ежедневно в его работах вещи говорят с нами, преследуя цели художника, на чудесном, своем собственном языке. Солнце и луна, воздух и облака, горы и долины, деревья и цветы, звери во всем их многообразии, человек в его более благородной и еще более разнообразной индивидуальности: в искусстве все это возрождается и действует на нас со всей своей

внутренней силой: то мрачной, то полной веселья, но всегда возвышающей нас над общей почвой посредством созерцания божественного, то есть творческой силы внутри самого человека. Таким образом, искусство предстает перед нами как посланник религии; это приносит нам первичную силу и мировую душу, которая в целом остается за пределами человеческого понимания, и дает нам знать ее через одну из своих частиц: сам человеческий разум. Соответственно художник должен считать себя священным сосудом, свободным от всего нечистого, низкого и самонадеянного. Поэтому и произведение искусства никогда не должно быть слишком тесно привязано к природе, но должно подняться над ней; ибо, если мы когда-нибудь забудем, что это работа *человеческого духа*, искусство потеряет свою человечность.

Дорогой друг, давайте перейдем к более внимательному рассмотрению цели и значения пейзажной живописи. Это искусство, которое по праву принадлежит новому времени, гораздо менее самодостаточное; искусство, полный расцвет которого, возможно, еще предстоит в будущем, тогда как большинство других искусств либо напоминают обращенное назад лицо Януса, либо украшают гробницы прошлого как эмблемы лучших дней. Всякий подражательный вид искусства воздействует на нас двояко: во-первых, через *природу изображаемого предмета*, который в изображении подействует на нас так же, как и в действительности; и во-вторых, *поскольку произведение искусства является творением*

человеческого духа, который, правдиво проявляя свои мысли (так же, как в высшем смысле вселенная может быть названа проявлением божественных мыслей), возвышает родственную душу над обыденностью. Давайте рассмотрим эти два воздействия пейзажного искусства по отдельности, стремясь к продуктивному заключению, которое охватит их оба. Какой же эффект производят объекты реального ландшафта? Если мы сначала зададим этот вопрос, мы сможем лучше оценить их влияние на живопись. Твердь земная во всех ее разнообразных формах: скалы, горы, долины и равнины; воды, покоящиеся или движущиеся; воздух и облака со всеми их разнообразными явлениями: таковы, в сущности, формы, в которых Земля проявляет свою жизнь: жизнь, настолько далекую от нас, что мы, человеческие существа, в своей малости едва ли признаем или вообще принимаем ее как жизнь. Затем есть жизнь растений, которая и выше, и ближе к нам; и это, в сочетании с другими только что упомянутыми явлениями, составляет истинный предмет пейзажной живописи.

Эти явления в природе, хотя и ощущаются нами, не вызывают в нас страстного отклика; они кажутся нам слишком далекими — если вообще можно сказать, что они производят какой-либо эстетический эффект. Ясно, что красота прибоя не может интересовать моряков, потерпевших кораблекрушение, а красота освещения — жертв пожара. Только то, что касается нас непосредственно и тесно с нами связа-

но, может вовлекать в свои изменения наши страсти, наполняя нас желанием или ненавистью; но природный ландшафт предстает перед нами в свете полной предметности, и в нем мы воспринимаем тихую, последовательную, уравновешенную жизнь. Чередование часов и времен года; движение облаков и все величественные цвета неба; приливы и отливы; медленное, но верное преобразование земной поверхности; выветривание голых горных скал в крупинки земли, которые смываются вниз по течению и в конечном итоге создают плодородную почву; появление источников, которые следуют рельефу земли и объединяются, образуя ручьи и, наконец, великие реки: все они подчиняются мирным и вечным законам, которым мы сами подчиняемся; которые несут нас с собой, невзирая на сопротивление; и которые, заставляя нас какой-то тайной силой созерцать великий, даже гигантский круговорот природных событий, отвлекают нас от самих себя, заставляя чувствовать свою собственную малость и слабость; и все же их созерцание помогает успокоить наши внутренние бури и дать нам мир во всех отношениях. Поднимитесь на самую высокую горную вершину, взгляните на длинные цепи холмов, наблюдайте за течением рек и всем великолепием, которое открывается Вашему глазу — какое чувство охватывает Вас? Внутри Вас есть молчаливое благоговение; Вы теряетесь в бесконечном пространстве; все Ваше существо тихо просветляется и очищается; Ваше Я исчезает, *Вы ничто; Бог — это все.*

Не только необъятность, какой она проявляется в жизни планеты, но и любое истинное наблюдение тихих радостей растительной жизни действует аналогичным образом. Посмотрите, как растение медленно, но мощно поднимается над землей; как поэтапно раскрываются его листья; как в спокойной эволюции они превращаются в чашечку и цветок, завершая цикл семенем, которое одновременно запускает его заново. Когда мы оказываемся посреди нетронутого, пышного мира растительной жизни; если мы окинем взглядом разнообразные жизненные циклы многих организмов; если мы встретим какое-нибудь почтенное дерево, достаточно старое, чтобы напомнить нам о времени жизни Земли, в котором тысячелетия проходят, как дни, эффект в каждом случае подобен описанному выше.

Нас охватывает тихая медитация; мы чувствуем, что наши неуправляемые амбиции и стремления умеряются; мы входим в круговорот природы и возвышаемся над самими собой. Примечательно, что растительное царство оказывает сходное воздействие на наше физическое существо: ароматы цветов — то есть растений на высшей стадии развития — часто вызывают у нас сонливость, вызывая сон и телесный отдых; некоторые соки, часто связанные с цветами, производят этот эффект в крайней степени, даже провоцируя полное растворение в окружающей природе, то есть смерть. Древние представляли себе логово бога снов в виде пещеры, наполненной травами и снотворными маками. Более того, ис-

ключительно растительная диета делает как животных, так и людей мягкими и тихими, тогда как употребление мяса, по-видимому, склоняет их к жестоким желаниям и действиям. Сами по себе эти наблюдения проливают некоторый свет на эффекты, производимые пейзажными сюжетами в живописи; они раскрывают источник того благодарного ощущения внутреннего покоя и ясности, которым мы наслаждаемся перед настоящими произведениями пейзажного искусства, и дадут дальнейшее руководство в ходе этого изложения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.