



РОМАНТИЗМ: ДВА ВЕКА ОСМЫСЛЕНИЯ



**Калининград
2003**

КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

РОМАНТИЗМ :
ДВА ВЕКА ОСМЫСЛЕНИЯ

Материалы международной
научной конференции
Зеленоградск. 10 – 13 октября 2002 г.

Издательство
Калининградского государственного университета
2003

УДК 82.0(08)
ББК 83.3(2Рос)я43
Р 696

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, профессор *В.И. Грешных* –
ответственный редактор; кандидат филологических наук, доцент
Н.Е. Лихина; кандидат филологических наук, доцент *А.И.*
Васкиневич; кандидат филологических наук, ст. преподаватель *С.В.*
Свиридов

Р 696 Романтизм: два века осмысления: Материалы
международной научной конференции. Зеленоградск. 10 –
13 октября 2002 г. – Калининград: Изд-во КГУ, 2003. –
194 с.

ISBN 5-88874-431-X.

В книге представлены материалы докладов международного
научного семинара по проблемам романтизма, состоявшегося в
октябре 2002 года в городе Зеленоградске Калининградской
области.

Издание адресовано филологам, а также широкому кругу
читателей.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Калининградского государственного университета.

УДК 82.0(08)
ББК 83.3(2Рос)я43

ISBN 5-88874-431-X

© Коллектив авторов, 2003
© Издательство КГУ, 2003

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Карабегова Е.</i> К.М. Виланд: в преддверии немецкого романтизма	4
<i>Прихожая Л.</i> Роман Ф.Гельдерлина «Гиперион»: амбивалентные знаки	19
<i>Ботникова А.</i> Зигзаги романтического сознания: Людвиг Тик. «Белокурый Экбет»	30
<i>Васкиневич А.</i> Проблема искусства и ее метафорическое выражение в текстах высокого романтизма	43
<i>Чупракова Е.</i> «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана: диалог с романом воспитания	58
<i>Заболотская Г.</i> Иконографические мотивы в пейзажной живописи К.-Д. Фридриха	66
<i>Малащенко В.</i> Литературная игра как дань романтической фантазии: «Краткое жизнеописание» Г. Гессе	83
<i>Грешных В.</i> Иоганнес Бобровский: воспоминание о романтизме	98
<i>Хачатрян Н.</i> Проблема французского предромантизма и творчество Казотта	109
<i>Пахсарьян Н.</i> Проблема «народного романтизма» и роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо»	118
<i>Новоженская Ю.</i> Образы животных в творчестве французских романтиков	127
<i>Манукян А.</i> Славянская тема в творчестве Шарля Нодье	135
<i>Айвазян А.</i> Своеобразие квебекского романтизма	141
<i>Соколов В.</i> Уровни романтического визионерства: С. Колридж. «Сказание о Старом Мореходе»	149
<i>Егорова И.</i> Романтизм и антиромантизм в «Записках Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса	169
<i>Королева М.</i> Фрагмент как форма психологического раскрытия главного героя в романе Г. Грина «Суть дела»	175
<i>Анчиполовский З.</i> Актерское искусство романтизма: Мочалов и Девриент	183

Е. Карабегова

**К.М. ВИЛАНД:
В ПРЕДДВЕРИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

Исследуется вопрос о значении творчества К.М. Виланда в формировании и развитии немецкого романтизма, о творческом воздействии литературы рококо на литературу романтизма.

Исследования культуры и литературы XVIII века, произведенные в последние десятилетия минувшего столетия, позволяют не только рассмотреть в новом свете многие явления «века Просвещения», но и выявить и уточнить их генетическую связь с более поздними литературными направлениями. Так, в частности, своеобразный научный интерес представляет связь творчества К.М. Виланда (1733 – 1813), наиболее крупного представителя рококо в немецкой литературе, с романтизмом.

Искусство рококо в отечественной истории литературы подвергалось, как мы помним, критике с идеологических позиций и удостаивалось таких эпитетов, как «салонное», «поверхностное», «фривольное» и т. д. И только в последних исследованиях (С. Козлов, Н. Пахсарян)¹ была предпринята попытка рассмотреть рококо как целостную художественную систему, занимающую определенное место в культурно-историческом процессе и создавшую немало ценного в различных областях искусства. И хотя в литературе и культуре Германии XVIII века рококо представлено как достаточно интересное и многостороннее явление (от «бюргерского» рококо в поэзии Фр. Хагедорна

до знаменитого мейсенского фарфора), в отечественной германистике ему еще не было посвящено отдельного исследования.

Творчество Виланда, наряду с поэзией Клопштока и драматургией Лессинга, представляет ранний этап немецкого Просвещения. И хотя оно уже становилось предметом нескольких исследованийⁱⁱ, проблема «Виланд и рококо» в них рассматривается в числе второстепенных и – в силу ряда объективных причин – не получает должного разрешения. В то же время в ряде трудов германских исследователей встречаются интересные решения этой проблемыⁱⁱⁱ. В работах, посвященных творчеству Виланда, уже стало общим местом указание на тот факт, что при всех своих заслугах перед германской культурой как поэта, прозаика, переводчика и журналиста Виланд все-таки является забытым писателем, его мало читают, хотя его произведения продолжают издаваться в современной ФРГ. Значение романа «Агатон» нередко определяется исходя из его преемственной связи с романами Гете о Вильгельме Мейстере. Исключение составляют, пожалуй, произведения «периферийных», «синтетических» жанров – волшеббно-сатирические сказки, иронико-комические поэмы и, в известной степени, – сатирические романы. Именно в этих произведениях Виланда, созданных, как правило, в границах художественной системы рококо, и зарождаются те «элементы», которые в дальнейшем будут восприняты и переосмыслены уже германскими романтиками. Таким образом, влияние Виланда на романтизм нередко будет осуществляться в скрытой, подспудной форме, но в то же время именно с Виландом будет связано возникновение в немецкой литературе таких трудноопределимых, но явственно ощутимых и важных для ее дальнейшего развития понятий, как особая ироническая тональность, гибкость, легкость и грация, а также новые художественные формы раскрытия внутрен-

него мира героя и новая картина мироздания – все то, что принесло с собою именно рококо.

Как отмечает И.А. Жеребин, элементы романтизма интенсивно накапливались в рококо – «субъективизм и ирония, живописность и фрагментаризм, интерес к фантастике и экзотике»^{iv}. Но научные исследования последних лет позволяют рассматривать рококо не только как «эстетическое и стилевое выражение одной из разнообразных идейных тенденций, сформировавшихся на идеологической почве эпохи Просвещения и существующих в общей рамке этой идеологии»^v, но и как своеобразную художественную систему, для которой характерны и многочисленные оппозиции, и особый тип героя. Как мы увидим в дальнейшем, такой персонаж, по сравнению с героем классицизма, будет в первую очередь «дегероизирован», помещен в условия, в которых героизм и четкое соблюдение правил морали и вообще подчинение какому бы то ни было авторитету исключены изначально. В то же время повествование о таком герое представляет собой своего рода «скандальную хронику» его личной, «неофициальной» жизни. Как отмечает Н. Т. Пахсарьян, «важная для романа рококо категория «скандальности» из исключительного свойства закулисных интриг знаменитостей постепенно превращается в черту обыденной жизни «обыкновенного человека». Взаимопревращение «естественного» и «культурного», «обыденного» и «скандально-авантюрного», «романтического» и «житейского» составляет основу той двойственности повествования, героя и конфликта, которая становится одним из кардинальных свойств поэтики романа рококо»^{vi}. Это определение в известной степени сохраняет свое значение и в приложении к другим жанрам рококо, в том числе к сказке и сказочной поэме. Сатирические романы Виланда, в которых также широко используются сказочные элементы, тоже сыграют определенную роль в подготовке романтизма, но в данной работе нас прежде всего интересуют именно «сказочные» жанры, подготовившие возникновение романтической

художественной сказки как полноправного литературного жанра, в котором будут воплощены многие важные идеи философии и эстетики немецкого романтизма.

Эволюция, которую претерпевает жанр авторской художественной сказки от сборника Ш. Перро и французской салонной сказки к немецкой сказке эпохи Просвещения (Виланд, Гете) и далее – к сказке немецкого романтизма, в первую очередь отражается не столько в самом сюжете сказки (архетип народной волшебной сказки – испытание обрядом инициации и героическое сватовство – в общих чертах сохраняется на всех этих этапах), сколько в самой тональности сказки, появлении в ней иронических оттенков и в архитектонике ее художественного мира, который все более сближается с миром реальным, а также в метаморфозах сказочных героев. В огромном сказочном наследии эпохи Просвещения во Франции можно выделить три основных жанра – это восточная, сатирическая и философская сказки, каждая из которых оказала известное влияние на сказку Виланда. Как отмечает М.В. Разумовская, «авторы XVIII века стремились средствами волшебной сказки выразить суть человеческой природы и предложить читателю моральные поучения. Они проповедовали высокие нравственные принципы... Моральный аспект сказки был очень силен»^{vii}.

Выявить некоторые особенности этой эволюции сказки от Перро к Виланду и далее к Э.Т.А. Гофману можно было бы посредством сравнительного анализа двух сказок – это «История принца Бирибинкера» (вставная сказка в романе «Дон Сильвио да Розальва» (1764) Виланда и «сказка из новых времен» – «Золотой горшок» из цикла «Фантазии в манере Калло» (1814) Гофмана). Основанием для обращения к этим двум произведениям могут послужить не только прямые указания Гофмана на «Бирибинкера» как на один из источников сюжета и деталей в «Золотом горшке», но и то, что оба они являются своего рода «знаковыми» произведениями в

истории литературной сказки Германии. «Бирибинкер» – последняя сказка в заключительном 41-м томе «Кабинета фей» – сборника сказок, издаваемого во Франции, – это и сказка рококо и, как мы увидим, пародия на нее же, а сказка «Золотой горшок» представляет одну из вершин развития этого жанра в германском романтизме.

Виланд, как впоследствии и Гофман, прямо указывает как на источник мотивов и образов своих сказок на книгу Монфокона де Виллара «Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках» (1670). В ней впервые появляются духи стихий, «элементалии» – саламандры, сильфы, ундины и гномы – причем в качестве иронической антитезы бесам и чертям, с которыми в христианской религии ассоциировались фольклорные образы, символизирующие силы природы. Недаром автора «Габалиса» будут называть Вольтером XVII века. И в этой книге приводится фантастический вариант истории Рима: Веста (которая оказывается супругой Ноя) полюбила саламандра Оромазиса и «после смерти она стала покровительницей Рима, и священный огонь, по наставлениям Весты с таким усердием поддерживаемый девами-весталками, был зажжен в честь ее любовника-саламандра. Кроме Зороастра от их союза родилась дочь редкостной красоты и мудрости, то была божественная Эгерия, от которой царь Нума Помпилий получил все свои законы. Влюбившись в Нуму, она велела ему выстроить храм, посвященный ее матери Весте, где пылал бы неугасимый огонь на алтаре Оромасиса»^{viii}. В трансформированной форме этот эпизод появится у Гофмана – в виде романтического мифа о Саламандре и Лилии (символ чистоты и невинности, опосредованно связанный с Вестой и весталками), в финале сказки, в «Видении Атлантиды» появится храм мудрости. Мифологическую основу сюжета сказки – рассказ о Фосфоре, Лилии и Саламандре – можно рассматривать как своего рода «сказочную космогонию», а в сказке о Цахесе

появится уже «теогония» – рассказ о государстве фей Джиннистане^{ix}. И в основном тексте «Дона Сильвио» можно найти эпизоды, которые могли бы послужить отправной точкой для некоторых моментов в сказке Гофмана. Так, дону Сильвио, гуляющему с доньей Маргелиной прекрасной летней ночью, парк кажется заколдованным садом феи Радианты, звезды – саламандрами обоих полов, исполняющими контрданс, а кваканье лягушек – хором, воспевающим его несравненную принцессу и его любовь и счастье. Когда же они вышли на освещенное место, он с громким криком отпрянул от доньи Мергелины – «с таким же ужасом, как принцесса Лендронетта, когда вместо супруга, которого она представляла себе в виде прекрасного бога любви, увидела в своих объятиях отвратительного зеленого змея «den scheusslichen grünen Serpentin»^x.

Сказка о принце Бирибинкере включает множество элементов, ставших к концу XVIII века уже типичными для салонной фейной сказки: это и чудесное рождение принца, и, как в сказке о Спящей красавице, спор доброй феи (пчелы Мелисоты) со злой феей (козой Капризной) за право воспитывать принца, причем побеждает пчела и строит для Бирибинкера в глухом лесу огромный мраморный улей, в котором его слугами, стражами и кормилицами становятся пчелы. Как в сказке о Спящей красавице, на принца налагается запрет – великий волшебник Карамуссал запрещает ему до достижения восемнадцатилетия влюбляться в юную молочницу. Бирибинкер нарушает запрет и бежит из леса. Но дальнейшие приключения принца уже происходят по законам рококо – начинается «тиражирование» одной и той же ситуации – он встречает молочницу, затем ее же в обличьях пастушки и охотницы, признается ей в любви, называет свое имя, она пугается его и исчезает, он же оказывается в руинах волшебного замка, в мраморном бассейне и даже во дворце из твердого пламени, находящемся в чреве кита. Все несуразности сказки рококо, как мы видим, подвергаются

здесь гиперболизации и осмеянию. Бирибинкер увлекается здесь нимфами – духами стихий: сильфидой Кристаллиной, ундиной Мирабеллой и безымянной саламандрой, каждую из которых старый волшебник Падманаба, заподозрив в измене, заколдовал и наказал. В финале приключения Бирибинкера обретают ясно выраженный гротескный характер – вместо невидимой саламандры в его объятиях отвратительная гномида. Все собравшиеся во дворце духи стихий (которым таинственным образом становятся известны все приключения принца), молочница и Падманаба смеются над Бирибинкером, пока не появляется великий волшебник Карамуссал, который снимает заклятье с Бирибинкера и молочницы. И они превращаются в принца Какамьелло и принцессу Галактину, возвращаются к отцу принца королю Толстобрюху, а феи и нимфы продолжают им оказывать покровительство в их семейной жизни. В сказке происходит огромное количество превращений: пчела-трутень и баклажан в волшебном огороде оказываются гномом Гри-Гри и саламандром Флоксом, Мирабелла в миг, когда ее заключают в объятия рыцари, превращается в крокодила, а Кристаллина опять превращается в прекрасную фею в типичном фривольном эпизоде с хрустальным ночным сосудом (отсюда Гофман и позаимствует мотив золотого горшка). Маскарадная театральность рококо доводится Виландом до абсурда. Все костюмы (например, платье из сухой воды, естественно, прозрачное до полной невидимости) даны как пародия на моду рококо. Детали быта выступают в подчеркнuto гротескном облиции – материал не соответствует назначению предмета, размеры содержимого не соответствуют вмещающему их объему – так, у молочницы, доящей лазоревых коз, привязанных к алмазным яслям, подоюник выточен из огромного рубина, столики в заколдованном дворце сделаны из аметиста и сапфира, а из павлиньего яйца появляется «множество крошечных нимф, тритонов и дельфинов, которые в мгновение ока приняли натуральную

величину, извергнув из своих кувшинов и ноздрей столько воды, что за несколько минут... образовалось целое море, заполнившее все пространство до горизонта. Он сам очутился на спине у дельфина...»^{xi} А затем его через ноздрю втягивает кит и т. д. Приключение в чреве кита, представляющее пародию на библейский миф об Ионе, становится кульминацией повествования, после которой наступает развязка – героев расколдовывает Карамуссал, и они возвращаются в мир людей.

В сказке о Бирибинкере заключается основная идея романа «Дон Сильвио да Розальва»: человек должен не отдавать себя во власть пустым мечтам, а искать для себя достойного места и дела в окружающем его реальном мире. Но хотя герой романа приходит к такому выводу в духе рационализма Просвещения, именно сказка о Бирибинкере с ее веселой, ироничной фантазией и духами стихий представляет наибольшую художественную ценность во всем тексте романа.

Все действия Бирибинкера по своей сути двойственны: отправляясь на поиски своего прекрасного идеала и даже найдя его в образе прекрасной молочницы, принц проходит через ряд заблуждений, увлечений и измен с соблазняющими его духами стихий и в то же время своего рода школу жизни в беседах с ними же. И эти заблуждения «ума и сердца» (и тела – прибавим мы!) получают более глубокий смысл, если рассматривать эти эпизоды еще и как опосредованное художественное воплощение некоторых положений философии Шефтсбери. Как известно, концепция героя в произведениях Виланда складывалась под значительным влиянием философии Шефтсбери. Сочетание типического и индивидуального в человеческом характере раскрывается у Шефтсбери посредством изображения двойственного героя, воплощающего сразу несколько моральных позиций. Как отмечает А.В. Михайлов, «настоящее восхождение к божеству, к

первоисточнику добра и красоты в «Моралистах» совершается не в теории, не по ступеням барочной аллегорической лестницы, но оно, как это может происходить и в жизни, и в художественном произведении..., совершается в общении живых человеческих душ, в приобщении одного характера к возвышенному и потому волнующему и привлекательному образу природы, сложившемуся в другом «характере». Это не теория, а жизненные убеждения, которые перерабатывают в формы жизненно-практических установок, в сложность «характера», и все теоретическое и философское, все, что в другом случае могло бы оказаться отвлеченным от всякого человека построением»^{xii}. Бирибинкер приобщается к миру природы (пусть духи стихий и выступают в обличии светских дам – завсегдаев салонов!) и проходит своеобразную волшебную школу светской жизни для того, чтобы после исчезновения колдовских чар возвратиться вместе с принцессой Галактиной в реальный мир. И подобная «схема» сюжета будет разрабатываться во многих других произведениях Виланда от поэм «Музарион» и «Оберон» к романам о доне Сильвио и Агатоне. А через два десятка лет немецкие писатели-романтики покажут уже не заблуждения, а трагические метания романтического героя, переживающего разлад и с миром, и с самим собой, – разлад, который если и получает положительный исход, то только в ироническом освещении. Силы волшебства, во власть которых попадает Бирибинкер, пока еще не кажутся страшными и темными, жестокая правда реального мира еще не показывается из-под изящной декорации рококо, но в тональности сказки уже зазвучали первые тревожные нотки: герой против своей воли раздваивается между верностью и изменой, судьба его полностью зависит от капризной игры иррациональных сил. В сказке Гофмана будут показаны уже не заблуждения героя, а странствия его романтической души между современным миром, с

которым будут связаны темные силы волшебного мира, и прекрасной поэтической иллюзией, которая, однако, будет описана с достаточно явственным оттенком иронии.

Многие моменты из сказки о Бирибинкере – образ главного героя, архитектоника волшебного мира с центром в лабиринте, образы духов стихий, их грациозность и даже болтливость – имеют особое значение как проявление эстетики и своеобразной «идеологии» рококо. Сказка о Бирибинкере – это прежде всего сказка салонная. Но само понятие «салонная культура», салон как среда бытования рококо как особой формы жизнотворчества, в некоторых своих чертах противостояла культуре придворной (с которой сохраняла достаточно тесную связь), миру и жизни королевского дворца. Как известно, долгая история выделения человеческой личности, индивидуальности из общественной массы или группы находила опосредованное внешнее отражение в самой структуре человеческого жилища, в выделении из общего пространства дома отдельных комнат – библиотек и кабинетов. Вспомним «Кабинет фей»! В эпоху рококо появляется мода на маленькие садовые домики, лабиринты и беседки, а также на всевозможные мелкие безделушки, статуэтки и украшения интерьера. Как известно, салон в XVIII веке – маленький зал, предназначенный не для торжественных церемоний, пиров и танцев, а для культурного общения сравнительно небольшого кружка людей. Именно в интерьере салона искусство беседы обретает новое качество – допускается высказывание разнообразных и даже противоречивых мнений, «истина» перестает быть единой и указуемой «свыше». Беседа, допускающая «плюрализм мнений», могла легко перейти в болтовню. Но даже в этой болтовне опосредованно выражались некоторые стороны новой личности «века Просвещения». Принцу Бирибинкеру, разумеется, далеко до просвещенного и образованного героя. Его мудрая воспитательница все-таки пчела! И А.А. Морозов вполне

справедливо утверждает, что «принц – петиметр, надушенный щеголь, изнеженный селадон. От него за двадцать шагов разит медом... Он трус и лентяй, светский дурачок, которого умные феи поправляют в рассуждениях и высмеивают за дурное красноречие. Он говорит наобум комплименты, а при случае действует напролом. В нем нет ни капли рыцарской отваги и благородства недавних литературных героев. Он наделен совершенным невежеством и слушает, разинув рот, философские рассуждения просвещенных фей»^{xiii}. Но при всей справедливости этой характеристики, на наш взгляд, следует отметить, что Бирибинкер при всем этом показан как герой ищущий и развивающийся и, в известной степени, предвещающий появление героя романа воспитания. И, таким образом, его недопустимая, утрированная наивность предвосхищает обязательную для героя романа воспитания «знаковую» наивность вначале, состояние души и ума, которое послужит отправной точкой для обретения опыта и познания жизни в «годы учения и странствий». Да и само понятие «петиметр» – молодой светский человек с утрированной манерностью поведения, претенциозностью и т. д., то есть франт, щеголь, хлыщ, этакий французский предок Хлестакова, могло иметь и другое, скрытое значение. Сама подчеркнута «театральная» (хотя еще и не раскованная) манера поведения должна была свидетельствовать о стремлении человека, с одной стороны, подчеркнуть свою индивидуальность, а с другой – вызвать к ней интерес (пришедший на смену славе ренессансного героя) в окружающем его мире. Петиметр по сравнению с придворным, поведение которого строго регламентировано, а поза нередко статуарна, представляет шаг вперед по пути к «личности эпохи Просвещения». А на другом полюсе окажется фигура авантюриста, «революционизировавшего» поведенческие и этические нормы в Европе накануне Французской революции.

Все герои сказки за малым исключением изящны и грациозны. Но само понятие «грация», знаковое для культуры рококо, также обретает особое значение. Здесь мы можем обратиться к истокам этого понятия – к эпохе итальянского Ренессанса. Как отмечает Л.М. Баткин, грация в трактате Кастильоне «Придворный» выступает как внешнее проявление парадоксального соединения всеобщего, идеального и индивидуального. Природа индивида раскрывается опосредованно через его манеры и вписывается в общую картину мироздания. Грация – это «идеальность, каким-то образом совпавшая с индивидуальностью, не «норма», не «правило, поставленное над отдельным человеком и конкретным случаем, вне всего особенного, но внутренняя мера особенного – в виде его и только его (стало быть, непринужденной, неправильной) правильности. Таков, очевидно, единственный ответ на немислимое требование совершенства, предъявляемое к индивиду (существо отдельному, частичному, т. е. заведомо несовершенному) – само совершенство должно стать индивидуальным!»^{xiv} Но такая «идеологическая» грация героя возможна, по всей видимости, только в контексте риторической культуры, когда герой еще может найти достойное место в системе бытия и конкретного общества. И уже «вывернутую наизнанку» грацию мы увидим в сказках Гофмана – начиная с Ансельма его герои совершают подчеркнуто «неграциозные» поступки – переворачивают корзины с яблоками и пирожками, отдавливает лапы собакам, роняют бутерброды только намащенной стороной вниз, падают с детских лошадок-качалок и т. д. А если принять во внимание, что все они – Ансельм, Бальтазар, Перегринус Тис и Джильо Фава – молоды, стройны и красивы, то эта как бы привнесенная извне «неграциозность» становится выражением того, что романтический энтузиаст уже не может вписаться в систему окружающего его филистерского мира. Отсутствие грации воспринимается как «некоммуникабельность» – здесь можно

вспомнить, что подобное значение обретает мотив проданной тени в сказке Шамиссо о Петере Шлемиле. Интересно отметить, что и в живописи рококо к концу века появляется образ «сниженного» – неаккуратного и чудаковатого – героя. Так, у Ватто на картине «Отплытие на остров Киферу» галантные отношения персонажей фактически показываются дважды – в «пасторальном» и сниженном, ироническом варианте. Как отмечает А.К.Якимович, именно «противоречивое единство» прекрасной мечты и жизненной прозы видит и показывает художник^{xv}. А на портретах Левицкого, мастера русского рококо «редкий из позировавших... не выглядит чудаковатым, не исключая и самой «матушки» (Екатерины. – *Е. К.*) – сонм персонажей Левицкого – веселый карнавал смешных людей позднего рококо»^{xvi}.

Сказка о Бирибинкере послужила своеобразной отправной точкой для развития жанра волшебной-сатирической сказки в немецкой литературе – вплоть до сказок Гофмана, Брентано и Шамиссо. Обе сказки – и «Бирибинкер», и «Золотой горшок» – написаны на одну и ту же тему: познание мира героем осуществляется при помощи волшебных сил природы. В обеих сказках все существа волшебного мира отличаются удивительной осведомленностью. Но если осведомленность духов стихий у Виланда ограничивается салонной средой и болтовней, то у Гофмана они открывают герою тайны мифологизированного романтического универсума и позволяют ему заглянуть в самые их глубины. И здесь особое значение обретает символ лабиринта. Как известно, в садово-парковом искусстве рококо лабиринт был одной из наиболее характерных деталей садовой архитектуры. Лабиринт был известен еще с античности: в мифе о Дедале и Икаре зодчий Дедал строит лабиринт, чтобы царь Минос мог скрыть в нем чудовище Минотавра, требовавшего человеческих жертв и убитого потом Тезеем. Извилистый путь, ведущий внутрь, в центр, в обиталище

таинственных сил природы, с которыми герой вступает в бой и, победив их, выходит наружу, – все эти образы и пространственные структуры в течение веков получили самое разнообразное истолкование и воплощение в литературе, живописи, танце и садово-парковом искусстве. В XVIII веке, в эпоху рококо, лабиринт хотя и приобретает более шуточный и легкий характер, служа разнообразным развлекательным целям, все-таки сохраняет свой основной символический смысл – это путь человека к тайне мироздания, которую он должен постичь, найдя сначала путь в центр лабиринта (озеро, грот, клумба), выдержать там испытание, а потом выйти наружу уже с другой стороны лабиринта. Вместе с тем, лабиринт в саду рококо это еще и средство разрушения границ между странами и эпохами. Пространство и время соединяются в единое целое, сжимаясь в центре, а по пути к нему стоят садовые домики в стиле разных времен и стран. Бирибинкер погружается в огненное озеро, находящееся в центре лабиринта. «Он нашел круглую чашу, сложенную из больших плоских алмазов и наполненную пламенем, которое, не будучи питаемо никакой видимою материею, полыхало, взвиваясь змеевидными молниями, лизавшими свисавшие над ними розы, не повреждая густых кустов, на которых они росли... Незримая сила... вторгла его в самую середину пламени ... Он почувствовал, что пламя не опалило на нем ни единого волоса и ... преисполнило все его существо сладостной теплотою ... он выскочил из бассейна и немало изумился не только тому, что почувствовал себя легким и бесплотным, как будто летал над землей подобно зефиру, но и тому, что внезапно увидел дворец, блеск и великолепие которого превосходило все, что когда-либо представлялось человеческим очам!»^{xvii} В архитектонике романтизированного мира в сказках Гофмана также важную роль будет играть лабиринт. Как мы помним, волшебство в них локализовано в «доме волшебника», где, как правило,

есть овальная комната, напоминающая театральную сцену. Но во всех сказках эта овальная комната окружена колоннами в виде золоченых стволов деревьев – как озеро или бассейн в центре лабиринта, которые окружены деревьями «пейзажного» парка рококо. Здесь происходит великое преобразование героя: рассеиваются злые чары, и он познает самого себя и осознает свое призвание как поэта. Наиболее наглядно лабиринт выступает в сказке-каприччио «Принцесса Брамбилла» – его центром является волшебное Урдар-озеро. Именно здесь соединяются различные временные пласты: вечное, сакральное, мифологическое время и время профанное, современность, после чего наступает развязка сказки. Следует отметить, что некоторые сюжетные линии каприччио восходят к сказочной ироикомической поэме Виланда «Оберон» (1780). Так, четко просматривается параллель между сюжетными линиями и образной структурой в целом (Офиох и Лирис, Джильо и Джачинта и – Оберон и Титания и Гюон и Реция).

Подводя итоги, отметим, что между волшебной-сатирической сказкой Виланда и сказками Гофмана существует преемственная связь, причем не только как между произведениями, лежащими в границах одного и того же жанра, но и как между произведениями, представляющими различные стадии генезиса немецкой прозы Просвещения, и переходного периода от рококо к романтизму. И связь между ними, как мы попытались это доказать, проявляется на самых разных уровнях их художественной структуры.

ⁱ *Козлов С.Л.* Проблема рококо во французской литературе и сознании XVII – XVIII веков. М., 1985; *Пахсарян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 – 1760 годов. М., 1992.

ⁱⁱ *Жеребин А.И.* Идеиная и творческая эволюция К.М. Виланда (1760 – 70-е годы). Л., 1984.

ⁱⁱⁱ *Brugger P.* Grazioses Gebärde. Studien zum Rokokostil Ch.M. Wielands. Munchen, 1972.

^{iv} Жеребин А. И. Указ. соч. С. 13.

^v Там же. С. 11.

^{vi} Пахсарьян Н. Т. Указ. соч. С. 7.

^{vii} Разумовская М. В. О сказке // Французская литературная сказка. М., 1983. С. 24 – 25.

^{viii} Монфокон де Виллар. Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках. М., 1996. С. 81.

^{ix} См. об этом у М. Гронской в докладе, сделанном на семинаре «Художественное мышление Э.Т.А. Гофмана» (Калининград, 1990).

^x *Wieland*. Lesebuch. Fr.am Main, 1983. С. 104.

^{xi} Виланд К. М. История принца Бирибинкера // Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л., 1972. С. 33

^{xii} Михайлов А.В. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 33.

^{xiii} Морозов А. А. Немецкая волшебная-сатирическая сказка // Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л., 1972. С. 172

^{xiv} Баткин Л. М. На пути к понятию личности: Кастильоне о «грации» // Культура Возрождения и общество. М., 1986.

^{xv} Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 72.

^{xvi} Лебедев А. Левицкий // Искусство. 1989. № 3. С. 53.

^{xvii} Виланд К.М. Указ. соч. С. 40.

Л. Прихожая

РОМАН Ф. ГЕЛЬДЕРЛИНА «ГИПЕРИОН»: АМБИВАЛЕНТНЫЕ ЗНАКИ

Автор рассматривает систему оппозиций в романе Ф. Гельдерлина «Гиперион» как знаки амбивалентного сознания героя.

«...Жизненный опыт обогатил нас именно тем, что мы не в состоянии представить себе совершенство без его безобразной противоположности»^{xviii}, – так пишет Гельдерлин в своем романе, и эти слова могут быть своеобразным эпиграфом разговора о произведении немецкого писателя. Роман Гельдерлина амбивалентен по форме и смыслу. С одной

стороны, это совершенно законченное повествование, с другой – это роман, который всем своим содержанием требует продолжения. Содержательный вектор направлен в Пространство, границы которого трудно определить. Амбивалентность Гельдерлина основывается на двузначном, противоречивом понимании мира, природы, человека, любви ...

Все, что бы ни описывал поэт, имеет как положительные, так и отрицательные характеристики. Так, время, описанное в романе, двойственно: это и Греция времен освобождения от власти турок (1770), и античная Греция. Греция в разный период времени как противоположности: античная – это золотой век, это идеальный мир, где человек живет и может беседовать с бессмертными богами, изображается она только со знаком плюс; современная Греция представлена со знаком минус.

Место действия хотя и известно, но в своем произведении автор создает мифологическое пространство, которое может быть соотнесено не с реальностью, но с *миром мысли*, мечты, высокой духовности; этот мир существует в сознании его героев. Мир мысли – это исключительно *положительный мир*, а мир действия – отрицательный.

Даже имя главного героя двузначно. Гельдерлин дает своему герою имя Гиперион, создающее совершенно очевидную связь с греческой мифологией. С одной стороны, имя Гиперион сигнализирует о божественном начале, с другой – в контексте действия, повествования, – это просто имя обыкновенного человека, которому присущи поступки, характеризующие его *человеческие* величие и немощь. Он радуется и страдает, любит и ненавидит, наслаждается жизнью и прекрасно знает, что она не вечна: «...радость без страдания – все равно что сон, и без смерти нет жизни» (421). «Мятущаяся натура Гипериона не находит гармонии... На каждом шагу он встречает мучительные диссонансы и в природе, и в любви, и в общественной жизни»^{xix}.

Амбивалентен и образ учителя, изображенный в романе «Гиперион». Адамас – это и мудрец, и прорицатель, и духовник, и отец Гипериона в одном лице. Гиперион пишет о нем: «...счастлив тот, кому в ранней юности довелось встретить благородный дух человеческий!» (292). Гельдерлин открывает читателю род их занятий: «Мой Адамас вводил меня то в мир героев Плутарха, то в волшебное царство греческих богов; с помощью числа и меры он внес покой и порядок в мои юношеские стремления, он взбирался со мною на горы – то днем, чтобы любоваться полевыми и лесными цветами или дикими мхами утесов, то ночью, чтобы мы видели над собою святые созвездия и научились понимать их смысл и порядок» (292 – 293).

Но главное, Адамас учит Гипериона, что *себя* можно обрести в *себе*. Теперь Гиперион знает: «в нас заключено все» (294). И Учитель может покинуть своего ученика, ведь ему уже открыта тайна, он сам может искать ответ на вопросы жизни.

Сам автор противопоставляет Адамасу учителей, чьим методом является муштра. Гиперион называет их «жестокими извергами, которые непрестанно мертвят и губят красоту юности» (291). Сначала он только упоминает о них. Но в конце романа Алабанда рассказывает о своем наставнике, и мы невольно сравниваем его с Адамасом. Наставник Алабанды встретился ему в тяжелый час, после кораблекрушения, на чужой земле. На просьбу Алабанды о милостыне он дал ему денег и совет «...купи себе точило, научись точить ножи, да и ходи по твердой земле» (408). Он посылает его в школу судьбы, чтобы научился «терпеть», ведь потом он и сам сможет действовать. При следующей их встрече Алабанда уже присягнул, что отдаст жизнь и душу союзу Немезиды. А взамен получил теперь уже несколько наставников и несвободу: «принуждение, под игом которого я теперь жил, часто тяготило меня...» (410). Невольно вспоминаются рассуждения Гипериона об учителях-извергах:

«Да ведь это же сова тщится вывести из гнезда орлят, тщится указать им путь к солнцу!» (291).

Алабанда, друг Гипериона, персонаж, в котором явственнее чем у остальных героев обнажены как самые лучшие качества, так и худшие черты человеческой натуры. Н.Я. Берковский справедливо отметил: «Алабанда – отважный, многоопытный, ближе всех остальных к практике жизни. Алабанда – человек высоких качеств, он стоит дружбы Гипериона»^{xx}. В Алабанде обнажены элементарные, корневые силы жизни, у других героев укрытые, неясные, как будто бы даже вовсе отсутствующие. Он представляется цельной натурой с ясными задачами, с огромной жаждой деятельности. Но тем нетерпимее мы относимся к предательству, совершаемому им. Ведь именно так мы можем назвать его извращенное понимание дружбы. «Высокий человеческий идеал разрушился... Разрушение явственнее всего сказывается через Алабанду... После Чесмы и всех заключительных разочарований Гиперион зовет друга Алабанду к себе – они троим станут жить где-нибудь потише и от людей подальше: Гиперион, Диотима и Алабанда. Но Алабанда отказывается, и с великой решимостью. Он не берется отвечать за себя и пророчит, что обманет друга ради страсти, полюбит Диотиму, убьет и себя и Диотиму, ведь он знает, что Диотима отвергнет его любовь. Так как эти трое, Гиперион, Диотима, Алабанда, означали в романе род человеческий, то через сомнение Алабанды закачалось все человеческое здание»^{xxi}. Это не простое сомнение Алабанды, его состояние можно рассматривать как противоречие, как особый знак его амбивалентного существования.

Читая первые главы романа, отмечаем амбивалентную сущность образа юного Гипериона. Это еще и наивный ребенок, мало знающий, многим увлекающийся и быстро остывающий к предмету своего любопытства. Он чувствовал себя «неудовлетворенным и все же не мог обрести себе цель» (291). И в то же время перед нами мудрый, «совершенный» человек. Он вспоминает о детстве: «Когда я был еще кротким

ребенком и ничего не знал обо всем, что нас окружает, разве я не был совершеннее, чем теперь, после всех сердечных мук, раздумий и борьбы?» (289). Мы видим его беззаботно наслаждающимся жизнью. Гиперион проводил время, лежа среди цветов. Согреваемый ласковым солнышком, он просто любит природу и ни о чем не думает. Безотчетно радуясь окружающей его вселенной, он знал больше, чем узнал потом, приобретя опыт. Он знал Бога. Он жил, зная его любовь: «Ты любишь меня, отец небесный? И сердце мое с блаженной уверенностью предчувствовало ответ» (290). А потом, в годы учения, как просто ему удавалось сохранять в себе все совершенное.

Учась у мудреца, он повторял в себе все самое лучшее, что было в его учителе: «Разве не повторялись во мне мелодии его души? То, что я видел, было божественно, и я сам становился тем, что я видел» (292).

Любопытны отношения Гипериона и Диотимы. Главный герой и любит предмет своих восторгов, и убивает ее. Гиперион смог разбудить в девушке необычную любовь: «Отреклась я вероломно от мая, от лета, от осени, не различаю белого дня от темной ночи, как прежде различала, не подвластна теперь ни небу, ни земле, а подвластна только ему, одному-единственному; но и мая цветение, и лета жар, и осени зрелость, ясный день и строгость ночи, и земля, и небо – все слилось для меня в этом одном-единственном – так я его люблю» (350 – 351).

Полюбив, она смогла повторить Гипериона в мельчайших подробностях: «...иди своим путем! Я иду следом. Мне кажется, что если бы ты мог меня возненавидеть, я и тогда повторила бы твое чувство, я бы постаралась тебя возненавидеть, и тогда наши души были бы опять во всем сходны...» (387). И после подобного предупреждения Гиперион безжалостно сообщает Диотиме о бесславной войне и о своих планах: «Судьба гонит меня навстречу неизвестности,.. а на разлуку с тобой.. толкает меня мой

стыд» (390). Он советует Диотиме расстаться с ним, ведь он теперь ничего не может ей дать, и сердце его иссякло для нее. Гиперион пишет ей, что будет искать смерти в бою. Он упивается мыслями о предстоящей смерти: «Хотелось бы мне сказать: чистая душа, помяни меня, когда придешь на мою могилу. Но они, наверное, бросят меня в море...» (394). Гиперион уцелел в той битве, и после долгих дней болезни он пишет любимой: «Ведь правда, дорогая, еще не поздно к тебе вернуться, ты примешь меня, ты еще можешь любить как прежде?» (403). Но Диотима уже непоправимо больна. Стремясь быть близкой по духу своему любимому, она менялась вместе с ним. «Во мне жил твой огонь, в меня вселился твой дух; но это едва ли могло мне повредить, и только твоя судьба сделала гибельной для меня новую жизнь... Ты оторвал мою жизнь от земли, в твоей власти было возвратить ее на землю: ты замкнул бы мою душу в своих объятьях, как в магическом круге. Ах, одного нежного взгляда было бы достаточно, чтобы меня удержать, одно слово любви превратило бы меня опять в веселое здоровое дитя! Но когда твоя судьба загнала тебя на вершины духовного одиночества... о, лишь тогда это свершилось во мне, и мой конец уже близок» (417). Мучительные диссонансы любви!

О том, что состояние духа главного героя также амбивалентно, свидетельствует следующая цитата: «Дважды, говоришь ты? Нет, семьдесят раз на дню сбрасывают тебя боги с неба на землю» (342). – «Небо» и «земля» – это символы амбивалентного состояния духа главного героя. Счастье и страдание, надежда и разочарование сменяют друг друга в ходе описания жизненной истории Гипериона. «На протяжении всего романа Гиперион мечется между разочарованием и надеждой, такое амбивалентное состояние духа становится для него обычным»^{xxii}. «Милая земля отчизны снова дарует мне радость и скорбь» (286) – это первое предложение первого письма Гипериона к Беллармину может служить экспозицией главного противоречия – противоречия

«счастья и страдания». Но вот уже следующее предложение этого письма называет Гиперион «радостью»: «Теперь я провожу каждое утро на горных склонах Коринфского перешейка, и душа моя часто устремляет полет, будто пчела над цветами, то к одному, то к другому морю, что справа и слева овевают прохладой подножия раскаленных от жара гор» (286). Описанный ландшафт создает гармоничную картину природы, в чью живую взаимосвязь включен и Гиперион. Это ведь счастье, что греческая земля так ему дорога. Ее красота позволяет ему живо представить прошедшие времена, когда «юный Коринф» был «городом радости», тогда и он жил со всем в гармонии. Мысль о теперешней жизни греческого общества обрывает его мечты-воспоминания. Думы о «родине» уничтожают своими диссонансами гармонию природы. Гиперион чувствует себя брошенным в трясины, если кто-нибудь напоминает ему о его родине: «Меня пробуждает от грез вой шакала, поющего на развалинах древнего мира свою дикую надгробную песнь» (286). Меткие картины смерти, бездвжимости противопоставлены счастливому сосуществованию с природой. Еще в начале романа оппозиция «радости и страдания» выражается через противоположности: природа и общество, прошлое и настоящее. Первое письмо перегружено противоречиями. Но оно вызывает также в читателе надежды о возможности возрождения лучшего прошлого, ведь в нем прозвучал «мудрый совет»: «не жалуйся, действуй!» Следующие строки письма оповещают читателя, что однажды главному герою уже не удалась попытка последовать этому совету: «О если бы я никогда не действовал, насколько богаче был бы я надеждами!» (286). Изменение родины путем политической практики не удалось, и это блокирует возможность упразднения диссонансов. Складывается ситуация, в которой Гиперион начинает писать и прорабатывать свои воспоминания.

Во втором письме добавляется много личного. К страданиям, переживаниям о родине прибавляется собственная история героя. Картины природы общества и Я расширяются мотивом Любви и Действия: «Милые сердцу далеко и умерли»; «Свое земное дело я свершил» (287). Страданиям бесславия и одиночества отвечает счастливая регрессия: «Слиться воедино со всею вселенной...» (287). Но и здесь остаются противоречия «радости и страдания» без возможности их устранения. Достаточно «минуты размышления», чтобы вернуть Гипериона к боли: «... стоит лишь начать рассуждать, как я стремглав падаю вниз. Поразмыслив, я открываю, что по-прежнему один со всеми горестями смертного, что нет больше приюта моего сердца, вечно единого мира; природа больше не раскрывает мне свои объятия, и я стою перед ней как чужой, не понимая ее» (288).

Оба первых письма излагают ситуацию вернувшегося в Грецию отшельника, т. е. объективную и субъективную ситуацию, из-за которой Гиперион начинает писать. Это отличает их от других последующих писем и придает экспозиции противоположности «счастья и страдания» особое значение. История Гипериона, которую он наконец начинает рассказывать с третьего письма и чей ритм, начиная с этого момента, определяет текст романа, который также структурируется сменой радости и страдания, едва ли нуждается в том, чтобы ее подробно анализировали: счастливому познанию природы на Тиносе (Тине) противоречит разочарование в Смирне, счастьем дружбы с Алабандой противоречит спор и разлука с другом и затем жизнь на Тиносе, которая в конце первой книги первого тома выливается в нигилистическое сомнение. Всему этому противостоит во второй книге антитеза – пережитое счастье с Диотимой, Гиперион проектирует перемены общества путем воспитания народа и таким образом упразднение известных диссонансов. Эта тенденция находит свое продолжение во втором томе, когда Гиперион втягивается в освободительную

борьбу и планирует перемены вместе с Алабандой. Гиперион грезит о лучшем будущем Греции, чье грядущее счастье он не хочет поменять на лучшие годы существования старой Греции: «Я не променял бы это нарождающееся счастье на самые прекрасные времена Древней Греции, и даже самая незначительная наша победа мне милей, чем Марафон, Фермопилы и Платея» (386). Провал восстания заставляет его усомниться в своей правоте, да так, что он даже отказывается от Диотимы и в конце первой книги ищет смерть в битве. Но он спасается в бою. Оправившись от ранений, он собирается вернуться к Диотиме, но она в это время умирает. С потерей Алабанды и с получением сообщения о смерти Диотимы все уходит в прошлое.

На этом история жизни могла бы закончиться, начатые сюжетные линии доведены до конца – Гиперион так же одинок, как и в начале своей истории. Гиперион покидает Грецию, в последних двух письмах проигрывается как бы все заново, но в Германии и в последний раз. В последний раз обнажается антитеза «радости и страдания» и обновленно обыгрываются констатации, с которыми мы столкнулись в начале романа: страдания в обществе и счастье наедине с природой. Известное предпоследнее письмо Гипериона о страданиях среди немцев превращается в критику этого общества, а в последнем письме появляется снова счастливая перемена Гипериона, вызванная весенней природой.

Главное противоречие романа – «счастье и страдание», представленное с невероятной интенсивностью в начале романа, затем подхваченное в повествовании о греческой истории и обновленное в последних письмах, формирует весь ход и структуру романа. Счастье и страдание при этом жестко противопоставляются друг другу; переходы и фазы уравнивания отсутствуют в своей смене почти полностью. Смена счастья и страдания демонстрируется раз от разу интенсивнее, в своем значении важнее и в переживаниях насыщеннее.

Но не приводит ли к гармонии все диссонансы романа заключительная речь? «Все диссонансы жизни – только ссоры влюбленных. Примиренье таится в самом раздоре, и все разобщенное соединяется вновь» (430). Гармония не основывается больше на отсутствии всех диссонансов. Это подтверждают также строки из прощального письма Диотимы – расставание, смерть, страдания признаются, но как моменты всегармонии, в которую они интегрированы: «Я поднялась над жалкими творениями рук человеческих, я постигла чувством жизнь природы, которую не постичь мыслью... Если я стану даже растением, что за беда? Я пребуду вечно. Как я могу исчезнуть из круговорота жизни, в котором вечная любовь, присущая всем, объединяет все создания?.. Мы разлучаемся лишь для того, чтобы крепче соединиться, быть в божественном согласии со всем и с собою. Мы умираем, чтобы жить» (418 – 419).

Несмотря на то что в ходе прочтения романа многое проясняется в судьбе героя, его заключительная речь вызывает много вопросов. Гиперион живет в Германии, в стране, куда пришла весна; живет с самоотдачей весенней природе. Однажды, когда он остался один в поле, слышится ему голос Диотимы и он теряет сознание. Снова очнувшись, называет он слова из «святых уст» загадкой и впадает в состояние святости, которое позволяет ему постичь слова любимой и разрешить загадку. В этом состоянии он произносит речь. Но как он мог процитировать произнесенные им слова, если: «...я ... кажется, говорил какие-то слова, но они были как шорох пламени, когда оно взлетает, оставляя после себя пепел...» (429). Удивительно здесь то, что если слова были как «шорох пламени», как отшельник может точно вспомнить произнесенные слова; если он вообще уверен, что они были произнесены, как он тогда их может цитировать? Почему его произнесенная речь заканчивается словами «так я думал», что еще присутствует в пересказанных диалогах? И если кто-то хочет оценить статус заключительной речи, тот следует сначала за комментарием

отшельника. Хотел ли автор романа дистанцироваться от своих прежних мыслей, когда он писал: «так я думал»? Нет, но это происходит, когда он пишет свои последние слова: «остальное потом» – это занятая в ходе процесса написания романа позиция. Обдуманное и сказанное переведено в романе в формальность, но еще в большей степени это касается написанного. Диалектика романа остается диссонансной: «Гиперион» заканчивается его дистанцированием от процесса воспоминания, рефлексии и повествования.

Роман Гельдерлина заканчивается путаницей: текст получает свой гармоничный конец, риторическую и смысловую выразительность, что не дает ему устойчивой почвы и ставит сразу вопросы. Диссонансная диалектика романа принимает амбивалентный конец. Амбивалентна не только позиция отшельника, но амбивалентен и сам роман, особенно его концовка. Все кажется уже достижимо в конце заключительной речи, и все же речь идет о большем... Амбивалентен и процесс написания, который двумя линиями развития, с одной стороны, имеет форму круга, с другой стороны, ведет в пространство. Несомненно, в конце романа конкурируют две тенденции: тенденция гармоничного завершения диссонансной диалектики о счастье и страдании и тенденция утверждения диссонансной диалектики, т. е. тенденция, отказывающаяся от упразднения всех диссонансов. К.Г. Ханмурзаев пишет: «Его многотрудный жизненный опыт, его «воспитание» не приводят его к примирению с действительностью. ... В этом плане роману нечем завершиться, внутреннее развитие героя бесконечно. Ничто в этом произведении не становится тем гармоническим аккордом, в котором нашли бы свое разрешение четкие границы и контуры классического мировосприятия, всюду у него разрывы и зияния там, где предполагается определенность и конечная гармония»^{xxiii}.

Таким образом, роман Гельдерлина являет собой произведение, в котором почти каждое явление имеет двойное

значение. Это есть следствие того, как Гельдерлин понимал мир, общество, человека. Это его история. Это его судьба.

^{xviii} Гельдерлин Ф. Сочинения / Пер. с нем. М., 1969. С. 291. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

^{xix} Дейч Ал. Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне. М., 1968. С. 50.

^{xx} Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 293.

^{xxi} Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 295 – 296.

^{xxii} Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман: Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998. С. 90.

^{xxiii} Ханмурзаев К.Г. Указ. соч. С. 93.

А. Ботникова

ЗИГЗАГИ РОМАНТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ: ЛЮДВИГ ТИК. «БЕЛОКУРЫЙ ЭКБЕРТ»

Оспаривается интерпретация «Белокурого Экберта» как дидактической новеллы. Автор исследует сказку в контексте эстетики Л. Тика и других немецких романтиков, на фоне метатекстовой «рамы» сборника «Фантазус», стремясь понять роль фантастического начала в произведении Тика. В результате раскрывается специфическая логика чудесного, лежащая в основе эстетики писателя.

На самого себя покинут он.
Упразднен ум, и мысль осиротела.
В себе самом, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
Ф. Гютчев

Романтическое чувство мира изначально являет собой, если воспользоваться известной формулой Ф. Шлегеля, «абсолютный синтез абсолютных антитез»¹. Оно противоречиво, амбивалентно, антиномично и в наиболее «классическом» своем проявлении – у немецких романтиков –

демонстрирует такой широкий диапазон проявлений, что ставит в тупик любого исследователя, вознамерившегося сорвать покров с изваяния романтической Изиды: вдохновенный оптимизм и трагическое отчаяние, безмерная гордыня почувствовавшей свою силу личности и ее неприкаянное одиночество, цельность и раздвоенность, чувство истории и понимание вечности, красота надежды (голубой цветок Новалиса) и бездны духа, самонадеянное своеволие и острое понимание всевластности судьбы.

Все нюансы романтического мироощущения нашли выражение в «странном», ни на что почти не похожем жанре романтической сказки. Этот жанр представлен в творчестве почти всех крупных писателей немецкого романтизма. Рассмотренный в своем развитии, он может восприниматься как барометр романтического сознания. Именно романтические сказки создают ту мифологию нового искусства, о которой мечтали теоретики движения.

В самой противоречивости романтического взгляда на мир коренится его целостность, ибо романтики посягали на художественное воссоздание мира в его бесконечности и целокупности. Сказка, как правило, решала крупные, по сути, экзистенциальные проблемы. Этот жанр воспроизвел и художественно сформулировал романтический миф о природе, поэзии, человеке. В сказке, пожалуй, с наибольшей полнотой отразилась антиномия романтического сознания, вечно неуспокоенного, вечно пребывающего в движении.

Амплитуда колебания романтической мысли становится особенно очевидной, если сравнить сказки Новалиса и Тика. Они создавались примерно в одно и то же время. Их авторы были друзьями и единомышленниками. Поэтому особенно бросается в глаза разница отраженного в них восприятия мира.

Новалис – поэт надежды. Его сказки по-своему отражают исходный оптимизм романтических упований. Знаменитый *голубой цветок* – символ и цель романтических устремлений –

видится герою Новалиса не только во сне, он обретает его и наяву в лице прекрасной Матильды, точно так же, как Гиацинт в сказке из «Учеников в Саисе» обретает себя в своей возлюбленной Розенблют. Венчающая первую часть романа о Генрихе фон Офтердингене «Сказка Клингсора» заявляет о неминувом наступлении золотого века гармонии и поэзии².

Иное у Тика. Нельзя сказать, чтобы этот художник не ведал оптимистических надежд и упований, свойственных раннему этапу всего движения. Они в полной мере отразились в его комедиях. Но странным образом создававшиеся в ту же пору новеллы-сказки продемонстрировали совсем иной взгляд на мир и на человеческую личность. В них отразилась другая – полярная – сторона романтического сознания.

Сказки Тика – явление в высшей степени самобытное. Они менее всего соответствуют традиционным чертам и приметам сказочного жанра. Они не утверждают торжество добра. Их герой не похож ни на сказочного принца, ни на сказочного простака. Напротив, они, как правило, имеют дело с личностью реальной, психологически глубокой, внутренне разорванной. В повествовательном плане они явственно тяготеют к новелле в ее классическом, сформулированном еще Гете варианте³. В центре их всегда находится некое «неслыханное происшествие». От «Белокурого Экберта» до последней из включенных в «Фантазус» фантастических историй – «Бокала» – эта тенденция прослеживается достаточно отчетливо. В то же время Тик существенно меняет структуру классической новеллы, дублируя «неслыханные происшествия» и вводя множественность повествовательных перспектив. При этом сказочный жанр у Тика отражает общеромантический пафос познания жизни во всех ее проявлениях. Здесь слышны отголоски романтической натурфилософии и романтической космогонии природы («Руенберг», «Эльфы»), но главным образом сказка раскрывает внутреннюю жизнь личности («Белокурый Экберт», «Таннгейзер», «Чары любви», «Бокал»).

Наиболее отчетливое выражение проблема романтической личности обрела в знаменитом «Белокуром Экберте». Написанная в 1797 году, эта сказка позже была включена автором в сборник «Фантазус» (1811). Используя схему «Декамерона» Боккаччо, Тик объединил отдельные сказочные создания рамочным рассказом, где в свободном разговоре на разные темы: о куренье табака, о садовой архитектуре, о воспитании детей и т. д. – члены небольшого содружества обмениваются также и впечатлениями от прочитанного. В их беседах среди прочего содержатся и размышления над природой сказочного жанра. Похоже, новалисовское понимание сказки как «канона поэзии»⁴ им знакомо. Во всяком случае, они не склонны оспаривать значимость жанра. Законченного определения его они не дают, но из бросаемых реплик явствует, что от сказки они ожидают некоего целокупного воспроизведения бытия в его изменчивости и неуловимости.

«Трудно определить, из чего собственно должна состоять сказка и в какой тональности она должна быть выдержана, – говорит Антон, – мы не знаем, что она такое и не отдаем себе отчета в том, откуда она возникает»⁵. Но для них очевидно: сказка должна оказывать сильное воздействие на чувства, «хватать за душу» (Антон), вызывать «содрогание и страх» (Эрнест), подобно музыке оставлять по себе некое эмоциональное звучание – *Nachtönen und Nachgeniessen* – (Розалия); для сказки обязателен «чудесный тон» (Антон). При этом сказка не развлечение, у нее есть определенная задача. По словам одного из участников разговора, она призвана заполнять образами «огромную пустоту, ужасающий хаос». В сказке рядом сосуществуют прекрасное и ужасное, странное и детское, «фантазия доходит до поэтического безумия, чтобы высвободить его, растворив внутри нас»⁶.

«Поэтическое безумие» мыслилось при этом как некая творческая способность, расширение возможностей работы воображения. Романтики вообще воспринимали безумие как

«высокую болезнь», позволяющую проникать за пределы видимости. Шеллинг писал: «Люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного разума»⁷.

Фантазия, доходящая до «поэтического безумия», пожалуй, и является лучшим определением для тиковских сказок. При всем этом, однако, возвеличивая игру воображения, автор «Белокурого Экберта все-таки склонен считать, что сказка заключает в себе некий внутренний смысл. Устами одного из собеседников в «Фантазусе» он говорит: «Вряд ли можно представить себе сочинение, которое в своем основании, пусть даже бессознательно, не содержало бы в себе некоего иносказания». Это иносказание должно было цементировать разнородные элементы сказки и служить опорой ее целому (Halt des Ganzen)⁸.

Напомним, что литературные беседы и все обрамление «Фантазуса» создавались уже после того, как входящие в книгу сказки были опубликованы автором в других изданиях. Можно поэтому предположить, что размышляющие над природой жанра собеседники, в сущности, дают авторский комментарий к уже созданному. Художник здесь теоретизирует на хорошо известном ему материале, осмысляя собственный опыт.

Необычна композиция сказки. Рассказ Берты включается в повествование об Экберте. Хронологический ход событий нарушается. Но этот рассказ в составе целого очень важен, он составляет «поворотный пункт» в развитии сюжета. Если до этого сюжет двигался неторопливо, то после он обретает стремительность. И дальнейшее повествование ведется как бы из перспективы Экберта, который, как на это указывает и заголовок, является настоящим героем этой сказочной новеллы⁹.

Поражает странность самой сказочной фабулы. Обыденное переплетается с чудесным, чудесное лишено однозначности. Старуха, приютившая сбежавшую из дома из-за плохого к ней

отношения Берту, одновременно и фея, несущая добро, и лесная ведьма. В науке высказывалась мысль, что композиция «Экберта» восходит к софокловскому «Царю Эдипу»¹⁰. Но у греческого трагика поступки героя продиктованы логикой: разные моменты жизни Эдипа выстраиваются в ряд и постепенно приводят его к страшному открытию. Эдип анализирует поступающие к нему известия в поисках правды.

У Тика нет и следа этой аналитичности. Герои не ищут смысла происходящего. Все свои поступки они совершают почти безотчетно, гонимые какой-то неведомой волей. Они то испытывают «непреодолимое влечение» (einen unwiderstehlichen Trieb) к чему-то, то «почти безотчетно», «невольно» (fast ohne, dass ich es wusste; wider Willen) совершают что-то. Экберт целится в своего друга Вальтера, «сам не зная, что делает» (ohne zu wissen, was er tat). К месту страшного открытия он едет, «не выбирая пути» (Er zog fort ohne sich einen bestimmten Weg fortzusetzen). Художника интересует не мотивация событий, а их тайна.

Хотя финальная катастрофа предчувствуется, все же совершается она сразу и внезапно, с неоправданной, иррациональной жестокостью.

«Согнутая в три погибели старуха, кашляя, поднималась на холм, подпираясь клюкой.

«Принес ли ты мою птицу? Мой жемчуг? – закричала она ему навстречу. – Смотри, как преступление ведет за собой наказание: это я, а не кто другой была твоим другом Вальтером, твоим Гуго.

– Боже, – прошептал Экберт, – в каком страшном одиночестве прожил я всю свою жизнь!

– А Берта была сестра твоя.

Экберт упал на землю»¹¹.

Неожиданный финал, по сути, ничего не объясняет, просто вселяет в читателя необъяснимый ужас. После прочтения сказки остается привкус необъяснимости, загадки, неразгаданной тайны. Это и есть та последняя нота и то

неясное звучание (Nachtönen und Nachgeniessen), которые, по мысли автора, и являются признаками настоящей сказки. Логическому объяснению целое не поддается. Уже было замечено, что «Людвиг Тик заставил-таки исследователей поломать голову», и тот, кто «пытается восстановить в “Экберте” связность действия, обречен на неудачу»¹².

Многочисленные попытки рационального истолкования «Белокурого Экберта» не приводили к удовлетворительным результатам, в первую очередь, из-за своей однозначности. Р. Гайм, например, видел идею сказки в том, что «всякое дурное дело рано или поздно наказывается»¹³. В сказке Тика можно найти аргументы в пользу такого утверждения. Берта, предавшая и ограбившая свою благодетельницу, погибает, так же как и Экберт, на совести которого убийство. В словах таинственной старухи из леса не единожды повторяется мысль о неминуемости наказания: «Худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, не избежать им наказания, хотя, быть может, и позднего». И затем: «... Преступление влечет за собой наказание» (57, 66).

Дидактические задачи, может статься, и входили в планы Тика, в пору создания «Белокурого Экберта» работавшего под началом главы берлинского просвещения издателя и книготорговца Николаи. Суть сказки, однако, едва ли исчерпывается приведенными морализаторскими сентенциями. Дидактическая цель с самого начала должна была бы исключить фантастику из развития сюжета, а здесь она играет далеко не последнюю роль. Тема нечистой совести и с неоторимой неизбежностью следующих друг за другом преступлений гораздо отчетливее звучала бы в том случае, если бы перед нами было обычное преступление, не отягощенное дополнительными нюансами. Но в этом случае мы имели бы дело отнюдь не с созданием романтической мифологии, а с обычной назидательной историей.

Столь же односторонней представляется и точка зрения другого исследователя, увидевшего в сказке лишь «размыш-

ления о пагубной роли богатства, добытого преступными средствами»¹⁴.

Попытки рационально-логического прочтения сказки оставляют без внимания фантастическое начало в «Белокуром Экберте». Между тем именно включение фантастических мотивов придает повествованию совсем иное звучание. Оно расширяет его семантический диапазон, создавая атмосферу тайны, настроение зыбкой неопределенности, непредсказуемости самой жизни. Непонятное и странное врывается в существование человека, ставит под сомнение его устойчивость, вскрывает его изменчивость. Реальность приобретает зыбкие, фантастические очертания, постоянно меняет свои границы. Сами участники действия часто воспринимают совершающееся с ними как сон. Берта не знает, как объяснить ее пребывание в лесной хижине: «...мне казалось, что я еще не проснулась, а из одного сновидения попала в другое, еще более удивительное» (55). Экберту его жизнь порой представляется «какой-то страшной сказкой, а не чем-то достоверно существующим» (64). И уже в самом конце: «он не мог разобраться в загадке, то ли он теперь грезит, то ли некогда его жена Берта только привиделась ему во сне; чудесное сливалось с реальным; окружавший его мир был зачарован...» (66).

В этом чередовании реальности и сна явления утрачивают свою однозначную сущность. «Сказка подобна сновиденью, она бессвязна», – писал Новалис¹⁵. Преступления, которые совершают герои, перестают восприниматься как реальный поступок, скорее, как некое иносказание, обобщающий символ. «Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия, Абстрактный мир, мир сна, умозаключения, переходящие от абстракций и т. д. к нашему состоянию после смерти»¹⁶. Так и представляется, что Новалис писал это о сказке Тика.

Все в этой сказке условно: время действия, социальный статус действующих лиц. Ощущение зыбкой неопределенности охватывает читателя с самого начала развития сюжета. Она разлита во всем повествовании. «Рыцарь» Экберт ведет отнюдь не рыцарскую жизнь. В его доме господствуют «умеренность» (Mässigkeit) и «бережливость» (Sparsamkeit)¹⁷. Он любит одиночество и редко выходит за стены своего маленького замка. Тихая исповедь в осенний день на фоне пылающего камина тоже плохо вписывается в рыцарский быт, как, впрочем, и все действия героя. Совсем уж мало похожа на правду вся история пребывания Берты в лесном уединении. Жизнь там кажется застывшей, монотонной, повторяющейся в своих деталях и вдобавок трудно представимой. Не случайно, за все время пребывания в лесу Берта не припомнит «ни единой бури, ни одного ненастного дня» (56).

Сказка начинает обретать черты мифологического иносказания. Приметы времени стерты, место действия предельно обобщено. Если в начале еще содержится упоминание об «одном из уголков Гарца», то потом в повествовании упоминаются лишь самые общие приметы ландшафта: равнина, горы, скалы, лес, долина... Это – местность вообще, разноликий, но неопределенный образ мира.

Логическое объяснение происходящего неизменно дает сбой. Господствующим началом в сказке становится не мысль, а настроение, то «послевкусие», которое, по мысли автора, она должна вызывать. Целое не только разорвано, недосказано, но и как бы несказанно, невыразимо. Фантастические мотивы свидетельствуют о фантазмагоричности самой жизни, тем более страшной, что непонятное настигает человека в гуще обыденности.

Вслед за героями читатель вправе усомниться в реальности изображенного. Доминантой выступает ощущение фантастической зачарованности мира. Границы реального и

нереального размыты. Фантастическое призвано закрепить убеждение в непостижимости законов мира, в их алогичности. Не случайно, в «Романтической школе» Г. Гейне чисто импрессионистически передал основное содержание «Белокурого Экберта»: «...все полно жуткого ожидания»¹⁸.

Трагической концепции жизни соответствует концепция человека. Он бесконечно одинок, покинут на самого себя, переменчив и непредсказуем в своих поступках. Сказка Тика отличается от сказок других романтических поэтов именно постановкой вопроса о личности. Здесь мы имеем дело с особым героем. Перед нами не человек, взятый в его общих, родовых качествах, как у Новалиса, и не романтический энтузиаст, как у Гофмана или Вакенродера, а личность, рожденная эпохой, с характерным для нее неопределенным, но глубоким томлением¹⁹. Настоящая драма разыгрывается не на реальном пространстве, а на территории души. Это душа, терзаемая неясными желаниями, томлениями, страхами.

Вся история Экберта – серия непрерывных попыток прервать круг одиночества и многократное осознание невозможности этого. Невозможности не только оттого, что вокруг нет родственной души, но и потому, что сам он не способен освободиться от гложущих его подозрений и недоверия. Автор пристально вглядывается в состояние духа своего героя. Необъясненная, с самого начала заявленная задумчивость Экберта внезапно сменяется «внутренним беспокойством». Оно возникает после рассказа Берты. Фиксируя состояние смятенной души, автор замечает: «Раз уж в душу запало подозрение, то каждая безделица укрепляет ее в нем» (61).

Жизнь сознания, таким образом, питается не столько внешними раздражителями, сколько развивается автономно, независимо от них. Тема Экберта в сказке – прежде всего жизнь его души, жизнь его терзаемого страхами и предчувствиями сознания. Убежденный в невозможности завести друга, Экберт непрестанно стремится к дружбе.

Повтор ситуации с убийством – признак существования навязчивой идеи. После того, как Экберт, не сознавая, что совершает, убивает своего друга Вальтера, он ощущает утрату собственной личности: «ganz mit sich zerfallen». После встречи с Гуго, странным образом напомнившим ему Вальтера, он утрачивает чувство реальности, жизнь представляется ему «какой-то странной сказкой, а не чем-то реально существующим» (64).

Человек – существо непостоянное. Жизнь Берты в лесном уединении под присмотром старухи – тихое, безмятежное существование: игра с собакой, уход за птицей, незамысловатое занятие хозяйством, книги с волшебными историями о рыцарях... Однако в этом обыденном существовании с самого начала присутствует что-то непонятное и тревожное: переменчивое лицо старухи, песня птицы, ее драгоценные яйца... Все оказывается не так просто. Лесное уединение настолько исполнено поэзии и красоты, что, кажется, больше желать нечего. «Собака очень любила меня и во всем исполняла мою волю; птица на все вопросы мои отвечала песней, прятка весело вертелась, и я в глубине души не хотела перемен в моем состоянии», – вспоминает Берта (57).

Почему же она, «в глубине души» желавшая вечно пребывать в лесной хижине, бежит из нее? Это одна (но не единственная) загадка кажется неразрешимой. Тайна пребывает не вне человека, она коренится в глубинах его сознания. Открывая необычное в том, что кажется обыкновенным, Тик вольно или невольно касается области глубинной психологии, где рациональное объяснение человеческих поступков оказывается недееспособным.

Мысль о роковом шаге «невольна» все время возвращается к Берте, она не понимает причины охватившей ее тревоги, лишь чувствует, что «должна сделать что-то очень спешное» (58). Чудо гнездится в непредсказуемости и безотчетности человеческих желаний и поступков.

Повествование ведется из перспективы героя, жизнь его сознания показывается изнутри. Это сознание раздвоено, в нем происходит борьба между «невинностью души» и «рассудком»: «...В душе моей происходила непонятная борьба, словно там состязались два враждебных духа», – говорит Берта (58). Признаваемая и ощущаемая прелесть лесного уединения не дает удовлетворения личности, догадывающейся об «удивительном разнообразии» мира (58). Берта определяет свои чувства как «странные», «удивительные», «необычные» (seltsam, sonderbar, ausserordentlich). Тайна коренится именно в этих не осознанных и не поддающихся рациональному объяснению движениях души, в этом необычном сочетании разнородных чувств.

Одно несомненно: предметом художественного изображения в этой сказке, как и во многих других, стало изменчивое состояние духа, его изгибы. Эта таинственная, фантастическая неопределенность и составляет то «содержание целого» (Halt des Ganzen), о котором применительно к сказке говорят собеседники из «Фантазуса». Тику удалось схватить внутреннюю неудовлетворенность души, ее устремленность к чему-то иному и вместе с тем сложность и амбивалентность самого внешнего мира, подобного постоянно меняющемуся лицу старухи из сказки.

История Экберта по-своему повторяет историю Берты. Судьба или жизнь постоянно наталкивает их на повторения. Подобно тому, как Берта, бежав из лесного уединения, оказывается в местах своего детства, совсем не стремясь туда, неожиданно для себя, так и Экберт, бежав из родового замка, проделывает тот же самый путь к лесной хижине, который когда-то проделала Берта. Похоже, что некая внешняя сила понуждает человека к повторению уже знакомого. Чем дальше развивается сказочное действие, тем более запутанным и непонятным представляется жизненный путь человека. Это не путь к какой-либо цели или просто вперед, это – движение по кругу.

Сказка запечатлевает отношения духа с внешним миром, как они складываются в сознании современного человека. Один из собеседников «Фантазуса» – Эрнст – говорит, что вся природа исполнена «содрогания и страха» и лишь немногим дано это понять. «... Даже прекраснейшая местность населена привидениями, которые проходят через наше сердце, она рождает в нашем сознании такие странные предчувствия и запутанные образы, что мы стремимся убежать прочь, ищем спасения в суетоке света. Так скорее всего и возникают в глубине нашего существа поэмы и сказки, в которых мы образами заполняем бесконечную пустоту, ужасающий хаос: безрадостное пространство мы украшаем с помощью искусства; но при всем том, однако, эти образы не могут скрыть характера своего создателя»²⁰.

Создателю «Белокурого Экберта» знакомы «привидения, которые проходят через наше сердце». Авторская мысль останавливается перед тайной человеческого сознания, столь же загадочного, сколь и сама жизнь.

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 296.

² См. об этом: Ботникова А. Б. «Сказка Клингсора» Новалиса и романтическая теория «новой мифологии» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. Иваново, 1996.

³ М. Бент, например, склонен рассматривать эти создания Тика только как произведения новеллистического жанра. См.: Бент М. И. Немецкая романтическая новелла. Иркутск, 1987. С. 21 – 33.

⁴ Литературная теория немецкого романтизма. Л., [1935]. С. 133.

⁵ Tieck L. Phantasia. [Frankfurt / M., 1985]. S. 105.

⁶ Ibid. S. 113.

⁷ Schelling. Sämtliche Werke. Abtheilung I. Bd. 7. Stuttgart-Augsburg (o. J.). S. 470.

⁸ Tieck L. Phantasia. S. 113.

⁹ Впрочем, некоторые исследователи склонны предполагать, что Экберт и Берта не только брат и сестра, как об этом сообщается в финале, но и вообще – одно лицо, на что указывает сходство имен.

См.: *Würl P. W.* Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstruktur. Heidelberg, [1984]. S. 243.

¹⁰ См.: *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. III. Teil. Leipzig, 1959. S. 465; *Storz G.* Klassik und Romantik. Mannheim, Wien, Zürich, [1972]. S. 156.

¹¹ Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. С.66. В дальнейшем все цитаты из сказки даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹² См.: *Steffen H.* Märchendichtung in Aufklärung und Romantik // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Göttingen, [1963]. S. 109, 111.

¹³ *Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891. С. 78.

¹⁴ *Рудницкий М.* Комментарии // Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1. С. 379.

¹⁵ Литературная теория немецкого романтизма. С. 133.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Поэтому едва ли справедливо утверждение А. С. Дмитриева, что действие «Белокурого Экберта» происходит в средние века. – См.: *Дмитриев А.С.* Проблемы иенского романтизма. М., 1975. С. 171.

¹⁸ *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 6. С. 206.

¹⁹ См.: *Thalman M.* Das Märchen und die Moderne. Stuttgart, [1961]. S. 40.

²⁰ *Tieck L.* Phantasmus. S. 112–113.

А. Васкиневич

ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА И ЕЕ МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ В ТЕКСТАХ ВЫСОКОГО РОМАНТИЗМА

В своем обострившемся стремлении к абсолюту послеиенский романтизм по-своему логично пришел к сомнению в искусстве, которое для искусства всегда трагично. Писатели-романтики, обращаясь к различным видам искусства, убеждаются в его тварности, уязвимости для соблазна и несоответствии их новому, религиозно

акцентированному мышлению. Автор прослеживает репрезентацию данной эстетико-философской проблематики в произведениях К. Brentano, А. фон Арнима, Й. Эйхendorфа и др.

«Я бы хотел, чтобы мои занятия искусством были не нужны, ибо мы должны выйти за пределы искусства, и в вечности о нем не будет известно»^{xxiv}. Это высказывание О. Рунге достаточно четко характеризует ситуацию послевоенного романтизма в Германии. Эстетические идеи уступают место религиозным, популярной становится идея перехода из сферы искусства в лоно католической церкви (Ф. Шлегель, К. Brentano)^{xxv}.

Тем не менее обращение к религии никогда не означало полного отказа от искусства, об этом свидетельствуют высказывания самих романтиков. К. Brentano пишет Луизе Гензель в декабре 1818 г. из Дюльмена, где он записывает видения Анны Катарины Эммерик: «Твои жалобы на эстетику и писательство вытекают из твоей отвратительной пресыщенности; [...] любое истинное искусство – предвестник возрождения. [...] Искусство [...] находится, как и жизнь, между небом и адом, и открывает ворота обоим [...]. Ты не хочешь признать в жизни ее чувственность»^{xxvi}. Во времена раннего романтизма высказывания Brentano об искусстве были гораздо резче. В начале 1801 г. он пишет Дороте Шлегель: «Искусство? Искусство лишь искусственно. Но оно никогда не было бóльшим, чем надгробным памятником любви. Оно – резкая линза, мы видим как бы через играющие вокруг краски радуги, никогда не заменит оно чистого зрения любви»^{xxvii}. Сходные воззрения включены и в текст романа «Годви»: «...искусство никогда не сможет заменить мне любви. Это искусственное искусство!»^{xxviii}

Любовь и религия в романтической философии – два адекватных принципа проявления абсолютного, имеющие общие корни. Первый принцип более актуален для раннего

романтизма, второй – для позднего. Искусство в раннем романтизме также понимается как проявление абсолютного. В период между ранним и поздним романтизмом – период, который в немецком литературоведении принято определять как «высокий романтизм» (Hochromantik) – происходит переоценка искусства и его возможностей.

Кризис эстетического сознания в послевоенном романтизме связан не столько с внешними причинами, сколько с осознанием внутренней проблематичности самого искусства, складывающейся из нескольких параметров. Каждый из этих параметров оказывается наиболее значим для определенного вида искусства, при этом проблематика данного вида искусства может выражаться как прямо, так и образно, метафорически.

1. Медиальность искусства. Проблема искажения образа в живописи. Искусство понимается в раннем романтизме как язык божественного откровения, как форма выражения абсолютного (Вакенродер, Шеллинг). В романтизме гейдельбергского периода искусство понимается как сфера символического, позволяющая высказать невысказываемое (Ф. Шлегель. «Речь о мифологии», Ф. Кройцер. «Символика и мифология древних народов, в особенности греков» и др.). Теоретически медиальность символического образа мыслится необходимой, однако использование опосредующего медиума ведет к искажению предмета, реальности, идеи. Художник привносит в изображение субъективизм.

Проблема медиальности искусства оказывается особенно значимой для такого вида искусства, как живопись. Проблема живописи – искажение и демонизация божественной идеи, божественного образа посредством создания картины, изображения^{xxix}. Примеры подобного искажения представлены у К. Брентано в «Романсах о Розарии» историей художника Косме, у Гофмана в «Эликсирах сатаны» – историей создания образа святой Розалии. В своем стремлении воспроизвести образ божественного (идеал) художник испытывает

чувственное (эротическое) искушение, и картина остается либо недописанной (как в «Романсах о Розарии»: Косме рисует портрет мадонны для церкви, как модель ему позирует монахиня Розатристис, которую он соблазняет, и не может закончить картину), либо в процессе создания образ претерпевает трансформацию, подвергается искажению, священное превращается в демоническое, вместо христианской святой с картины глядит языческая Венера («Эликсиры сатаны» Гофмана). В «Романсах о Розарии» неспособность Косме завершить картину прямо аргументирована вмешательством демонических сил, у него похитил краски «заклятый враг», ввергший его в искушение. Косме смог изобразить только некоторые детали вокруг предполагаемого образа Девы Марии, на месте самого этого образа осталось пустое пространство. Картина может быть закончена лишь в виде образа, созданного самой жизнью, дописана только красками судеб трех Роз. Жизнь и жертва трех сестер Роз образует Розарий – четки, посвященные, как и картина, Деве Марии. В то время, когда сестры приносят себя в жертву, возникают видения, цитирующие элементы картины Косме.

Мотив кражи Молесом красок у Косме, пишущего картину для монастыря, сопоставим со сходным образом у Шеллинга. Метафора «заимствования красок у света» связана у Шеллинга с проблемой «ложного воображения» (*λογισμοῦ νοῦοῦ* – этот термин возводится Шеллингом к Платону), возбуждаемого «темным началом самости и своеволия»^{xxx}.

А.В. Шлегель ранее высказал мнение, что «неукротимость фантазии» ведет к превращению образа в безобразное (*Gestalt in Mißgestalt*), характерному для жанра карикатуры. Этот жанр А.В. Шлегель считает низшим жанром живописи («О живописи», 1801/02)^{xxx}ⁱ. Эта проблематика отражена у Арнима в романе «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес». В начале знакомства с Карлом Долорес, которая вообще-то неплохо

рисует, пытается изобразить его портрет, но из-за отсутствия терпения у нее получается карикатура – «обезображивание подобия божьего в отдельном человеке». Когда Карл уезжает, она забывает его, так что вынуждена достать свою карикатуру, чтобы вспомнить его образ. Этой забывчивости Долорес противопоставляется образ «прекрасной благочестивой души», которая, не требуя искусства художника, хранит образ возлюбленного «запечатленным, как на платке святой Вероники», «неприкрашенным, так как он в этом не нуждается, и неискаженным, так как этого он не терпит»; в то время как «легкомысленная и светская душа», напротив, сравнима с зеркалом, отражающим видимое на поверхности, но «все прошлое в нем стирается вселенским потопом»^{xxxii}.

У Й. Эйхендорфа проблемы живописи затронуты в романе «Предчувствие и действительность» в связи с образом Рудольфа (брата Фридриха). Рудольф увлекается искусством, однако вскоре в нем разочаровывается из-за невозможности выражения сущностного содержания: «Я думал тогда, что искусство сможет полностью удовлетворить и заполнить мою душу (Gemüt). Но это было не так. Во мне всегда оставалось черное жесткое пятно, которое не принимало никаких красок и было все же моим внутренним ядром. [...] Мои наброски всегда были лучше, чем картины, так как их выполнение было по большей части невозможным. Очень часто в добрые часы являлось мне такое великолепие никогда не виданных красок и неопишуемой небесной красоты, что я едва мог успокоиться. Но потом все исчезало и я никогда не мог его выразить. – Так, должно быть, украшает каждая усердная душа свою темницу искусствами, не будучи оттого призвана к искусству. И вообще все это в конце концов только украшательство и тщеславная игра. Или вы не считаете безумцем того, кто усердно украшает себя на постоялом дворе, где он остановился переночевать? Мы так возмимся с жизнью и не знаем, проживем ли мы еще минуту!»^{xxxiii}

Рассуждения Рудольфа отражают проблематику искусства в том виде, в котором она была поставлена гейдельбергскими романтиками: невозможность адекватного выражения божественного посредством искусства, понимание его как пустого украшения, жизненной тленности перед лицом проблем теологических: «...моя живопись была, по сути, только ложным стремлением высказать невысказываемое, изобразить неизобразимое»^{xxxiv}.

Высказать невысказываемое, вариация для живописи – изобразить неизобразимое, понимается здесь как ложное стремление, как попытка решить теологические вопросы средствами искусства. Внутренняя темнота погруженного в себя субъекта (Леонтин говорит о Рудольфе: «... море не столь глубоко, как высокомерие погрузившегося в себя»^{xxxv}) приводит к тому, что это стремление не может осуществиться. Черное пятно служит выражением субъективности, которая одновременно означает нехватку таланта.

Характерно, что, оценивая свои «Романсы», спустя многие годы Брентано напишет: «У меня тогда был сырой талант. Я никогда их с тех пор не читал, и у меня осталось лишь общее ощущение, что нечто невысказываемое, что меня мучило, я тщетно попытался высказать в них, но это осталось невозможным, и я забросил работу. Сущностное является достойным и дозволенным волновать – в боге, в Иисусе, в его святой церкви; в падшем человеке таковыми остались лишь частности, а главное, основное в нем отвратительно»^{xxxvi}.

Из принципа медиальности искусства вытекает принцип необходимости его преодоления: искусство есть медиум, средство выражения и постижения абсолютного, однако оно не может выразить его адекватно и не может быть конечной целью, следовательно, сыграв свою роль, оно должно уступить свое место высшей цели (религии).

2. *Чувственность искусства. Пластика и музыка.* Уже Баумгартен, давая понятие эстетики, определяет ее как «науку чувственного познания»^{xxxvii}. Одна из работ близкого

романтизму философа Ф. Баадера носит название «Об аналогии влечения к познанию и зачатию» (*Über die Analogie des Erkenntniss- und Zeugungstriebes*, 1808). Искусство и эрос сближаются в романтизме как сферы аффективного, чувственного познания. Проблемы искусства могут метафорически выражаться через образы демонизированного эроса, эротического искушения, перверсий и т. п. Смысл этой метафоризации – передать неадекватность восприятия и претворения идеи в искусстве. Любовь – божественная идея, искусство – чувственное познание.

Проблема искусства как чувственного познания проявляется и в живописи (как эротическое искушение, которому художник подвергается в процессе написания картины), но наиболее сильно эта проблема выражена в таких видах искусства, как пластика и музыка.

У Клеменса Брентано понимание статуи как чистой формы и соотнесение формы с чистой чувственностью^{xxxviii} появляется уже в первой части романа «Годви», в письме леди Ходфилд: «...Статуя призвана выразить поверхность, она представляется мне поэтическим вымыслом – жизнью, вывернутой наизнанку, в которой все проявления идут извне вовнутрь [...] весь талант ваятеля заключен в плотской любви»^{xxxix}. «Холодная» статуя «покоится в постоянной страсти, без того, чтобы быть покоем», представляет собой «грустный памятник утраченной божественности»^{xl}. Греческая любовь к оформленному образу выразилась в «заблуждении искусства» – стремлении к чистой форме, любви к мальчику^{xli}.

У Брентано в метафорике статуи объективирована критика пластического искусства как формы, искажающей, «выворачивающей наизнанку» содержание. Демонизированный эрос или гомосексуальная любовь понимаются в послевоенном романтизме как варианты искажения смысла.

Ф. Шеллинг в «Философии искусства» формулирует оппозицию античного и христианского искусства. Такие черты искусства, как законченность, совершенство формы, являются чертами античного искусства, бесконечность, приоритет духа – христианского. Эти качества определяют и преобладание пластики в античное время, живописи – в новое время.

Пластика воспринимается в ее оппозиции с живописью как вид искусства, ориентированный на форму, и Й. Герресом («Афоризмы об искусстве», 1804), и К. Г. Карусом («Девять писем о пейзажной живописи», 1815 – 1824). Геррес проводит различие между пластикой, придающей форму твердым телам (*die festen Körper gestaltenden*), и живописью, создающей изображение при помощи света. Греческая скульптура есть кристаллизация аффекта в пластической форме. «Пластическое искусство поэтому является застыванием души»^{xlii}. «Афоризмы об искусстве», где Геррес высказывает эту мысль, имели влияние на размышления Рунге и Брентано^{xliii}.

В «Философии искусства» Шеллинг видел в античной пластике высшую форму искусства. В «Философии свободы» образ статуи используется им как метафорическое выражение застылости, неподвижности: «Спинозизм можно было бы уподобить в его окостенелости статуе Пигмалиона»^{xliv}. Это изменение в оценке пластики имеет религиозное основание и связано с утверждаемым понятием становления^{xlv}. Идея становления как сущности христианского искусства может оцениваться не нейтрально, а позитивно – в противоположность мертвенности древних форм. Это противостояние заявлено уже у Ф. Шлегеля в «Критических фрагментах»: «В древних видна завершенная буква всей поэзии. В новых предугадывается становящийся дух»^{xlvi}. Завершенность понимается здесь уже не столько как законченность совершенства, но как буква, как застывшее, омертвевшее образование.

У Эйхендорфа в «Предчувствии и действительности» омертвление языческих богов перед лицом христианских прямо

выражено в «живой сцене», изображаемой Розой и Романой: «Казалось, что земная, жизнерадостная красота внезапно застыла в вакхической позе, тронутая блеском красоты небесной»; «Наконец вошла Роза с молодой графиней Романой, которая так мастерски изображала в живой сцене греческую фигуру, жизнерадостную, пред блеском христианства превращающуюся в камень религию фантазии»^{xlvi}.

Недоверие к фантазии получает теоретическое обоснование у Ф. Шеллинга, прямо соотносящего «ложное воображение» с грехом: «обратная сторона Бога, [...] может быть постигнута (актуализирована) как действительная не совершенным разумом, а только ложным воображением, что и есть грех [...] вследствие ложного воображения и познания, направленного на не-сущее, дух человека открывается духу лжи и лицемерия и [...], зачарованный им, он вскоре теряет первоначальную свободу»^{xlvi}.

Ранний романтизм придерживается идеи «абсолютной музыки», считает музыку выражением абсолютного, божественного, чудесного, бесконечного. Однако уже у Вакенродера понятие музыки амбивалентно. Она обладает «чувственной силой, которую звук приносит с собой из своего происхождения». Музыка возникает из глубины, является диким элементом хаоса, бесформенным, «темным и неопишемым», непонятной, демонической стороной абсолютного. Музыка является выражением внутреннего мира, «загадочным потоком в глубинах человеческой души», выражением человеческих аффектов, «которые, безобразно, к собственному удовольствию (Lust) сплетаются в странный, почти безумный пантомимический танец, дерзкий и преступный, ужасающим самоволием уподобляясь неизвестным, загадочным богиням судьбы»^{xlix}.

В текстах писателей гейдельбергского круга развивается именно эта тенденция восприятия музыки. В романе Арнима «Графиня Долорес» есть вставной эпизод «Кольцо. Игра

мысли». В начале «Игры» один из персонажей, Отец, описывает, как произошло их отчуждение с Матерью.

<i>«Laß dir erklären, wie es damals kam,</i>	[Позволь тебе объяснить, как тогда случилось,
<i>Daß ich so leicht von Dir mich trennen konnte:</i>	Что я так легко смог с тобой расстаться:
<i>Ha deine Liebe trieb mich aus zur Tat,</i>	Твоя любовь меня подвигла к делу,
<i>Wie köstliche Musik zu einem Tanze,</i>	Как изысканная музыка к танцу,
<i>Worin Musik und Takt dem Ohr verschwindet;</i>	Где музыка и такт ускользают от слуха;
<i>Ich hab gewirkt mit allen meinen Kräften,</i>	Я действовал изо всех своих сил,
<i>Doch Sie sie haben sich in der Musik vertieft, die stets aus ihnen strömt mit Lust, [...]</i>	Но <i>Вы</i> , вы углубились в музыку, Которая радостно из Вас струится, [...]
<i>Sie sind in eines schweren Zaubers Bahn,</i>	Вы во власти могущественного волшебства,
<i>Der Eigensinn hat sie so fest umschlungen,</i>	Самоволие так крепко объяло вас,
<i>Sie sind die Meine nicht, sie sind nun seine Frau»¹.</i>	Вы не моя теперь, вы его жена.]

Музыка сближается с принципом удовольствия (Lust) и понятием своеволия. Принцип удовольствия – Lust – (являющийся в культуре, несомненно, не только фрейдистским термином), соотносится в романтизме с массой значений данного слова и все их вмещающий: это и ‘радость, восторг, восхищение’, и ‘желание, стремление’, и ‘сексуальное желание, сладострастие’. Этот принцип соотносится с принципом жизни, а по Шеллингу, и с принципом основы, принципом тварности. Воля основы – это «желание к тварности» (Lust zum Kreatürlichen), которое может превратиться в своеволие.

У Арнима в «Кольце» описываются два пути: один (отцовский) – исчезновение «танца», его переход в деятельность (Tat), другой (материнский) – углубление в эту музыку, погружение в себя, заколдованность, своеволие. В целом для высокого романтизма характерно не противопоставление музыки и танца, а их сближение,

основной характеристикой обоих является то, что позже Ницше назвал «дионисийским» началом. Л. Тик пишет о танце: «Среди всех человеческих изобретений наибольшее сомнение в принадлежности к искусству вызывает танец. Это двусмысленное искусство стоит настолько непосредственно близко к чувственности (без которой, конечно, невозможно никакое искусство)...»^{li} Музыка связывается с танцем, танец со своеволием, ведущим к смерти – подобные представления весьма устойчивы, сходные мотивы возникают, например, у Эйхендорфа в «Предчувствии и реальности», в истории Иды водяной «затанцовывает» ее насмерть. Сцены бала у Арнима и Эйхендорфа связаны с мотивом искушения и греха.

В поздней работе Эйхендорфа «Об этическом и религиозном значении новейшей романтической поэзии в Германии» (*Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland*, 1847), в части, посвященной Клеменсу Брентано, появляются следующие строки: «Его сестра Беттина однажды написала ему: “Моя душа – страстная танцовщица, она прыгает и кружится под внутреннюю музыку танца, которую слышу только я, а другие не слышат. Все кричат, что я должна успокоиться, и ты тоже, но от желания танцевать (*vor Tanzlust*) моя душа не слышит вас, и если бы танец закончился, это было бы и моим концом. [...] я хочу доверять тому, что так ликует во мне, ведь в конце концов это не что иное, как чувство своеволия, его называют дурной стороной, своеволие. Но своеволием является и сама жизнь”. – Мы все же на нашем языке назовем эту соблазнительную природную музыку, эту пляску святого Витта опьяненного свободой субъекта одним словом – *демоническое...*»^{lii}

Понятие демонического для Эйхендорфа близко к понятию гениальности, гений есть выражение субъективности и, соответственно, своеволия^{liiii}. На ритмический характер гениальности указывает уже Новалис: «Если убрать ритм мира – мира не станет. У каждого человека есть собственный

индивидуальный ритм. [...] Чувство ритма есть гениальность»^{liv}.

Музыка и танец понимаются и Арнимом, и Эйхендорфом как выражение внутреннего ритма, то есть чистой субъективности и, таким образом, как грех своеволия. Искусство как выражение субъективности, явленной как своеволие (музыка), черное пятно (живопись), отвергается.

3. *«Искусственность искусства» – проблема поэтической техники.* В романе Арнима «Графиня Долорес» есть такой эпизод. Когда жена поэта Валлера умирает, тот, кажется, находится в глубоком горе, однако это горе тут же используется им как поэтическое состояние, источник вдохновения; граф, не желающий тревожить Валлера в его горе, слышит прекрасные элегии, вытекающие из его уст: «в них не был нарушен ни один слог в стихе, несмотря на ужасающие события, которые они выражали»^{lv}. Скорбь претворяется в элегию, с этой – традиционно-классической – точки зрения соблюдено точное соответствие формы и содержания, однако оно оказывается неистинным с точки зрения гейдельбергской эстетики, в которой совершается переоценка классических форм и для которой между ужасным событием и прекрасной формой, его выражающей, существует явное противоречие.

Не является однозначно позитивным и образ поэта Фабера в романе Эйхендорфа «Предчувствие и действительность». Сам Эйхендорф замечает, что он «должен быть манерным типом, а не идеалом совершенного человека, каким не является тот, кто всего лишь поэт»^{lvi}. Критика «жизнетворчества», отрицание искусства как приема (отрицание «искусственной поэзии» и утверждение «естественной»), приема, осознанного и переносимого в жизнь с целью достижения определенного эффекта, так называемая «фабрика чувств», приобретает у

Эйхендорфа трагическую окраску, будучи связана с образом Романы. Когда Романа пытается встать на путь совершенствования, ей это не удается: «Простоту, эту основу любой добродетели, она растеряла в игре; она знала все уловки и хитрости исправления. Она могла представлять из себя все, что угодно, она могла, как сомнамбула, продекламировать всю свою историю обращения как хорошо написанное стихотворение, строфу за строфой, а черт при этом сидел напротив и непрестанно смеялся ей в лицо»^{lvii}.

Проблема технического мастерства является актуальной для творческой судьбы самих писателей гейдельбергского круга. К. Брентано, переоценивая в поздние годы свое творчество, называет «Романсы о розарии» «надушенными туалетными грехами» и «сиреносиropизмом»^{lviii}. Не последнюю роль в этой оценке сыграла особенность поэтической техники «Романсов»: звукопись, ассонансы, игра символическими значениями образа и т. п. – поэтический прием как бы поглощает содержание, делая его лишь материалом, фактурой, а не чем-то самозначимым, вследствие чего оно становится индифферентно, в том числе и по отношению к этическим ценностям. Гейдельбержцы понимают связь формализма и имморализма и, понимая эту связь, отрицают оба этих принципа.

Смысл понимается в неразрывности его этического и эстетического значения, в послевоенном романтизме возникает своеобразная трактовка вопроса о форме и «содержании»: смысл чистой формы (пластическая форма – статуя; звуковая форма – эффект техники звукописи) в основном вызывает эстетическое и этическое неприятие, а поскольку искусство есть создание формы, подвергается сомнению и сама сущность искусства.

Именно раннеромантическое представление об искусстве как языке абсолютного приводит к эстетическому кризису в послеиенском романтизме, выявляющем специфику искусства как «срединного» «сада между небом и землей», медиума, приближающего, но и искажающего сущность абсолюта.

^{xxiv} О. Рунге, цит. по: *Huch R. Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall.* Tübingen, 1964. S. 315.

^{xxv} Наиболее адекватную интерпретацию этого факта см. в работах: *Жирмунский В.М.* Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Brentano и гейдельбергских романтиков. М., 1919; *Osinsky J. Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert.* Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1993; *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden.* Bd. 1: um 1800. Hg. v. W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997.

^{xxvi} Dichter über ihre Dichtungen. Clemens Brentano. Hg. v. W. Vortriede u. G. Bartenschlager. Heimeran: München, 1970. S. 269 – 270.

^{xxvii} Ebenda. S. 251.

^{xxviii} *Brentano Cl. Werke.* Hg. v. W. Frühwald, B. Schillbach u. H. Schulz. Deutscher Klassiker Verlag, Fr. / M. 1985, Bd. 2. S. 104.

^{xxix} Размышления романтиков в определенной степени были связаны с интерпретацией библейской заповеди «du sollst dir kein Bild oder Gleichnis von mir machen» («не сотвори себе моего образа или подобия»), на которую ссылается, например, Ф. Баадер. – *Baader F.X. Sämtliche Werke.* Hg. v. F. Hoffmann u. a. Scientia Verlag Aalen, 1987. Bd. 1. S. 47.

^{xxx} *Шеллинг Ф.В.Й.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 135 – 136.

^{xxxi} *Romantische Kunstlehre.* Hg. v. F. Apel. Deutscher Klassiker Verlag, Fr. / M., 1992. S. 599.

^{xxxii} *Arnim A. v. Werke.* In sechs Bänden. Deutscher Klassiker Verlag, Fr. / M., 1989. Bd. 1. S. 40 – 49.

^{xxxiii} *Eichendorff J. v. Werke:* In fünf Bänden. Hg. v. W. Frühwald, B. Schillbach u. H. Schulz. Deutscher Klassiker Verlag, Fr. / M., 1985. Bd. 2. S. 343 – 344.

^{xxxiv} Ebenda. S. 350.

^{xxxv} Ebenda. S. 336.

^{xxxvi} Dichter über ihre Dichtungen. S. 270.

^{xxxvii} Baumgarten A.G. Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Übers. U.

Hg. v. H. R. Schweizer. Hamburg: Meiner, 1983. S. 79.

^{xxxviii} Ср. попытку интерпретации данного факта поэтики

Брентано в соотношении с его эстетическими взглядами: *Knauer B. Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos.* Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 26 – 35.

^{xxxix} *Brentano Cl. Werke.* Bd. 2. S. 98, 100.

^{xl} Ebenda. S. 95 ff.

^{xli} Ebenda. S. 243. – Эта интерпретация противоположна античной.

У Платона в «Пире» (Платон был хорошо известен романтикам, переводом его занимался Шлейермахер, на Платона часто ссылается Шеллинг и т. п.) любовь к юноше, наоборот, понимается как возвышенная духовная «небесная» любовь, противопоставляемая обыденной (gemeinen) любви к женщине, стремящейся к удовлетворению похоти и направленной на размножение (точка зрения Павсания). – *Platon. Werke: In 8 Bdn. Griechisch und Deutsch.* Hg. v. G. Eigler. Darmstadt, 1990. Bd. 3. Phaidon. Das Gastmahl. Kratylus. Dt. Übers. v. Fr. Schleiermacher. S. 239 – 241.

^{xlii} Romantische Kunstlehre. S. 150.

^{xliiii} Romantische Kunstlehre. S. 782.

^{xliv} Шеллинг Ф.В.Й. Указ. соч. Т. 2. С. 100.

^{xlv} «Следует полностью устранить понятие имманентности, поскольку посредством этого понятия выражается мертвое пребывание вещей в Боге. Мы, напротив, полагаем, что единственное соответствующее природе вещей понятие есть понятие становления. [...] Бог есть жизнь, а не только бытие. [...] Бытие становится осязаемым для себя лишь в становлении». – Там же. С.108, 147. – Чистое неактуализированное бытие понимается как «мертвое» и Ф. Шлегелем в «Теории сознания»: «Бытия неподвижного и законченного не существует. Всё движется, всё изменяется, и каждый конечный предмет внутри себя заключает такое же бесконечное существование, а то, что нам представляется конечным и неподвижным бытием, есть только граница бесконечного процесса становления. В мире нет мертвых вещей [...] Весь мир – это становление Божественного (eine werdende Gottheit)». – Цит. по:

Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 174.

^{xlvi} *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 285.

^{xlvii} *Eichendorff J.* Ahnung und Gegenwart. Hg. v. G. Hoffmeister. Reclam: Stuttgart, 1998. S. 136, 137.

^{xlviii} *Шеллинг Ф.В.Й.* Указ. соч. Т. 2. С. 135 – 136.

^{xlix} *Wackenroder W.H.* Sämtliche Werke und Briefe. НКА. Hg. v. S. Vietta u. R. Littlejohns. Heidelberg, 1991. Bd. 1. S. 216 – 222. К вопросу об амбивалентности восприятия музыки у Вакенродера см.: *Kuhlmann A.* Romantische Musikästhetik. Ein Rekonstruktionsversuch. Diss. Bielefeld, 1989. S. 44 – 57; *Kahnt R.* Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H. Wackenroder. Diss. Marburg, 1968. S. 113; *Hertrich E.* Joseph Berlinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung. Berlin, 1969. S. 162.

¹ *Arnim A. v.* Werke. Bd. 1. S. 638.

^{li} *Tieck L.* Kritische Schriften. Leipzig: Brockhaus, 1852. Bd. 4. Photomechanischer Nachdruck Walter de Gruyter: Berlin, New York, 1974. S. 55.

^{lii} *Eichendorff J. v.* Werke: In sechs Bänden. Hg. v. W. Frühwald, B. Schillbach u. H. Schulz. Deutscher Klassiker Verlag, Fr./M., 1990. Bd. 6. S. 181.

^{liii} Ebenda. Bd. 6. S. 181.

^{liv} *Novalis.* Das allgemeine Brouillon, 382. – Novalis. Schriften. Hg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel. Darmstadt, 1983. Bd. 3. S. 309 – 310.

^{lv} *Arnim A. v.* Werke. Bd. 1. S. 305.

^{lvi} В комментарии к письму Лебена: *Eichendorff J.* Ahnung und Gegenwart. Hg. v. G. Hoffmeister. Reclam: Stuttgart, 1998. S. 360.

^{lvii} *Eichendorff J. v.* Werke: In fünf Bänden. Bd. 2. S. 255.

^{lviii} Dichter über ihre Dichtungen. S. 165.

Е. Чупракова

«ЖИТЕЙСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ КОТА МУРРА» ГОФМАНА: ДИАЛОГ С РОМАНОМ ВОСПИТАНИЯ

Автор полемизирует с устоявшейся точкой зрения на роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» как

на пародию. Специфика жанровой структуры произведения рассматривается в ее диалогичности с традициями просветительского и раннеромантического романа воспитания.

Исследуя специфику формы и содержания романа Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», отечественные и зарубежные литературоведы единодушны во мнении, что это произведение является пародией на жанр романа воспитания. Так, например, немецкий исследователь Рольф Зельбман утверждает, что «Житейские воззрения кота Мурра» – это антивоспитательный роман, так как он не только пародирует роман воспитания, но и строится на разрушении воспитательной истории^{lix}. Юрген Якобс полагает, что «Мурриана» является пародией воспитательной истории^{lx}. Л.В. Славгородская отмечает, что автобиография кота пародирует гетевские принципы становления личности, но в той упрощенной форме, в какой их берет на вооружение немецкий филистер. Литературная пародия становится средством создания образа филистера-литератора в условиях немецкого общества эпохи реставрации^{lxi}. Н.М. Берновская констатирует сложность структуры пародии в «Житейских воззрениях кота Мурра»: «Записки кота Мурра, например, это тройная пародия: композиция записок пародирует традиционный воспитательный роман европейской литературы; в самом романе – это пародия на жизненную позицию капельмейстера Крейсlera, героя второй его партии, и, наконец, все существование кота Мурра есть гротескная пародия на немецкого обывателя»^{lxii}.

Таким образом, для разрушения привычных норм романтического и просветительского романов воспитания Гофман использует пародию. «Мурриана» вобрала в себя все черты романа воспитания: в центре повествования – творческая, гениальная личность, формирование которой происходит в условиях жесткой конфронтации с внешней

средой. Главный герой проходит несколько этапов воспитания: детство, юность, возмужание... Цель главного персонажа – достижение внутренней гармонии и духовной зрелости – должна, по его мнению, способствовать воспитанию читателей этого произведения. Действительно, этот роман можно было бы назвать воспитательным, если бы не одно обстоятельство: героем «Муррианы» является кот. Как верно отметил немецкий исследователь Юрген Якобс, идея образования обязательно предстанет в сомнительном свете, если она проиллюстрирована развитием домашней кошки^{lxiii}.

Фрагменты, посвященные Мурру, высмеивают идею поэтапного формирования личности, которая существовала в просветительском романе воспитания К. М. Виланда («Агатон») и Гете («Годы учения...»): месяцы «младости» кота ассоциируются с детством Вильгельма Мейстера и дельфийским этапом жизни Агатона. Кот Мурр, как и герои романов Виланда, Гельдерлина, Гете, Новалиса, проходит свою школу жизни, выдерживая испытания дружбой и любовью. В конце романов перед читателями предстают не идеалисты, а зрелые, умудренные жизнью и опытом Мурр, Агатон, Гиперион, Вильгельм Мейстер.

Гофман, как и многие романтики, считал, что историю творческой личности полнее отражают не конкретные факты из жизни, расположенные в хронологическом порядке и представленные в форме биографии, а поэтический вымысел. Фридрих Шлегель в 196-м фрагменте «Атенея» отмечал: «Автобиографии как таковые пишут либо нервнобольные, прикованные к собственному «я»,... либо самовлюбленные художники и искатели приключений... либо прирожденные историографы, которые сами для себя – лишь предмет исторического анализа, либо женщины, которые заигрывают даже с потомками, либо педанты, которые не могут уйти из жизни, не приведя в идеальный порядок все до мельчайшей пылинки и не снабдив комментарием собственную жизнь...»^{lxiv} Негативное

отношение к автобиографии передается позднему романтику Э.Т.А. Гофману. Немецкий писатель в «Мурриане» создал неповторимый образ очень самовлюбленного художника.

«Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана вступают также в диалог с романтическим романом воспитания, прежде всего, – с произведением Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» и Новалиса «Генрих фон Офтердинген»: в центре изображения этих романов – творческая личность, художник-энтузиаст. Следует отметить, что Гофман восторженно отзывался о романе Л. Тика. В 1804 году он писал своему другу: «Ты уже читал «Странствия Франца Штернбальда» Тика? – In casu quod non, то прочти поскорее книгу этого истинного художника!»^{lxv}

Образ художника-энтузиаста, для которого самое важное в жизни – это мир искусства, является центральным в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Он появляется в первом произведении писателя – в новелле «Кавалер Глюк» (1809). За ним последовали Антонио («Советник Креспель»), донна Анна («Дон-Жуан»), ювелир Кардильяк («Мадемуазель де Скюдери»), художник Бертольд («Церковь иезуитов в Г.»), Эдмунд Лезен («Выбор невесты»). К этому далеко не полному ряду образов художников-энтузиастов относится и любимейший герой Э.Т.А. Гофмана капельмейстер Иоганнес Крейслер, впервые появившийся на страницах «Всеобщей музыкальной газеты» в 1810 году в новелле «Музыкальные страдания Иоганнеса Крейслера», которая позже была включена в «Крейслериану». В 1812 году «Крейслериана» стала частью сборника новелл «Фантазии в манере Калло». «И до и после «Крейслерианы» в сборнике пишется о музыке: «Кавалер Глюк», «Дон-Жуан» – наполовину новеллы, наполовину критические опыты о музыке Глюка и Моцарта, тогда еще отчасти ставшей классической, едва-едва утратившей свою злободневность. Новелла о собаке Бергансе

тоже обращена к музыке, к вопросам ее бытования, а по задним планам новеллы опять проходит тень Иоганнеса Крейсlera»^{lxvi}.

В романе «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофман создает два типа художника-энтузиаста, главным отличительным признаком которых становится их отношение к искусству. Прототипом мнимого, неистинного художника является собственный кот писателя. Оценка образа этого персонажа претерпевает значительные изменения как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении: от прожженного филистера Мурр эволюционирует до любезно-самовлюбленного котика^{lxvii}.

Благодаря исследователю Штайнеке изменяется также представление о роли образа кота Мурра в последнем романе Гофмана. «Все свидетельства показывают, – пишет немецкий критик, – как сильно Гофман любил собственного кота, как близко к сердцу он принял его смерть. Едва ли это соответствовало намерению Гофмана сделать своего умного, философичного, поэтизирующего кота Мурра объектом насмешки и представить его в карикатурном виде как прототип филистера. Как объясняется это противоречие? Без сомнений: биография Мурра – сатира на филистерство. Сатирично изображены проявляющее немецкий национализм общество котом-буршей с их питейными обычаями и дуэлями, литературные кружки собак и многое другое. Но сам кот не является предметом сатиры. Он скорее средство, разоблачающее филистерский мир»^{lxviii}.

Образ истинного художника – капельмейстера Иоганнеса Крейсlera – является центральным в творчестве Э.Т.А. Гофмана, и, как отмечается многими исследователями, – его alter ego, так как героя «Житейских воззрений кота Мурра» и автора этого произведения объединяют не только биографические моменты из жизни писателя, но и характер, мировоззрение, миропонимание, а

главное – отношение к самому романтическому из всех искусств – музыке.

Как замечает исследовательница Л.А. Такварелия, в художественной практике догофмановских немецких романтиков существовало два типа художника – вакенродеровский и новалисовский. «Вакенродеровский художник – Й. Берглингер – поэтическая аллегория самого автора. Это художник, трагически переживающий конфликт между идеалом и реальностью. Он задыхается в мещанском быте с его избитостью и однообразием и стремится к высокому идеалу – искусству и поэзии. Он становится великим композитором, но в жизни остается отчужденным. Новалисовский тип художника – прорицатель и пророк, на плечи которого возложено «великое дело освобождения природы»^{lxxix}.

Л.А. Такварелия считает, что гофмановский художник – это развитый образ вакенродеровского. Такого же мнения придерживается Д. Л. Чавчанидзе: образ трагической творческой личности получает разработку в свете эволюции романтического мировоззрения у Гофмана, принимающего эстафету от Вакенродера^{lxxx}. Иной точки зрения придерживается немецкий исследователь Патрик Тевальт, видящий в сходстве образов Берглингера и Крейслера лишь внешнюю природу^{lxxxi}. Крейслер, в отличие от Берглингера, способен учитывать и принимать требования общества, не изменяя своим представлениям о романтическом искусстве. Так как музыка понимается Крейслером не как обоснование абсолюта и бесконечного, а как жизненная сила, способная изменить сознание, то ему удастся осмысленное включение музыки в мир социальной реальности. Следовательно, при создании образа Крейслера Э.Т.А. Гофман ориентируется не на раннеромантический вакенродеровский тип художника (Берглингера), а на развитый позднеромантический образ художника-энтузиаста (Франца Штернвальда).

Герой Гофмана ближе герою романтического романа воспитания: Крейслер впервые появляется на сцене как уже сформированная творческая личность, а о его детстве автор упоминает, исходя скорее из общего замысла романа, диалогичности его композиции, чем из необходимости знакомства читателей с прошлым Иоганнеса Крейслера. Образ Иоганнеса Крейслера отличает от образа героя просветительского романа воспитания (Вильгельм Мейстер) способ познания мира, характеризующийся обращенностью не во вне, а вовнутрь. От просветительского романа воспитания «Кот Мурр» заимствует изображение обширной жизненной панорамы, прохождение героем «школы жизни». Но в отличие от Вильгельма Мейстера Крейслер остается верен как реальности, так и самому романтическому из искусств – музыке. Иоганнес Крейслер в романе «Житейские воззрения кота Мурра» выражает романтическую специфику, заложенную философией Фихте и развитую в произведениях Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», Шлегеля «Люцинда» и мн. др.

«Житейские воззрения кота Мурра», распадающиеся на два пласта повествования, пародийно представили традиции просветительского романа воспитания и развили тенденции романтического романа воспитания. Главным героем обеих частей является творческая личность, художник-энтузиаст, образ которого становится характерным в романтическом романе воспитания. Мурр и Крейслер наследуют музыкальный энтузиазм Берглингера, его увлеченность искусством, представление о музыке как универсуме, абсолюте, определяющей жизненной силе. Осознание социальной значимости музыки отличает капельмейстера Иоганнеса Крейслера от героя Вакенродера и приближает его к образу художника-энтузиаста позднеромантического романа воспитания. Крейслер, в отличие от раннеромантического героя Новалиса, не претендуя на роль провидца, духовного

наставника, учителя наций, не стремится посредством музыки изменить окружающий мир, он осознает истинное положение художника в обществе, его роль и роль искусства в филистерском мире.

Таким образом, роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» вступает в диалог, полемизирует с романом воспитания, превращаясь, с одной стороны, в комическое изложение традиций этого жанра, с другой стороны, является логическим их продолжением. Автор «Кота Мурра» переосмысливает жанровые особенности традиционного романа воспитания, дает сильный толчок развитию этого жанра как реалистического.

^{lix} *Selbmann R.* Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart, 1984. S. 99.

^{lx} *Jacobs J.* Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München, 1972. S. 147.

^{lxi} *Славгородская Л.В.* Романы Э.Т.А. Гофмана: Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1972. С. 15 – 18.

^{lxii} *Берновская Н.М.* О романтической иронии в творчестве Э.Т.А. Гофмана: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1971. С. 17.

^{lxiii} *Jacobs J.* Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München, 1972. S. 147.

^{lxiv} *Schlegel F.* Seine prosaischen Jugendschriften. Wien, 1882. S. 234.

^{lxv} *Гюнцель К.* Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. М., 1987. С. 99.

^{lxvi} *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 490.

^{lxvii} *Feldes B. und Stadler U.* E.T.A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung. München, 1986. S. 229; *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 71; *Менардо Г.В.* Э.Т.А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1999. С. 208; *Jacobs J.* Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München, 1972. S. 147; *Selbmann R.* Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart, 1984. S. 99; *Erne N.* Neues vom Kater Murr. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmanns-Gesellschaft. H. 20., 1974. S. 79.

^{lxviii} *Steinecke H.* Nachwort // Hoffmann E. T. A. Lebensansichten des Katers Murr. Stuttgart, 1996. S. 503.

^{lxi} Такварелия Л.А. Проблема художника в творчестве Э.Т.А. Гофмана: Дис. канд. филол. наук. С. 77.

^{lxx} Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997. С. 188.

^{lxxi} Thewalt P. Die Leiden des Kapellmeisters: Zur Umwertung von Musik-und Künstlerproblematik. Fr. a. Main, 1990. S. 98.

Г. Заболотская

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ К.-Д. ФРИДРИХА

Автор полемизирует с традицией аллегорической интерпретации картин К.-Д. Фридриха и рассматривает пейзажи художника как пример воплощения романтической концепции символического искусства.

Немецкая литература и музыка эпохи романтизма всегда были в центре внимания зарубежных и отечественных исследователей, чего, к сожалению, нельзя сказать об изобразительном искусстве и творчестве К.-Д. Фридриха в частности.

Имя этого крупнейшего представителя немецкого романтизма долгие годы было почти забыто. Знаменитую книгу Л. Вентури о художниках Нового времени открывает очерк о Гойе, затем говорится о Констебле, а далее речь идёт исключительно о французах^{lxxii}.

Заслуга возобновления интереса к Фридриху отчасти принадлежит норвежскому историку искусства Андреасу Ауберту, опубликовавшему в 1905 году результаты своих исследований, посвящённых творчеству этого художника^{lxxiii}, в то время как пик интереса к его наследию пришёлся на 70-е годы XX века, когда появился ряд фундаментальных работ зарубежных историков искусства

– Г. Нейдхардта, Э. Клессмана, В. Сумовского, Я. Белостоцкого, Г. Бёрш-Зупана.

В этой связи необходимо упомянуть о рано возникшем интересе к живописи Фридриха в России. Большим другом и ценителем творчества художника был В.А. Жуковский, познакомившийся с ним в 1821 году в Дрездене. Именно Жуковскому собрания Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина обязаны наличием в них работ мастера.

В настоящее время с изобразительным искусством немецкого романтизма связан ещё ряд вопросов, имеющих большое значение для восстановления общей картины развития этого направления. Так, к очень важным и наименее исследованным относятся вопросы иконографии.

Необходимость глубоких исследований именно в этой области объясняется тем, что они дают возможность по-новому представить и оценить мировоззрение и творчество не только одного отдельно взятого художника, но и сознание целого поколения, развившего и утвердившего в искусстве, литературе, музыке и других сферах человеческой деятельности «новую форму чувствования, новый способ переживания жизни»^{lxxiv} – романтизм.

В целом ряде работ отечественных искусствоведов исследуется творчество художников-романтиков и отчасти затрагиваются вопросы иконографии, однако монографий, посвященных отдельным мастерам немецкого искусства той поры, и специальных исследований, анализирующих непосредственно проблемы иконографии немецкого романтизма, в отечественном искусствознании еще нет.

Данная работа представляет собой попытку краткого анализа как основных иконографических мотивов пейзажной живописи художника, так и способов их воплощения в конкретных произведениях. Особое внимание уделяется произведениям, хранящимся в Эрмитаже и ГМИИ им. А.С. Пушкина, как

доступным для непосредственного изучения с целью рассмотрения их в контексте всего творчества художника.

По мнению Г. Бёрш-Зупана, являющегося сторонником символично-аллегорического истолкования большинства работ Фридриха, вещам-знакам и символам на картинах художника присущи постоянные значения. Исследователь интерпретирует содержание его пейзажей как развернутую систему символов, мистических идей и понятий; ищет символику в деталях, цветовом и композиционном построении. Г. Бёрш-Зупан рассуждает о каждом символе в отдельности, а затем составляет аллегорический образ картины. Таким образом, работы мастера могут быть понятны, поддаются расшифровке лишь теми, кто знает детали жизни художника^{lxxv}.

В отличие от Г. Бёрш-Зупана В. Сумовский, работа которого вышла несколькими годами раньше, полагает, что всякий символ надо рассматривать в кругу всех возможных ассоциаций, какие могла с ними связывать эпоха^{lxxvi}. Таким образом, рассмотренные с различных точек зрения пейзажи Фридриха приобретают различную интерпретацию. Заслуга В. Сумовского состоит в том, что он пытается решить трудную задачу изучения творчества Фридриха в его взаимосвязи с эпохой, с духовной жизнью Германии того времени.

В последующие годы против подобного толкования работ Фридриха как простого набора символов-аллегорий (Г. Бёрш-Зупан) или более свободной и широко интерпретируемой их суммы (В. Сумовский) все явственней нарастает оппозиция.

Большой интерес представляют работы польского исследователя Я. Белостоцкого, занимавшегося иконографическим аспектом работ Фридриха и пришедшего к выводу, что в искусстве художника «традиционный язык символов не играет выдающейся роли»^{lxxvii}.

Автор считает, что романтизм не создал во времена Фридриха и не мог создать своего «иконаграфического материала». По его мнению, заслуга художника состояла в осмыслении устоявшихся мотивов, их необычной интерпретации, внесении

личностных, сугубо индивидуальных интонаций, позволяющих говорить о находках и определенных новшествах в области иконографии.

Наиболее глубоким исследователем творчества Фридриха в России являлся А.В. Михайлов. Он рассматривает картины художника как органическое целое, как «манифестацию природного вообще. При всем внимании к непосредственному и конкретному, к локальной детали, к красочности («питtoresкному»), что уже вошло в кровь и плоть искусства, картина Фридриха никогда не представляет конкретный пейзаж, вот этот ландшафт, а, комбинируя точно воспроизведенные мотивы природы, переводит все в символический план – точнее, ставит все на грань безразличия (индифферентности) символического и конкретно-реального»^{lxxviii}.

Мы также придерживаемся мнения, что аллегоричность картин Фридриха заключается в том, что, изображая реальный вид природы, они указывают на природное вообще, понимаемое натурфилософски. Подлинная сущность его романтики состоит в символизации реальных предметов реального мира. Сами по себе символические знаки представляют собой почти независимые друг от друга предметы – вместе же они – «органическое» единство, в котором взаимосвязь предметов придает цельность всей структуре. Пейзажи Фридриха являются выразительным примером именно такой трактовки символа.

Благодатную почву и ценнейший материал для исследователей иконографии произведений Фридриха представляют суждения самого художника, высказанные им в письмах и размышлениях, касающихся художественной жизни современной ему эпохи. В них он выступает прежде всего против слепого подражания природе: «Когда художник, буквально подражая природе, хочет нас обмануть, как бы взяв на себя функции Бога-творца, он всего только олух. (...) В том-то и заключается высшее наслаждение для человека, что произведение искусства должно всегда представлять из себя деяние рук челове-

ских, а не должно прельщать нас обманчивой близостью к творению Божию»^{lxxix}.

Цель творчества – не копирование окружающего мира, а его переосмысление художником с собственной духовной позиции: «Художник должен рисовать не просто то, что видит перед собою, но и то, что видит в себе. Но, если он не видит в себе ничего, ему не надо рисовать и то, что он видит перед собой»^{lxxx}. Пейзажи Фридриха не являются «портретными» изображениями какого-либо ландшафта – это всегда выражение идеи. Каждый мотив, сюжет, предмет приобретает для художника особое, глубоко символическое значение.

Значительные трудности, связанные с изучением иконографии мастера, связаны с тем, что существенные элементы творчества Фридриха порождены его личными ассоциациями, поэтому для их понимания необходимо реконструировать мировоззрение художника и ту среду, в которой оно сложилось. Временная отдаленность романтического искусства Фридриха от современного зрителя стирает символическое значение его пейзажей, что в значительной мере искажает смысл и идею, заложенную в них художником. Кроме того, не представляется возможным втиснуть весь иконографический материал в одну интерпретационную схему, так как при этом невозможно увидеть значительность идеи, многообразии связей, притупляется острота чувства.

Для живописца характерна цикличность в решении той или иной темы. Циклы его гор, парусников, созерцателей, руин – это бесконечные вариации на одну и ту же тему, где нет повтора, а каждая последующая разработка усиливает звучание основного мотива.

Для английских и французских пейзажистов природа была кровом, «покровительницей», и человек мыслился с ней едино, он на равных включался в пейзаж. У Фридриха, наоборот, все строится на противопоставлении природы и человека.

Художник постоянно обращается в своем творчестве к одним и тем же идеям, характерным для романтиков: религиоз-

ные искания и утверждение вечной жизни природы, философия смерти как гибели земного бытия и начало новой жизни, одиночество и затерянность человека в огромном космосе и, наконец, обращение к национальному прошлому как протест против современности.

Все эти темы Фридрих решает в пейзаже. Так, для выражения идеи вечности и бесконечности мира, понимаемой им в религиозном значении, он использует три мотива: горные цепи, уходящие в бесконечную даль, безбрежная стихия моря и мотив гавани, откуда корабли отплывают в неведомые дали. Для воплощения темы смерти он также обращается к реальному пейзажу: занесенное снегом кладбище, похороны, одинокие могилы. В мотиве кораблекрушения – тема гибели и обреченности человеческой судьбы.

Как художник-романтик, он не просто передает реальную природу, а чаще всего изображает ее в исключительном состоянии. Для Фридриха особенно характерны переходные состояния природы, рождающие сложные и выразительные световые эффекты. Он пишет закаты, утренние зори, восходы луны, туманы, сумерки, когда все в природе приоткрывается с необычной стороны.

Синтез изображения природы с прямым и косвенным выражением идеи стал особенно характерным для эпохи романтизма, когда искусство связывалось с такой человеческой особенностью, как способность абстрагироваться и направлять свое внимание по собственному усмотрению. Именно этот синтез и стал основой романтической иконографии.

Немецкими романтиками человек не рассматривался как активная часть природы. Он занимал в ней самостоятельное положение наблюдателя. Только пассивное созерцание могло противостоять буржуазному потребителю, который видит в природе нечто исключительно утилитарное, стремится ее практически использовать. Фридриховские герои уходят от мирских забот, от будничной суеты в природу.

Иконография произведений Фридриха сформировалась в основных чертах к концу 1800-х гг. К этому времени уже были найдены основные изобразительные мотивы и приемы изображения. В это же время художник приходит к единственному для него принципу построения, который впоследствии будет всегда им выдерживаться. Основой при этом является противопоставление мира реального и потустороннего («Морской берег с рыбаком» – 1800. Вена. Историко-художественный музей). Композиция строится как пейзажная панорама, которая, развертываясь, вбирает в себя изображенную на первом плане фигурку рыбака как нечто ей, природе, подчиненное. Противопоставление пространственных планов – это выражение мысли автора о вечности и бесконечности мира природы и ограниченности человеческого бытия.

У Фридриха почти не встречается единичное обращение к тому или иному мотиву. Во многих работах он развивает одну и ту же тему, усиливая и утверждая идею величия природы, ее вечности, мощи, грозной силы и малости перед нею человека, бренности его существования, беспомощности и затерянности в огромном космосе. Это часто обуславливает близость колористического и композиционного строя его работ.

Репертуар мотивов, разработанных Фридрихом, в сущности, определил всю иконографию романтической живописи Германии.

Мотив созерцателя, впоследствии ставший одним из наиболее характерных для всей немецкой романтической школы живописи, Фридрих развивает во многих произведениях.

В европейской живописи образ созерцающего человека появился еще в XV веке, но вплоть до XVIII века он не был самостоятельным. В основном это были изображения маленьких стаффажных фигурок на переднем плане, еще довольно безучастных к самому пейзажу.

Во второй половине XVIII века начинает быстро развиваться тема путешествий в литературе. Утверждается эмоциональ-

ное постижение природы, умозрительный контакт с ней, стремление видеть в недостижимых далях и вершинах нечто прекрасное, далекое от обыденного.

Если ранние романтики подчеркивали идею единства человека и природы, то поздние сожалели по поводу утраты исконной связи человека и природы, разрыва между духовным и материальным. Поэтому у Фридриха природа обычно не отягощена чувствами и мыслями романтического героя. Человек и природа – это два мира, противопоставленные друг другу. При этом проблема взаимоотношения человека и природы чаще всего разрешается у художника приоритетом последней: она подчиняет, поглощает человека или выталкивает его из себя.

Особую гармонию восприятия несла трехплановость композиции, которая имела свои особенности. Первый план максимально приближен к зрителю, точно и детально выписан. Это реальный мир, в котором живут рыбаки, путешественники, созерцатели, монахи и другие персонажи его произведений.

Мотив первого плана всегда очень естественен и правдив; как правило, он не заключает в себе никакого эффекта и тайны. Он отличается особой осязательностью и предметностью. Все это дает возможность зрителю включить себя в этот мир, являющийся своеобразной «смотровой площадкой». Далее передний план резко обрывается. Средний очень часто фактически отсутствует, но при этом подразумевается, являясь как бы неосязаемым – порой это бесплотные массы тумана или мертвых скал, чуть виднеющихся крыш домов, шпилей соборов, едва видимая полоса моря в тумане. Этот план как бы отграничивает первый и второй, которые всегда несоизмеримы. За средним планом открывается новый, неведомый, притягательный своей неизвестностью мир, мир гармонии и счастья.

Герой Фридриха чувствует, что его мир объединен какими-то тайными связями со вселенной. В надежде увидеть этот мир

и слиться с ним смотрят фридриховские герои сквозь мглу и туман, встречают восходы и закаты солнца, уплывают в море, вглядываются в морские дали и диск луны. Но мечта, цель находятся за горизонтом, превращаясь в призрачные видения. И эта невозможность заглянуть в бездну вызывает беспредельную жажду бесконечного вечного счастья. Таким сопоставлением планов Фридрих выражает мысль о несоизмеримости желаний и возможностей, мечты и действительности, мира людей и мира природы.

Люди на картинах художника всегда обращены спиной к зрителю и лицом к пейзажу. Художник концентрирует внимание не на внешнем, а на внутреннем состоянии человека. Фридрих как бы предлагает зрителю занять место его персонажа и проникнуться его мыслями, сосредоточив внимание на тех же объектах, что и он.

В сравнении с природой изображенные художником фигурки людей бесконечно малы, мир подавляет их своим величием. Художник использует прием противопоставления глубоких переживаний, охватывающих героев-созерцателей, спокойному величию моря, неба, равнин. Для Фридриха характерно введение в пейзаж одиноких фигур, что еще больше обостряет конфликт между миром человека и природы.

Мотив задумавшегося созерцателя в наиболее характерном виде появился у Фридриха в 1810 году в «Пейзаже с радугой» (Берлин. Национальная галерея). При этом радуга являла собой как бы божественный знак и была зримым воплощением недостижимо-прекрасного мира.

В «Монахе на берегу моря» (1809 – 1810. Берлин. Государственные музеи), где происходит не столько созерцание внешнего, сколько внутреннего пространства, их соотношение и осознание того, что и жизнь «внутри себя» всецело не принадлежит нам, а зависит от сил природы. В этом произведении художника наиболее отчетливо звучит тема ограниченности человеческих сил.

Характерно, что наиболее частое обращение к мотиву человека, созерцающего природу, приходится на период между 1816 и 1824 годами, наиболее активный в творчестве художника. Он был отмечен радостными событиями его личной жизни.

Порой Фридрих вводит в пейзаж парные фигуры, в этом можно видеть проявление романтического культа дружбы и любви. Родство душ изображенных людей в какой-то мере скрадывает одиночество, покинутость человека перед лицом стихии («Двое, созерцающие луну» – 1819. Дрезден. Картинная галерея Новых мастеров).

Прекрасным примером такого пейзажа может служить эрмитажная картина «Восход луны на море» (1821). Необходимо заметить, что лунные ночи были излюбленным временем суток для художников-романтиков. Указывая на важность этого состояния природы в романтическом искусстве, Ф. Шеллинг писал: «Свет – положительный полюс красоты и эманация вечной красоты в природе. Однако он обнаруживается и проявляется только в борьбе с ночью, которая, как вечная основа всякого существования, сама не есть сила, хотя и обнаруживается как сила через свое неизменное противодействие»^{lxxxii}.

Луна у романтиков часто олицетворяла желанную, но недостижимую цель. В этой картине также выражено стремление к недосыгаемому идеалу. Художник изображает якоря как символ надежды на новую жизнь для человека, тут же цветы – символ ее мимолетности и быстротечности.

Исследовавшая творчество художника А. Изергина писала по поводу этого произведения Фридриха: «Если бы в Эрмитаже была представлена только эта картина, то все равно мы могли бы составить представление о своеобразных, характерных чертах его (Фридриха) искусства, так типично и выразительно это произведение»^{lxxxiii}.

Для искусства Фридриха в целом более всего характерно не крайнее, однозначное решение проблемы взаимоотношения

природы и человека, а выражение как бы промежуточного состояния – природа отдалена от человека, но это не губительная для него сила. Мир природы значительнее человеческого, но не враждебен ему. В этих пейзажах достигается определенное равновесие мира природы и мира человека. Романтический герой стремится слиться с ней, но его стремление не перерастает в действие. Человек осознает невозможность проникнуть в тайны мироздания, но все же мечтает об этом. Созерцательные пейзажи Фридриха как бы отражают нейтрализацию действия в самом начале его зарождения.

Часто художник изображает их на краю громадных пропастей или на выступах скал, что усиливает впечатление бесконечности природы и конечности бытия. Это усиливает драматическую символику фридриховских произведений («Путешественник» – 1818. Гамбург. Кунстхалле; «Меловые скалы на острове Рюген» – 1818. Частное собрание).

Пейзаж «Сестры» (1820) достаточно ясно выражает мистические чувства Фридриха. Собор окутали серебристо-сиреневые сумерки, в небе зажглась вечерняя звезда, а в гавань вернулись корабли. В пейзажах Фридриха этот мотив обычно символизирует конец жизненного пути. С кораблей убраны паруса, их обнаженные мачты выглядят словно гигантские кресты, занимающие большую часть пространства картины и вплотную подходящие к готическому собору, вонзающему свои остроконечные башни в небо. Собор чаще всего трактовался романтиками как «вечная родина», единственное пристанище человеческой души.

Только церковь может быть защитой для двух женских душ, которые так трогательно олицетворяют пробившиеся сквозь щели каменных плит два кустика нежных белых цветов – символов скоротечности жизни. На хрупкость, призрачность образов обеих женщин указывает и старонемецкая одежда на них. Они как бы являются призраками прошлого, не связанного с реальным миром.

Еще один из основных мотивов Фридриха и всего романтического искусства в целом – мотив парусника и гавани.

Вид корабля или лодки всегда связывался в представлении людей с человеческой жизнью, ее началом и концом. На паруснике человек отправляется в плавание по житейскому морю, он же является его единственным и надежным прибежищем.

Корабль со времен возникновения этого символа воплощал надежду на спасение от неизбежной гибели и смерти в иной жизни. Он неизменно возвращается к берегу, так как быстротечность земной жизни неумолима и всех нас ждет последняя гавань, означающая конец жизненного пути.

Произведения с мотивом парусника, выполненные художником во 2-й половине 1810-х годов, проникнуты редким для Фридриха оптимистическим духом. Это был период творческой активности художника, связанной с подъемом национального самосознания в Германии, обусловленного победой над наполеоновской Францией, а также счастливыми обстоятельствами семейной жизни.

В эрмитажной работе «На паруснике» (1818 – 1819) Фридрих отошел от традиционной для него трактовки этого мотива. В сюжете картины объединено два момента: созерцание и действие. Картина была написана вскоре после свадебного путешествия, предпринятого художником вместе с его женой Каролиной, и отразила это радостное и счастливое время в жизни Фридриха.

Рука об руку сидят супруги на носу шхуны, в едином движении обратились они навстречу открывшемуся им прекрасному видению – выплывающему из-за золотистой дымки горизонта городу.

А. Изергина видит в далеком городе вольную композицию Фридриха по мотивам городов Штральзунда, Грейфсвальда и Дрездена. Художник не случайно выбрал эти города – в Грейфсвальде он родился, в Штральзунде женился на Каролине Боммер, а Дрезден был его второй родиной, там он жил и получил признание. Возникший в морской дали город является как бы символом счастья в жизни художника. Полотно в

цветовом и композиционном отношении организовано таким образом, что первый план со шхуной и путешественниками воспринимается зрителем как реально существующее конкретное пространство, а второй план – раскрывающийся перед глазами супругов морской пейзаж с городом на горизонте кажется чем-то далеким, словно возникшим в воображении. Контраст света и тени придает всему изображенному на первом плане объемность, весомость, усиливает ощущение материальности, реальности мира.

Иначе решен второй план. Он весь пронизан золотистым светом, размывающим контуры и придающим ощущение невесомости и ирреальности. Но для художника не важна реальность этого города, важно стремление к нему. Это не обязательно то место, куда направляются молодые супруги и где они будут счастливы. Скорее счастливыми их делает само путешествие по морю, впечатления от увиденного, стремление к дальнему берегу.

В 20-е годы мотив парусника встречается у Фридриха реже. Но с конца 20-х годов и вплоть до 1835 года художник вновь к нему возвращается. Трагическое напряжение, появившееся в «Лодках в гавани» (1828. Дрезден. Галерея Новых мастеров) усиливается в «Море в лунную ночь» (1830 – 1835. Лейпциг. Музей изобразительных искусств), где фантастический одинокий парусник движется со спущенными парусами в лунном сиянии ночи как будто без цели.

Особую роль в творчестве Фридриха отводится картине «Возрасты жизни» (1836. Лейпциг. Музей изобразительных искусств.). У каждого человека есть свой корабль, уносящий его к самым отдаленным островам мечты, к вечным снам наяву, но приходит срок – и корабль возвращается в свою последнюю гавань. Фридрих тихо движется навстречу своему кораблю, который будто встречают два парусника, еще не вышедшие в море. Их паруса не натянуты и курс не определен. Два других судна уходят вдаль. Эти парусники соответствуют изображенным на берегу детям и племянникам худож-

ника. С торжественным спокойствием принимает старый мастер неизбежность судьбы. Он передает своим детям, корабли которых еще далеко, устремленность в бесконечную даль. Эта примиряющая мысль смягчает драматизм поздней картины Фридриха.

Нередко в картинах Фридриха мир природы как бы активизируется, наступает на человека, подавляет его своей мощью и величием. К этой группе картин можно отнести многие горные пейзажи художника. Даже в самых ранних из них природа выступает грозной, чуждой, а порой враждебной человеку силой.

Горная вершина была для романтиков символом Бога, а горные вершины – всего возвышенного. В романтическом искусстве мотив горы приобрел значение символа, отнюдь не однозначного по своему содержанию и эмоциональной интонации.

В рождественские дни 1808 года Фридрих выставил в своей мастерской картину «Крест в горах» (1808. Дрезден. Галерея Новых мастеров). Уже сам факт создания пейзажа в качестве алтарного образа показывает значительность роли природы в романтическом мировоззрении – понятия природы и Бога у романтиков тождественны.

Композиция картины четко делится на два плана. На первом – скалистая гора, окруженная стройными зелеными елями, на ее вершине – распятие. На втором плане – покрытое золотисто-сиреневыми облаками вечернее небо с заходящим солнцем, символизирующее покинувшего земной мир Бога. Собранные в пучки крестоцвета лучи солнца образуют вокруг скалы с распятием сияющий нимб. Аллегорический смысл алтарного образа Фридриха заключается в том, что человечество придет к искуплению своих грехов через страдания и именно Германия – крест окружает суровая северная природа – станет страной возрождения религии.

«Тетшенский алтарь» выявил отличие пейзажей Фридриха от предшествующей традиции, где пейзаж не иг-

рает самостоятельной роли и подчинен исторической картине.

Если в горный пейзаж вводится человек, то только в качестве стаффажа, для усиления ощущения несоизмеримости с природой и недостижимости ее вершин.

В горных пейзажах Фридрих решал проблему пространственного построения на своеобразном соотношении планов, резко противопоставляя их друг другу. В пейзажах нет постепенного перехода от четкого, пластического ближнего плана к дальнему. Взгляд зрителя, не задерживаясь, скользит в глубину.

Кроме того, художник пользовался приемом особого математически вычисленного еще со времен голландской пейзажной школы соотношения нижней и верхней части полотна, то есть неба и земли – обычно один к двум, а чаще один к трем, что также усиливало гармоничность восприятия и несло глубокий смысл. Отношения пространственных планов – переднего (человеческого или зрительного) и дальнего (разомкнутого и бесконечного) несоизмеримы в пользу второго. Это выражает мысль автора о том, что природа – доминанта, первоисточник. Смысл произведений Фридриха раскрывается именно противопоставлением природы и человека.

Выражение бесконечности приобрело у Фридриха невиданные ранее масштабы. Сила активизации пространства настолько велика, что оно становится единственным и полновластным героем картины, осмысливается как некий живой, полновластный организм.

Ближнюю часть ландшафта он трактовал сравнительно материально и детализированно и связывал его с действительностью. Далекie вершины, облака, безграничное пространство заднего плана, часто окутанное туманом или дымом, он считал миром вечности, лежащим за пределами конечного земного существования и связывал с ним понятие Божества.

От светлого и радостного «Богемского пейзажа» (1810. Веймар. Городской музей изобразительных искусств) художник идет по пути усиления драматизма. В картине «Исполиновые горы. Утро» (1810. Санкт-Петербург. Гос. Эрмитаж) художник добивается впечатления пространства космических размеров. Многие работы с мотивами гор невелики по размеру, но производят грандиозное впечатление. Повторяющийся ритм горных хребтов, растущих в перспективном сокращении почти до верхнего края полотна как будто увеличивает его масштабы.

Мир в произведениях Фридриха всегда статичен. Художника, как правило, не привлекали горные обвалы, бури, сносящие все на своем пути, хотя для передачи драматического содержания и настроения он мог бы использовать эти мотивы. Очевидно, в статичности он видел незыблемость, вечность, величие, возможность охватить необъятное. Стихии же – преходящий эпизод в жизни и настроении природы.

Чаще всего между человеком и природой нет согласия. В эрмитажном пейзаже «Утро в горах» (1822 – 1823) изображен чисто горный мотив, но несоизмеримость человека с природой в нем еще более ощутима. Созерцая огромную горную панораму, человек не может соотнести себя, свою жизнь с величием и торжественностью горных вершин. В этом пейзаже, как и в других горных пейзажах Фридриха, звучит тема затерянности одинокого беспомощного человека среди бесконечности вселенной.

Ряд мотивов, к которым особенно часто обращался художник, имеют аналогии в современной ему литературе и литературе XVIII века, в поэзии «могил и кладбищ» (К.-Г. Карус, Клопшток), процветавшей в лютеранских странах. Это мотивы одиноких деревьев, руин готических соборов, могил-дольменов, кладбищ, крестов. Они выступают как самостоятельно, так и включаются в произведения с другими темами, расширяя их смысловое значение.

Будет вполне обоснованно утверждать, что Фридрих открыл новую эру в пейзажной живописи. Он привнес в пейзаж проблематику, которая до него традиционно связывалась лишь с фигурной живописью, историческим жанром.

У мастера есть излюбленный круг мотивов и образов, к которому он обращается в течение всего своего творчества, но при этом решение темы, трактовка образа, мотива, постоянно варьируется. Он творил по законам символа, но символом в его искусстве стал конкретный, исполненный поэзии образ природы.

Все произведения Фридриха создавались на основе наблюдаемого в действительности мотива. Художник внимательно изучал природу, делал многочисленные зарисовки с натуры. Однако его пейзажи не являются натуралистическим изображением природы, а представляют собой ее философское и поэтическое осмысление, аллегория мира. Фридрих выступал против слепого подражания природе. Он постоянно прибегает к символике образов, но при этом находит то соотношение реальности изображения с его внутренним символическим содержанием, которое не нарушает единства изобразительного строя произведения и его поэтической цельности.

^{lxxii} *Вентури Л.* Художники Нового времени. М., 1956

^{lxxiii} *Aubert A.* Aus C.-D. Friedriches Nachlass // Kunst und Künstler. 1905 – 1906. Jahrgang 4.

^{lxxiv} *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13.

^{lxxv} *Börsch-Supan H., Jähnig K.W.* C.-D. Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen. München, 1973.

^{lxxvi} *Sumowski W.* C.-D. Friedrich-Studien. Wiesbaden, 1970.

^{lxxvii} *Bialostocki J.* Tor und Tod bei C.-D. Friedrich. Greifswald, 1977. S. 157.

^{lxxviii} Михайлов А.В. Природа и пейзаж у К.-Д. Фридриха // Советское искусствознание. М., 1977. С. 139.

^{lxxix} Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 4. С. 423.

^{lxxx} Эстетика немецкого романтизма. М., 1987. Вып. 1. С. 500.

^{lxxxi} Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 246.

^{lxxxii} Isergina A. Unbekannte Bilder von C.-D. Friedrich // Bildende Kunst. 1965. № 5. S. 26.

В. Малащенко

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА
КАК ДАТЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ:
«КРАТКОЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЕ» Г. ГЕССЕ**

В структуре «Краткого жизнеописания» Г. Гессе автор выделяет два хронотопа: реальный и ирреальный. В их сложном взаимодействии реализуется оригинальная метафизика Гессе, его представление о физическом мире и надэмпирическом бытии. Касаясь сквозной для романтизма проблемы «двоемирия», Гессе говорит о ней языком XX столетия, что помогает ему по-новому взглянуть на «вечные вопросы» искусства.

Поэзия есть воистину абсолютно Реальное. Это ядро
моей философии. Чем поэтичнее, тем истинней.
Новалис

Мировая литература знает множество случаев литературных, интеллектуальных игр, реализуемых как на формальном, так и на содержательном уровнях художественного текста. Примеры литературных игр без особого труда можно отыскать в творчестве Аристофана, Менандра, Плавта, Рабле, Шекспира, Сервантеса, Новалиса, Тика, Гофмана, Пушкина, Достоевского, Уайльда и других.

Однако наиболее мощный взлет игрового начала являет литература XX века: драма абсурда, произведения Д. Джойса,

Б. Шоу, Л. Пиранделло, М. Булгакова, В. Набокова, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, М. Фриша, Т. Манна, Г. Гессе, Ф. Дюрренматта, У. Эко, Дж. Фаулза и многих других.

В перечне авторов, обращавшихся к поэтике литературной игры, который, конечно же, можно расширить и продолжить, особое место занимает Г. Гессе. Литературная, интеллектуальная игра становится важнейшим элементом поэтики множества его рассказов, сказок, очерков, повестей и романов: «Демьян», «Клейн и Вагнер», «Курортник», «Степной волк», «Паломничество в страну Востока», «Игра в бисер» и др. В них моделируется сознательное, своеобразное «балансирование», игра между реальным и ирреальным художественным пространством; используются различные литературные приемы – литературная мистификация, стилизация, параболы, парадоксы, алогизмы; постулируются характерные, стилистически-знаковые принципы – интертекстуальность, «текст в тексте», бриколаж, зеркальность, семантика отражения, сновидение, «размывание» фабулы, сюжета, языковая игра.

Игра, и в частности литературная игра, выявляет себя в поэтике Г. Гессе не только на онтологическом, аксиологическом уровнях, но и определяет структуру и жанр произведения, выступая как конститутивный элемент художественной системы.

И в этом смысле явно прослеживается идейно-тематическая близость Гессе к эстетике немецкого романтизма. Не случайно «согласно одному из важнейших положений романтической эстетики, само искусство должно было рассматриваться как игра. И только посредством этой игры становится возможным духовное познание мироздания и всей жизни»¹.

Индивидуалистический гуманизм «запоздалого романтика Гессе»², как и некоторые его художественные и стилистические приемы, закономерно соотносятся с поэтикой, художественным миром произведений писателей немецкого романтизма. Так, например, Н. Павлова отмечает, что

«сосредоточенность на мощном потоке тоски, устремлений, желаний человека и человечества роднит творчество Гессе и с традицией романтизма»³.

Своей близости к романтизму сам Гессе никогда не скрывал и в длинной череде имен, повлиявших на его художественное творчество, кроме наиболее любимых Гете и Жан-Поля, неизменно называл имена писателей-романтиков Гельдерлина, Новалиса, Гофмана.

Становление Гессе как творческой личности и начинается во многом с ученичества, подражания немецким романтикам, о чем свидетельствуют сборник стихотворений «Романтические песни» (1899) и сборник символической прозы «Час после полуночи» (1899), включающие Гессе в художественную концепцию немецкого «неоромантизма» последнего десятилетия XIX века. Уже в этих сборниках, и особенно в «Часе после полуночи», тема искусства, творческой личности становится ведущей, о чем пишет сам автор в предисловии к переизданию этого произведения: «В прозаических этюдах “Часа после полуночи” я создал себе сказочное царство художника, остров красоты; его поэзия была бегством от бурь и унижений дневного мира в ночь, в мечту и прекрасное одиночество, и книга вовсе не была свободна от эстетических черт»⁴.

Останься Гессе на этих позициях, он так бы и вошел в историю немецкой литературы как подражатель, эпигон, талантливый стилизатор и не более. В «Предисловии писателя к изданию своих избранных произведений» 1921 года Г. Гессе сам критически отмечал свои слабости: «Рассказ как замаскированная лирика, роман как взятый напрокат ярлык для попыток поэтических натур выразить ощущение своего собственного Я и вселенной – *специфическая немецкая и романтическая особенность* (курсив наш. – В.М.), в чем, как я теперь понял, и заключается моя близость к этим натурам и моя со-виновность»⁵. Но в своем дальнейшем творчестве писатель глубоко проникает в сложную природу

художественного мышления романтизма, переживая, развивая, трансформируя и отдавая своеобразную дань *романтической фантазии*. Очень точно этот момент отмечает В. Грешных: «Для Гессе романтизм – не объект подражания, а своеобразный историко-культурный инструментарий в создании художественного мира своей эпохи»⁶. И далее: «Он прочитал романтизм в духе XX века: у романтиков природный ландшафт был в основном фоном раскрытия духовного беспокойства героя, у Гессе он стал ландшафтом души»⁷.

В качестве характерного примера, своеобразного «образца» литературной игры обратимся к автобиографическому очерку «Краткое жизнеописание», опубликованному в 1925 году, когда Г. Гессе было около 48 лет. Уже на этом «возрастном» (автобиографическом) уровне декларативно заявляет о себе принцип литературной игры, авторской иронии, так как в большинстве случаев (но не обязательно) обращение к жанру автобиографии подразумевается в конце жизненного пути (например, автобиографическое произведение И.В. Гёте «Из моей жизни. Поэзия и правда» написано в преклонном возрасте), до которого Г. Гессе было ещё далеко. В «Кратком жизнеописании» автором моделируется игровая ситуация собственной жизни вплоть до возраста «старше семидесяти лет»⁸. Здесь будет уместно вспомнить идею Ю.М. Лотмана о том, что «игра – особого типа модель действительности» и «игровая модель в каждую отдельную единицу времени включает человека одновременно в два типа поведения – практическое и условное»⁹.

В литературе немецкого романтизма жанр автобиографии в своем «чистом» виде практически отсутствует. Но о близости авторских взглядов к мировоззрению их героев можно говорить вполне определенно. Ведь именно романтизм предлагает известную формулу, согласно которой герои романтических произведений часто являются рупорами авторских идей. Естественно, это не всегда подразумевает явное тождество между мировоззрением автора и героя и

соотнесенность их судеб, однако «в романтическом произведении возрождается и лирический монолог *самого автора* (курсив наш. – В.М.), прерывающего или предваряющего повествование с целью привлечь внимание читателя, который следит за развитием действия, к истинному смыслу описываемого»¹⁰.

В «Кратком жизнеописании» предметом исследования являются искусство, творчество, художник. Эти три темы в очерке взаимообусловлены и взаимосвязаны и рассматриваются Гессе через призму игрового отношения к действительности, что, однако, не снимает и всей серьезности постановки и развития этих тем. «Игра тогда захватывает, когда она втайне серьезна, не до конца и не совсем игра, когда не потеряна еесообразность с действительностью и когда действительность, едва захочет, может проснуться в игре»¹¹.

О важности творчества в жизни Гессе свидетельствует необычайно раннее осознание (еще мальчиком) своего предназначения. В «Кратком жизнеописании» об этом говорит принципиальное и бескомпромиссное определение жизненной цели: «Дело обстояло так: с тринадцати лет мне было ясно одно – я стану либо поэтом, либо вообще никем» (47). Подобное заявление можно было бы воспринимать скептически, иронически, если бы мы не знали дальнейшей судьбы Гессе. В этом отношении показательно мнение самого писателя, высказанное в 1929 году в «Письме Господину Т.Г.М.»: «Мое художественное творчество сделалось со временем не только вспомогательным путем, приближающим меня к жизненному идеалу; оно превратилось почти в самоцель. Я стал художником, но человеком я не стал. ...Мое творчество лично, интенсивно... и жертвы, которые я приношу, живя в крайнем одиночестве и т. д., я давно уже приношу не жизни, а *только искусству*»¹² (курсив наш. – В.М.).

На композиционном уровне автобиографического очерка возникает характерная для модернистской литературы

ситуация «текста в тексте», литературной игры на противопоставлении реального и ирреального (условного) пространства и времени. Первый текст «Краткого жизнеописания» (внешний, реальный хронотоп) строится в виде отдельных избранных, наиболее важных с точки зрения автора автобиографических фрагментов, разворачивающихся как цепь, череда, игра бесконечных превращений, «перерождений», преломленных сквозь призму субъективности (из примерного сына – в изгоя, из почитаемого писателя – в изменника и предателя). Причем первая метаморфоза происходит с героем именно тогда, когда он «осознал свою решимость стать поэтом» (51), второе превращение – когда он стал поэтом и «начал уже превращаться в довольного человека» (49), а третье (по общему счету – «второе великое перерождение моей жизни» – 51) связано с его негативной оценкой событий первой мировой войны, что вызвало бурю негодования в прессе Германии того времени и, как результат, обвинение в предательстве и отказе большинства знакомых и друзей поддерживать с ним любые отношения.

В ходе повествования в противовес неизменности, стандартности реального мира маркируется сама динамика превращений: людям «хотелось бы, чтобы ты оставался таким, каким ты был, чтобы ты не изменял своего лица. Но моё лицо сопротивляется, оно хочет вновь и вновь меняться – это его потребность» (56).

В первом тексте явно детерминируется основной (видимый) конфликт – обыденного, филистерского существования (реальная действительность) с миром Духа, Искусства, Прекрасного (ирреальная «реальная» действительность). Здесь можно отметить явную соотнесенность с романтическим сознанием, дифференцирующим возвышенное чувство и прозаическую обыденность, ведь «романтизм считает целью творчества воссоздание запредельного мира, не пересекающегося с

реальным, – в соответствии со своим полным пониманием идеала, который не пересекается с действительностью»¹³. Стоит особо подчеркнуть, что поиском идеала, гармонии Гессе занимался на протяжении всего своего творческого пути. В его книгах возникает своеобразная тоска по Абсолюту, Прекрасному. «Характерной чертой романтического восприятия мира является неудовлетворенность окружающим нас конечным и тоска по бесконечному, далекому и вечно родному для бесконечной души человеческой»¹⁴.

Обозначенный в первом тексте конфликт на лексико-семантическом уровне удвоен оппозицией *мир внешний / мир внутренний*, раскрывающей противоречие между *желаемым / действительным, мечтой / реальностью* (хотел быть поэтом, но не был им, а затем слыл за поэта, но «писанина не доставляла ... больше настоящей радости» – 55). Данное несовпадение, контрверза подчеркивается и усиливается писателем при помощи употребления в высказываниях модальных глаголов и модально-вводных слов, выражающих различную «степень достоверности»¹⁵, с оттенками неуверенности, сомнения. Например: «*Казалось*, что все в порядке» (49), «*казалось* мне возможным» (50), «*так называемые* люди духа» (51), «Снова между действительностью и тем, что *казалось* мне желательным, разумным и добрым, открывалась безнадежная пропасть» (52), «Я *вообразил*, что долгими и трудными испытаниями моей юности выстрадал себе место в мире и что теперь я – поэт» (52), «Кто знает, *может быть*, вопреки вере всей моей жизни, я все-таки вовсе не поэт...» (54) и т. д.

Максимальное усиление и обострение конфликта в пространстве первого текста «Краткого жизнеописания» подчеркивается предельной концентрацией того состояния одиночества, в котором постоянно находился герой: «не было никого, кто понимал бы мой язык» (54). Выходом из этого состояния является погружение героя в глубины собственного Я.

В ткань повествования Гессе периодически «вовлекает» читателя, иногда посредством прямых обращений, например: «Отыскать следы этого занятия в моих книгах я предоставляю читателю». Такие иронически-игровые обращения, разрывая размеренную ткань повествования, подготавливают появление в тексте авторских сентенций, рассуждений, «личных признаний». Одно из таких «личных признаний» посвящено ироническому, издевательскому сопоставлению «так называемой действительности» (57), которую Гессе отрицает, так как она «являет собой случайное, то есть отброс жизни» (56) и магического восприятия жизни (искусства, творчества), маркированного положительно.

Гессе, творя, играя, создавая свою собственную магическую реальность в пространстве всего текста «Краткого жизнеописания», изображает не что иное, как *автобиографию сознания*. И, соответственно, такая авторская литературная игра, как и игра вообще в литературе XX века, что подчеркивает Н. Владимирова, «организует взаимодействие и движение текстовых массивов и пластов внутри произведения»¹⁶.

Этот монолог об Искусстве говорит о том, насколько глубоко Гессе верит в его творческие, созидательные возможности. Насколько глубоко и чутко он уловил идеи немецких писателей-романтиков, и в частности Новалиса. У последнего в «Учениках в Саисе» во время беседы странников прекрасный юноша, рассуждая о поэтах, говорит: «Но мне кажется, что поэты преувеличивают еще далеко недостаточно, что они только смутно предчувствуют обаяние того языка и только *играют фантазией*, как дитя играет волшебным жезлом своего отца. Они *не ведают, какие силы им подвластны, какие миры им должны повиноваться*»¹⁷ (курсив наш. – В.М.). Гессе же прекрасно осознает безграничные возможности Искусства, его силу, мощь и воздействие и с помощью этих возможностей, игры фантазии и своего писательского мастерства сотворяет новые миры, новую

магическую реальность прямо на глазах читателей, играя с повествовательным материалом, властно подчиняя его своим целям.

Второй текст (внутренний, ирреальный хронотоп) имплицитно связан и одновременно эксплицитно противопоставлен первому тексту по манере повествования, жанру, форме, сюжету и разворачивается как символическая овеществленная модель желаемой действительности посредством живописи (картина, пейзаж, написанный на стене камеры). На протяжении всего повествования «Краткого жизнеописания» Гессе экспериментирует, играет, испытывает как свои, так и безграничные возможности различных искусств – искусства слова, искусства звука, искусства красок. Вспомним один из фрагментов Новалиса: «Играть – это производить опыты со случаем»¹⁸.

Во втором тексте литературная игра достигает своего апогея и логического завершения. Писатель обращается к жанру сказки, в котором столь уверенно чувствовал себя Э.Т.А. Гофман, причудливо, искусно и фантастически смешивая, переплетая ирреальное и реальное. «Наиболее последовательную форму мировоззрения, основанного на резкой противоположности идеала и действительности, – пишет В. Жирмунский, – мы находим в произведениях Гофмана»¹⁹. Сложная амбивалентная игра смыслов разворачивается у Гессе в плоскости пересечения двух текстов. Впрочем, эта игра смыслов была подготовлена всем предыдущим повествованием, предельно накалена, иронически и одновременно возвышенно описана в закончившихся неудачей занятиях героя музыкой: «Мне хотелось осуществить в моей опере то, чего никак не удавалось сделать в моих литературных сочинениях: дать человеческой жизни смысл (курсив наш. – В.М.), высокий и упоительный» (58). Как было отмечено ранее, своего максимального разрешения игра смыслов достигает в сказке, в волшебных занятиях магией.

В границах повествовательной структуры сказка выделена из текста, а соответственно из жизни героя, резким временным, «магическим» скачком, намеренно нарушающим и разрушающим плавное «биографическое» время героя, создавая временную лакуну: «В возрасте старше семидесяти лет...» (59), и в дальнейшем время обозначается писателем предельно эскизно, размыто, условно – «давно», «однажды» (61). Эту особенность хронотопа у Гессе в свое время отмечал еще Р. Каралашвили: «Все творческие усилия Гессе-художника были направлены на изображение вневременной “магической действительности”, которую он противопоставлял подвластной времени “так называемой действительности”»²⁰.

В структуре «Краткого жизнеописания» сказке отведена центральная роль. Она стягивает воедино весь смысл автобиографического очерка, являясь его основным композиционным ядром. Она, по сути, выполняет ту же функцию, что и сказка Клингзора в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». О месте и значимости сказки Клингзора в структуре романа и его идейно-философском содержании высказывались неоднократно разные исследователи. Н. Берковский, например, подчеркивает, что «сказка Клингзора содержит смысл всего романа в сжатом виде»²¹. Интересное наблюдение принадлежит Д. Чавчанидзе: «...Содержание сказки – эскиз мировых связей и превращений – проясняет философский смысл завязки романа, сна о голубом цветке... В сюжетной схеме Новалиса творческая фантазия образует реальность – без всякого вторжения наблюдений над реальным миром – романтическую реальность мира идеального. У Новалиса она лишена какой-либо дисгармонии: это представит поздний романтизм, но и там сохранится данная Новалисом схема «искусства-бытия», фантазии, которая становится явью»²² (курсив наш. – В.М.). В сказке Гессе, как в фокусе, сходятся все тончайшие нити смыслов очерка. В ней представлена главная, но не последняя метаморфоза – искусство превращается в действительность, а

гармония мира обретена героем в сфере духа. Посредством волшебства, магии, искусства, игры герой создает на стене камеры, в которую он заточен, пейзаж, вмещающий почти все то, что ему нравилось в жизни. Тема искусства, творческой личности достигает здесь своего апофеоза. Желания героя исполняются. «Еще раз, стало быть, вернулся я к искусству, и все разочарования, которые я уже испытал на пути художника, нисколько не могли помешать мне еще раз испить этот прекрасный из кубков, еще раз, словно играющее дитя, выстроить перед собой малый и милый мир игры, насыщая этим свое сердце...» (60). Несмотря на место пребывания героя – тюрьму, окружение – тюремщиков, следователей, герой счастлив, так как исполнилась его мечта. При помощи магии и пока, к сожалению, только при ее помощи (что свидетельствует о несовершенстве мира объективного, реального) герой входит в свою картину, растворяясь в ней. «Гессе использовал здесь китайский мотив исчезновения художника в собственной картине. По поводу смерти художника у Дао-цзы Гессе записал в своем дневнике 1920 – 1921 годов, что тот на глазах у друзей и зрителей вошел в нарисованную картину и исчез в ней»²³. Создавая свой пейзаж, писатель творит символический, метафорический зрительный образ, возникающий прямо на глазах (и в воображении) читателя. Происходит перетекание слова-образа в слово-картину, что отсылает к известному античному высказыванию: «Живопись – это молчащая поэзия, а поэзия – говорящая живопись». Метафорически герой очерка, а значит, и сам Гессе, вновь создает, творит свою жизнь. Войдя в свою картину, он просто переходит в другое состояние: в вечность, где нет ни времени, ни пространства, а есть лишь всеобщая обусловленность, есть единый и прекрасный абсолют чистого Духа, Гармония, Красота. В вечности отсутствуют пространство и время, следовательно, в ней нет и возраста.

Поезд, в который садится герой, войдя в свою картину, дорога, тоннель, уходящий в гору, символизируют у автора по-

иск самого себя, о чем говорилось еще в первом тексте: «Я всецело погрузился в себя самого и в свою судьбу, хотя порой не без ощущения, что дело идет о человеческой участи вообще» (54). В понимании смысла картины важную роль играет топос горы. Мифологически семантика горы трактуется как образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные составляющие космического универсума. В символическом понимании гора означает «одновременно центр и ось Вселенной...ее вершина – это центр мира, точка соединения неба и земли... Гора – это символ трансцендентности, предел восхождения, духовного возвышения»²⁴.

В финале очерка возникает еще один парадокс. Осмелимся предположить, что к открытому финалу «Краткого жизнеописания» следует отнести не только как к символу, но и как к эмблеме (пластическому зрительному образу) пути художника/писателя, вечно растворяющего себя в искусстве, в служении чистому Духу. «Разве для художника искусство не попытка заменить никудышную жизнь на нечто иное, – писал Гессе в 1930 году, – не осуществление в картинах несбыточных желаний, не исполнение в литературе неисполнимых требований, короче – разве искусство не сублимация в духовное того, что не поддается освоению в действительности»²⁵. Подтверждение этой мысли писателя можно найти в свидетельствах современников Гессе, в частности, в высказывании Мартина Бубера: «Герман Гессе служит Духу благодаря тому, что он как рассказчик повествует о противоречии между Духом и Жизнью и о споре Духа с самим собой»²⁶.

Фантастический финал сказки необходим Гессе для преодоления конфликта с реальной действительностью, намеченного еще в первом тексте. На формальном уровне, подчеркнутым структурно, возникает своеобразная игра, парадокс сосуществования и одновременно резкая антитеза жанра «документального» очерка с жанром литературной сказки. Ирреальность второго текста становится реальностью,

а реальность первого – фикцией при помощи магии, творчества, живописи и, в конечном итоге, при помощи искусства слова, литературы.

Есть еще один важный аспект, выделяемый нами особо. Эта декларативная и демонстративная обнаруженность, игровая, ироническая заданность художественных приемов писателя, реализованных в тексте «Краткого жизнеописания». Смысл текста, а следовательно и замысел автора, подвижен, пластичен, и читатель вовлечен не только в его постижение, но и его сотворение. Герой очерка, как и сам Гессе, сотворяет иную, желаемую реальность, уподобляя себя творцу, режиссеру. Гессе обнажает неповторимую, сакральную писательскую технику, конечно, до определенных пределов.

Подобное демонстративное проявление авторского замысла часто можно наблюдать и у Гофмана. Как отмечает Е. Карабегова, анализируя творчество Гофмана, «автор сказки не только не стремится скрыть ее “рукотворность”, “сделанность”, но постоянно их подчеркивает, выставляет напоказ. Он открыто подает всю конструкцию сказки, все “швы” между ее составными частями, сочетания самых несовместимых моментов; все переходы от одного мира к другому происходят как бы на глазах у читателя. Автор ведет здесь своеобразную игру с художественным материалом»²⁷.

На идейно-философском, символическом уровне весь текст «Краткого жизнеописания» построен по принципу литературной игры, начиная от иронической пародии на сам автобиографический жанр и заканчивая парадоксальной ситуацией, когда второй (внутренний) текст не уводит читателя от реальности в ирреальный мир сказки, магической игры, а наоборот, отталкивается от фальшивой, лицемерной «действительности», обращаясь к истинной сущности незыблемых, вечных эстетических и этических категорий, столь широко представленных в прозе немецкого романтизма. Два семантически алогичных текста посредством литературной игры объединяются,

гармонизируются, «снимая» ситуацию «текста в тексте», что иронически подчеркивается «пограничной» синтаксической конструкцией сложноподчиненного предложения с придаточным времени и абсурдностью обвинения: «В возрасте старше семидесяти лет, когда два университета только что удостоили меня почетной докторской степени, я был привлечен к суду за соращение некоей молодой девицы при помощи колдовства» (59).

По мысли Гессе, настоящий писатель всегда метафизик, поэтому и сфера его интересов прежде всего надэмпирическое, трансцендентальное, а не «так называемая действительность» (60). Несмотря на то что интеллектуальный «проповедник» Гессе в литературе XX века стоит особняком, он находит все новых и новых своих читателей и сторонников в разных странах, так как «утверждающая тоска по “более естественной действительности” едва ли утратила своих приверженцев»²⁸, а оппозиция идеальное / реальное существует в вечной борьбе и взаимодействии.

Следует особо подчеркнуть, что Гессе не просто отдает дань уважения немецкому романтизму. Многие религиозно-философские идеи, художественная техника (в том числе и литературная игра, обращение к художественной условности и т. д.) романтизма были глубоко созвучны его художественному мышлению. Но он воспринимает их творчески, сквозь призму века двадцатого. «Он знал, что пришел как наследник, как последний в роду и что его доблесть – не отвага зачинателя, а верность завершителя»²⁹.

¹ *Карабегова Е.* Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э.Т.А. Гофмана // В мире Гофмана: Сб. статей. Калининград, 1994. Вып. 1. С. 73 – 74.

² *Аверинцев С.* Путь Г. Гессе // Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 5.

³ *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа. 1900 – 1945. М., 1982. С. 67.

⁴ Цит. по: *Седельник В.Д.* Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970. С. 10.

⁵ Гессе Г. Предисловие писателя к изданию своих избранных произведений // Гессе Г. Магия книги. М., 1990. С. 89.

⁶ Грешных В. И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград, 2001. С. 347.

⁷ Там же. С. 348.

⁸ Гессе Г. Краткое жизнеописание // Гессе Г. Собрание соч.: В 8 т. М.; Харьков, 1995. Т. 7. С. 59. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в тексте.

⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 71 – 73.

¹⁰ Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997. С. 106.

¹¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 68.

¹² Гессе Г. Письмо Господину Т.Г.М. // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 145.

¹³ Чавчанидзе Д. Л. Указ. соч. С. 100.

¹⁴ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 59.

¹⁵ Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М., 1994. С. 218.

¹⁶ Владимирова Н.Г. Условность, созидаящая мир: Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. Великий Новгород, 2001. С. 27.

¹⁷ Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 181.

¹⁸ Там же. С. 154.

¹⁹ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 192.

²⁰ Каралаишвили Р. Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984. С. 212.

²¹ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 191.

²² Чавчанидзе Д. Л. Указ. соч. С. 102.

²³ Гучинская Н. Комментарии // Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1994. Т. 3. С. 509.

²⁴ Жюльен Н. Словарь символов. Урал Л. Т. Д., 2000. С. 79.

²⁵ Гессе Г. Магия книги. М., 1990. С. 129.

²⁶ Цит. по: Целлер Б. Герман Гессе. Урал LTD., 1998. С. 249.

²⁷ Карабегова Е. Указ. соч. С. 73.

²⁸ Seckendorff K. Hermann Hesses propagandistische Prosa. Bonn, 1982. S. 207.

²⁹ Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996. С. 352.

В. Грешных

ИОГАННЕС БОБРОВСКИЙ: ВОСПОМИНАНИЕ О РОМАНТИЗМЕ

Рассматриваются некоторые аспекты художественного мышления И. Бобровского, трансформация писателем XX века художественного опыта немецких романтиков.

Читаем Бобровского: «Может быть, зря я надумал рассказать, как мой дедушка сплавил мельницу по вешней воде, а может быть, и не зря. Пусть даже это бросает тень на мою семью. Прилично или неприлично, зависит от того, где находишься, – а где нахожусь я? – и, следовательно, надо начинать без долгих разговоров. Когда точно знаешь, что намерен сказать и сколько, это, по-моему, никуда не годится. Во всяком случае, это ничего не дает. Главное – начать, и с чего начать, конечно, известно, а больше ничего не известно – разве что первый пункт, да и он еще под сомнением.

Итак, пункт первый.

Древенца – река в Польше, впадающая в Вислу.

Это – пункт первый. И вот уже мне слышится голос: выходит, дед твой был поляк. А я говорю: нет, ни в коем случае! Как видите, сразу недоразумение, никуда это не годится для начала. И значит, нужен другой пункт первый»^{lxxxiii}.

Чем примечательны эти первые строки из романа Иоганнеса Бобровского «Мельница Левина», помимо, конечно же, информативного смысла? Прежде всего, тем, что в них, как и в последующих страницах повествования, демонстрируется особый стиль мышления писателя. Особенность этого стиля в

том, что Бобровский, начиная повествование, словно *заикается*, он *ищет начало* в присутствии читателя, у него на глазах, не скрывая от него (читателя) своего замысла, раскрывая технику своего письма. Послушаем еще раз Бобровского: «Man muß anfangen, und man weiß natürlich, womit man anfängt, das weiß man schon, und mehr eigentlich nicht, nur der erste Satz, der ist noch zweifelhaft.

Also den ersten Satz»^{lxxxiv}.

Такой прием открытого, доверительного *письма-поиска* в литературной истории Европы встречался и до Бобровского, и после него. В Германии *технология поиска начала* произведения, повествования вообще, пожалуй, впервые откровенно демонстрируется в романе Клеменса Brentano «Годви». Как известно, этот роман появился в 1801 году и явил собою, с одной стороны, следование традициям раннего (йенского) романтизма, с другой – эстетическую ревизию, отступление от его основных принципов. Brentano, создавая свой роман, словно пытается показать, *как* пишется романтический роман. Он великолепно использует арсенал иронического письма, что позволяет ему открыть игру между формой и содержанием, поиронизировать над своим героем. В этом романе сам герой осознает, что он *герой* литературного произведения, и иронизирует над собой. Невозможно нарушить уже сложившуюся традицию цитации восемнадцатой главы второй части романа, в которой вымышленный Автор сообщает о признании Годви: «Ich ging mit ihm in den Garten, und er führte mich ans äußerste Ende in eine Eremitage. Auf unserm Wege zeigte er mir seitwärts einen Teich.

Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle»^{lxxxv}.

В своем романе Brentano показывает процесс мышления человека, который *ищет мысль*. Он не знает, в каком направлении она будет развиваться. Это затянувшееся начало. Целый том посвящен этому поиску, *проба пера*

растягивается на целый том романного повествования. Он остановился вначале, или, как сказал бы герой Бонавентуры, «... он не пошел дальше замысла»^{lxxxvi}. То есть «...постоянные возвращения к началу делают именно начало бесконечным»^{lxxxvii}. Не хочу сказать, что Бобровский растягивает начало романа до бесконечности и не завершает своего замысла, но совершенно очевидно то, что он демонстрирует литературный прием, который апробирован до него в литературе Германии. Он пишет так, словно думает вслух. Он ищет варианты точного выражения мысли.

У Генриха Клейста есть прекрасная статья «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», представляющая собой развернутое послание своему другу по потсдамскому гвардейскому полку Августу Рюле фон Лилиенштерну. Предположительно, она была написана во время службы Клейста в Кенигсбергском удельном ведомстве с мая 1805 года по август 1806 года. Так вот, в этой статье Клейст пишет о специфике мышления, о том, что такое процесс мышления, о начале этого процесса: «Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde»^{lxxxviii}. Рассказчик Бобровского подобен тому «великому оратору», о котором пишет Клейст. Он начинает говорить, но этот разговор – поиск мысли, поиск своего особого пути, который бы вывел его к предмету обсуждения, предмету повествования. Здесь возникает особая логика, которая утверждает причинно-следственный принцип мышления и одновременно его разрушает. В этом кусочке текста просматривается мастерство писателя-традиционалиста и писателя, который в своем тексте борется с традицией. Писатель-традиционалист приходит к обозначению *пункта первого* как своеобразного знака очередной логической конструкции в повествовании. «Also den ersten Satz», – заключает он большой повествовательный период. И далее внимание читателя рассказчик переключает на изображение места действия. Это Польша, большая

деревня на реке Древенце, которая впадает в Вислу. Кажется, все ясно. Место действия обозначено совершенно конкретно. И автор настраивает читателя на восприятие этой конкретики: «Die Drewenz ist ein Nebenfluß in Polen. Das ist der erste Satz». Но за этим предложением утвердительного характера, свидетельствующим о том, что рассказчик, кажется, обрел истинную тональность и смысл повествования (Das ist der erste Satz), нашел Начало, развязал первые узелки повествования, следует предложение провокационного характера, предложение, в котором опережается характер восприятия читателя: «Und da höre ich gleich: Also war dein Großvater ein Pole. Und da sage ich: Nein, er war es nicht». Такая стилистика повествования, логика мышления, сам механизм мышления напоминают нам прием повествования, который был прекрасно показан Клейстом. Анализируя басню Лафонтена «Животные, больные чумой» («Les animaux maladies de la peste»), вспоминая сюжет этой басни, Клейст обращает внимание на логику Лисы, которая произносит речь в защиту Льва. Вначале она не знает, что сказать, но постепенно, постоянно заикаясь, она находит нужную мысль, которую стремительно развивает и, в конечном счете, оказывается, что самым кровожадным зверем является осел: «Und jetzt beweist er, daß der Esel, der blutdürstige! (der alle Kräuter auffrißt), das zweckmäßigste Opfer sei, worauf alle über ihn herfallen, und ihn zerreißen. – Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken»^{lxxxix} (*курсив мой. – В.Г.*)

У Бобровского, конечно же, нет такой схоластической логики, как у Лисы Лафонтена, но он и не доказывает недоказуемое. Он стремится рассказать о времени и человеке, открыть в своем персонаже то, что в нем таится, дойти до его сути. И, рассказывая о своих героях, он действительно «думает вслух». Этот прием продуктивно используется Бобровским не только в прозе, где достаточно места для пространных размышлений и уточнений развития мысли, но и в лирике.

В небольшом стихотворении «Sprache» Бобровский демонстрирует бесконечные возможности языкового и образного мышления, раскрывает перед читателем структуру мышления, показывает, как он «думает вслух»:

Der Baum
größer als die Nacht
mit dem Atem der Talseen
mit dem Geflüster über der Stille

Дерево
купол обширней, чем ночь
с дыханьем долинных озер,
с шепотом над тишиною.

Die Steine
unter dem Fuß
die leuchtenden Adern
lange im Staub
für ewig

Камни
под ногой:
жили в дорожной пыли
светятся долго,
вечно.

Sprache
abgenetzt
mit dem müden Mund
auf dem endlosen Weg
zum Hause des Nachbarn

Речь
затравленная
с губами усталыми
на бесконечном пути
к дому соседа^{xc}.

Размышляющий характер стихотворения задан самой формой свободного стиха. Здесь Бобровский следует традиции своего национального кумира – Клопштока и, несомненно, учитывает опыт поэтов XX века (П. Целан, П. Элюар и др.). Трудно сказать, какие жизненные события определили философию и элегические интонации этого стихотворения Бобровского. Сама графика стиха предполагает медленное, осмысленное чтение. Здесь нет привычной для традиционных стихов формально-логических связей, здесь трудно даже говорить о каком-либо четком ритме. Слова-образы соединяются по ассоциативному принципу; в то же время они сигнализируют о разорванности мышления. Каждое слово-образ требует интонационной паузы, потому что слово должно быть воспринято во всех возможных смысловых вариациях. Именно потому, что слово Бобровского несет в себе смысловую незаконченность, незавершенность, оно не отделяется от других зна-

ками пунктуации. Эта пунктуационная свобода создает особый коммуникативный хаос, который словно показывает, что, только разобравшись в нем, человек может его преодолеть, может восстановить утраченные связи с миром, людьми, своим соседом. Бобровский создает в этом маленьком стихотворении громадную экзистенциальную картину человека. Он констатирует бесконечное одиночество человека в своем родовом мире. Так создается тревожная интонация в трактовке жизни человека, совершенно не в духе литературы социалистического реализма, хотя эта тревожная интонация не лишена сдержанного оптимизма. Все-таки путь к соседу есть, этот путь бесконечен, но он есть.

Перевод, несомненно, интересный, но внесенные в графику стихотворения некоторые коррективы, изменяют, как мне думается, смысловой потенциал стихотворения Бобровского. Расставленные пунктуационные знаки, которые, как мы отметили, отсутствуют в оригинале, сдерживают ассоциативный поток мыслей поэта, вносят в текст конкретику ландшафта, которого, в сущности, и нет в стихотворении Бобровского. Пунктуация трансформирует стихотворение Бобровского, выводит его из системы модерн-литературы в систему поэтического реализма. У Бобровского первое слово каждой строфы (*Der Baum, die Steine, Sprache*) – это опорные знаки развития мысли, те самые «пункты», которые мы встречали в романе «Мельница Левина», «пункты», позволяющие и автору, и читателю обозначить начало свободного размышления, бесконечного структурирования образа мира и настроения. В переводе эти слова означают имена образов – *дерево, камни, речь*. Эти три образа, появившиеся в переводе, членят стихотворение на три части, они порождают своеобразную изобразительную пластику, стремящуюся к завершенности, законченности. Точка же, поставленная в конце третьей строфы, свидетельствует о том, что речь закончена. У Бобровского смысл стихотворения несколько другой. Он показывает, что такое речь: это поток свободно соседствующих слов. И хотя в по-

следней строфе этот поток регламентируется, наполняется вполне конкретным смыслом, он все равно порождает свое продолжение в *невысказанном*. Речь отражает мышление, а «мышление, – как говорил Фридрих Шлегель, – имеет то свойство, что после самого себя оно охотнее всего размышляет о том, что можно размышлять бесконечно».

Мышление как предмет художественного исследования является главным в его лирике и прозе. Конечно, Бобровского привлекает и вещный мир (объективный), он не чужд *миметического* принципа в конструировании мира своих произведений, в создании характеров своих героев. Вот он рассказывает, как в доме бабушки появляется проповедник Феллер: «Мой дедушка сидит в чистой горнице и что-то бубнит про себя. А вот и Феллер, он воздел руки кверху и только громогласно вещает: «Иоганн!» С ударением на последнем слоге: Иогáнн.

– Ну чего тебе?

Выслушай меня сперва, Иоганн! – заклинаящим голосом продолжает Феллер. – Говорил ты мне еще прошлый год о Троицу, что ты и дом твой рады служить Господу? Говорил ли ты это?

– Что ты на меня взъелся? – ворчит бабушка. – Да и вообще ты сегодня какой-то чудной.

И тут нам в самую пору вздохнуть.

– У Альвина рот на шарнирах, точно зад у точильщика, –отзывается бабушка Вендехольд.

Она сидит у печки, хоть и лето на дворе, – Феллер на нее нуль внимания, – сидит, ни дать ни взять картина, из тех, что висят в господских домах. Чуть скошенные вертикальные линии придают таким изображениям печать торжественной строгости, у бабушки Вендехольд это получается оттого, что у нее нет зубов, а руки сложены рядышком на коленях; черная тесемка на шее между третьей и четвертой морщинами заменяет ей бархотку, не хватает только медальона. Она сидит на печной лежанке...» (159 – 160).

Внимание к мелким деталям быта, жестам своих героев позволяет Бобровскому создать совершенно конкретную, реальную картину рассказовой ситуации. В изображении жизни своих героев он верен фактам. «Знание фактов только застит свет, скажут вам люди, которым безразлично, откуда взялись их суждения, и они отчасти правы: именно этот принцип позволяет искусству быть таким светлым, как представлялось Шиллеру. Ну, а мы будем держаться фактов, будем точны, пусть это и застит нам свет» (156). Такая творческая позиция сближает Бобровского с натуралистами, но он плодотворно преодолевает эту тягу к статической фактографии. Одной из форм преодоления историко-литературных аллюзий и реминисценций является ирония, создающая в его прозе напряженнейший диалог между культурами прошлой и сегодняшней. Одну (прошлую) он осмысливает и ее наследие по-своему трансформирует в своих произведениях, вторую (сего дня) он творчески переживает и участвует в ее творении.

Осмысление культуры прошлого приводит Бобровского к следованию ее традиций: развитие классической романной формы, наличие социокультурной конкретики (социальный, этнографический ландшафт, исторические фигуры и факты), традиционный принцип причинно-следственных отношений в развитии логики повествования. В рассказе «Темно, мало света» мы встречаем две ситуации, которые еще раз позволяют подчеркнуть своеобразие творческого мышления Иоганнеса Бобровского – соединение в своем сознании традиций классической литературы с модерн литературой. Рассказ начинается в духе шлегелевской «Люцинды»:

- Луна всегда луна, – говорю я.
- Тебе виднее, – говорит моя жена.
- Нет, не думаю, – говорю я» (141).

Мысль развивается медленно, словно неохотно и завершается повторением первой фразы: «Луна всегда луна».

Мысль опережает себя и забывается. «Забыла, что я хотела сказать, – говорит моя жена» (141). На этом *продуктивный* диалог героев заканчивается, мысль завершает одну из фаз своего движения. Меняется ситуация повествования, и герои благополучно забывают о луне.

Размышления о луне, напоминает нам диалог о *томлении* Юлия и Люцинды из романа Ф. Шлегеля «Люцинда»: «В легких одеждах Юлий и Люцинда стояли у окна беседки, освежаемые прохладным утренним ветерком и погруженные в лицезрение восходящего солнца, которое все птицы приветствовали веселым пением.

– Юлий, – спросила Люцинда, – почему в таком радостном покое я чувствую глубокое томление?

– Только в томлении мы находим покой, ответил Юлий»^{xci}.

При внимательном прочтении этого диалога обнаруживается, что он монологичен. Томление и покой – это состояния человека, это абстрактные размышления, очередная беседа автора на тему «случая из жизни». Следует подчеркнуть, что диалог Юлия и Люцинды есть не что иное, как *форма*, содержание же этой главы неразрывно связано с главной мыслью Ф.Шлегеля о *бесконечных изменениях человеческого духа*.

В рассказе Бобровского весь представляемый (видимый) диалогический пласт повествования является развернутым монологом героя о сущности человеческого бытия, о путях его познания. Герой размышляет, обдумывает различные ситуации жизни, но, в конечном счете, так и остается в *начале познания*. Он признается себе в том, что многое не знает. Можно говорить о том, что дух героя витает над Жизнью, он объемлет ее и пытается познать, но в результате обнаруживается только беспокойство духа, его изменения. Суть самой жизни для него остается загадкой. Этот рассказ романтически-экзистенциален. Формально (в смысле развития формы) он примыкает к романтической прозе Ф. Шлегеля, содержательно – является знаковым для литературы XX века.

Именно в этом рассказе мы находим абсурдистскую ситуацию, которая очень далека от выражения романтического том-

ления, а, напротив, демонстрирует, что Бобровский, несомненно, является одним из ярких представителей литературы XX века, которая стремится понять и выразить *движение мысли* человека. Речь идет об особой логике мышления. Один из персонажей данного повествования рассказывает, что он только что вернулся с кладбища:

– Приезжает похоронная машина, мужчины несут гроб к приемной, но там нет ни души, дверь заперта, и на ней записка: «Все на экскурсии» (198).

Эта записка несет в себе абсурдистский смысл и напоминает нам роман французского писателя Альбера Камю, у которого в романе «Чума» один из героев прикрепляет к дверям своей квартиры следующее приглашение: «Входите, я повесился»^{xcii}. В этой фразе героя романа Камю величайшее смысловое напряжение, соединение несоединимого, обнажение коммуникативной пропасти между теми, кто еще во временном пространстве *теперь / сейчас*, и тем, кто уже вне этого *теперь*, кто уже перешел (или обозначил свой переход) в хронотопическое пространство *там / после*. Эта фраза фиксирует противоречие, но не классическое, таящее в себе смысл развития (например, у Пушкина: «Унылая пора, очей очарованье»), а отчуждение и законченность движения мысли, чуждость человека миру, из которого он уходит.

Если в поэтике предшествующих столетий противоречие как основа художественного образа несет в себе определенный логический знак движения, развития мысли, движения от момента, фиксирующего определенное психологическое состояние героя к изображению (воспроизведению) его чувства как некоего целостного единства, то противоречие Камю акцентирует составные части противоречия, подчеркивает некую автономность, родовую несовместимость. Наконец, сама логика мысли порождает ее алогизм, который из уровня сознания переходит в другой – жест, поступок человека. Мы знаем, что герой Камю самоубийства не совершил.

И, конечно, можно надеяться, что объявление на кладбище из рассказа Бобровского – это сущая нелепица, порожденная

абсурдностью бытия. Совершенно ясно, что Бобровский далек от классики европейского абсурда, но он стоит на его *пороге*, расширяя тем самым горизонты своего творческого потенциала и плодотворно вливаясь в поток литературы XX века.

Переживание современной культуры – сложнейший творческий акт Бобровского. Находясь в условиях социальной и политической ангажированности литературы ГДР, он словно совершает эстетическую эмиграцию в мир европейской модерн-литературы. Да, Бобровский помнит свою национальную историю, свой край, да, он знает, что «*Die Welt ist voller Unrecht...*» (135), и он об этом думает и пишет достаточно сложно. Его повествовательная манера останавливает читателя и заставляет задуматься над тем, что он хотел сказать и как он написал. Творчески переживая современную культуру, он покушается на классическую форму романа, на роль автора в повествовании. Под пером Бобровского роман становится бесконечным потоком ассоциативных картин, ситуаций из жизни своих героев, своего края, истории. Его проза, как и поэзия, полифонична. Каждый герой имеет свой голос, автор же не скрывает своего присутствия. Он во многом не только автор-повествователь, но и автор-читатель, автор-комментатор. Повествователь может сказать: «*Da taucht nun in diese Geschichte ein gewisser Poleske auf. Den wir noch nicht kennen...*» (26). Или, представляя Кристину, он несколько раз, словно забывая об уже сказанном, напоминает себе и читателю: «*Erzählen wir von Christina*». Таких примеров в романе достаточно, чтобы заключить, что Бобровский как повествователь, как Автор – многолик. И он не скрывает от читателя своей творческой лаборатории. Он думает вслух, а комментируя появление героя или какую-либо ситуацию, создает определенную ироническую дистанцию между материалом повествования и Автором. Он играет с формой, насыщая ее новым содержанием; он осмысливает

содержание истории, используя различные варианты художественного мышления. В этом состоит главный парадокс художественного мышления Бобровского – писателя элитарного, элитарного для тех, кто хотел бы его понять.

^{lxxxiii} *Бобровский И.* Избранное / Пер. с нем. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 155. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в тексте.

^{lxxxiv} *Bobrowski Johannes.* Levins Mühle. Roman. Fischer Taschenbuch Verlag. Fr. a/M. 2000. s. 5. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

^{lxxxv} *Brentano K.* Godwi oder steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman. Hrsg. von Ernst Behler. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1995. S. 345.

^{lxxxvi} *Бонавентура.* Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 128.

^{lxxxvii} *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 377.

^{lxxxviii} *Kleists Werke in zwei Bänden.* Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1980. Bd. 1. S. 309.

^{lxxxix} *Ebenda.* S. 311.

^{xc} Текст и перевод стихотворения цит. по: *Поэзия Европы.* М.: Худож. лит., 1979. С. 322 – 323.

^{xc1} *Шлегель Ф.* Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 1. С. 200.

^{xcii} *Камю А.* Счастливая смерть: Посторонний: Чума: Падение: Калигула: Миф о Сизифе: Нобелевская речь. М.: Фабр, 1993. С. 176.

Н. Хачатрян

ПРОБЛЕМА ФРАНЦУЗСКОГО ПРЕДРОМАНТИЗМА И ТВОРЧЕСТВО КАЗОТТА

Дискутируется проблема предромантизма во французской литературе, подчеркивается специфика развития творчества Казотта.

Переходная эпоха от Просвещения к романтизму во французской литературе вот уже несколько десятилетий является предметом периодически возобновляемых споров. Исследователи – во Франции и вне ее – разделились на два непримиримых лагеря: сторонников теории французского предромантизма (последователей Монглона) и более малочисленной группы исследователей (к которой принадлежит автор), не принимающих применения термина «предромантизм» к литературным явлениям конца XVIII – начала XIX вв. во Франции.

Основные положения нашей концепции, подробно изложенные в двух трудах^{xciii}, сводятся к неприятию распространения термина «предромантизм», применяемого к явлениям английской литературы последней трети XVIII века – готическому или «черному» роману и кладбищенской поэзии, не вписывающимся в эстетику Просвещения, но в некоторой степени предвосхищающих романтизм, на французскую литературу, где не было аналогичных явлений, а весь процесс перехода от Просвещения к романтизму происходил (на примере творческой эволюции писателей эпохи) в рамках просветительской и романтической эстетики.

Сторонники теории французского предромантизма ссылаются в основном на творчество Казотта, видя в нем представителя французского готического романа. Действительно, «легенда о Казотте» в сочетании с поверхностным взглядом на произведения этого писателя, стоящего особняком в ряду авторов своего времени (Руссо, Бернарден де Сен Пьер, Сенанкур), могут привести к подобным выводам, однако попытаемся более внимательно рассмотреть его творчество и определить его эстетическую концепцию.

Последняя треть XVIII века – эпоха сложного переосмысления просветительского «культа разума» и страстного поиска трансцендентной истины. Поиск этот шел в двух направлени-

ях – философском («Иллюминаты»^{xсiv}, «Идеологи»^{xсv}), так как мыслители даже новых школ по традиции XVIII в. продолжали быть тесно связаны с философией, и *окультизм-мистическим* – с его традиционно считающимся авантюристским (Казанова, Калиостро, Сен-Жермен и др.) и научным крылом (Мартинес де Паскали, сведенборгист Пернети). Влияние обоих направлений на общество, особенно на аристократическую элиту, панически настроенную в преддверии революции, и на политически еще не определившуюся интеллектуальную молодежь, было значительным.

Так, Жак Казотт (1719 – 1792) начал писать в 20 лет, находясь под значительным влиянием и иллюминатов, и оккультистов, собиравшихся для бесед и спиритических сеансов в доме маркизы д'Юрфе. Он сразу объявляет себя противником культа разума, считая вредным влияние просветительской философии. Уже в первой своей сказке «Кошачья лапка» (1741) он описывает королевство Камайолов, в котором все жители «говорили только о философии, этот дух овладел и дамами, и франтами, он присутствовал в их беседах, даже в удовольствиях, ...от него веяло сухостью и симметрией, от него в дамах было меньше грации, франты были менее развязны, и следовательно, менее любезны»^{xсvi}. Герой сказки – принц Колифише (Безделушка) навлек на себя гнев королевы Филигран, оскорбив ее любимца кота Гроньона (Ворчуна), он вынужденно покидает двор, позволяет сирене увлечь себя на дно озера, оказывается в Лазурном королевстве, где правит фея Блэатр (Голубоватая), потом по заснеженной пустыне попадает в подледные владения феи Гласон (Льдинки), наконец, возвращается в родную страну, разоблачает колдовство кота и, вернув милость королевы, женится на ее дочери. Уже в этом первом произведении проявляется позиция автора: он не только не воспринимает всерьез свое сочинение, но и открыто издевается над его сюжетом. Это проявляется и в подзаголовке «зимзимская

сказка» (пародирующем модные в ту эпоху «татарские», «китайские», «монгольские» или «перуанские» сборники сказок), и в остроумно выбранных именах персонажей, и в предваряющих каждую главу беспощадных сообщениях: первая «утомит как все предисловия», вторая «ничем не уступает первой», третья «не более развлекательная, чем две другие», в последней «между прочих сведений сообщается, как можно лучше задушить сказку».

Во втором сборнике сказок – «1000 и одна нелепость» (1742) – пародийная направленность более откровенна. По признанию автора, это сказки, «усыпляющие стоя», написанные в «очень современном стиле», опубликованные в «Байон» (Зевки), у издателя Андорми (Спящего), с иллюстрациями Ронфлера (Храпуна). Во введении, напоминающем «1001 ночь», некий аббат по просьбе сердобольной маркизы рассказывает страдающей бессонницей баронессе сказку, и хотя предупреждает, что «рассказ смешного жанра», баронесса засыпает^{xcvii}.

Сюжет следующей сказки – «Красавица по случайности» – напоминает Сервантеса: начитавшись фантастических сказок, мечтатель Каллибад клянется жениться на фее и отправляется на ее поиски. Подобно Дон Кихоту реальный мир представляется ему волшебным, в своем безумии он принимает струи фонтана за танцующую воду, хитрую старуху – за фею, на которой собирается жениться, но вовремя появившаяся настоящая фея призывает обратить свою любовь на земных женщин: «Красивая женщина, оживленная страстью, – вот самое приятное зрелище под небесами. Мы оставляем вам это чудо, только им вы должны заниматься»^{xcviii}.

Наиболее интересным представляется та часть поучения феи, где Казотт отходит от привычного пародийного стиля и с неожиданной серьезностью, за несколько десятилетий предвосхищая принцип романтического двоемирия, говорит о разнице между очарованием реальной жизни и

сверхъестественным чудом в мире воображаемом: «все истинно во втором, в первом – все видимое». Фея предсказывает, что наступит «более позднее время», когда проявятся чудеса: «Вы слишком молоды, чтобы мы показали вам с открытым лицом»^{xcix}.

В повести «Олливые» (1763), принесшей Казотту известность, автор вновь возвращается к подчеркнутой пародийности и особо подчеркивает свое настроение: «Веселье меня уносит, заводит, требует от меня безумства». Сначала же он признается, что не питает никаких иллюзий по поводу сверхъестественных сил, которые он вводит в свой рассказ: «привидения, химеры, кентавры, грифоны, драконы, людоеды, циклопы, крылатые кони, оборотни, гоблины, фурии, ламии... Они чудовищные дети, рожденные воображением, поэтическим исступлением, фантазией, праздностью, суеверием, надувательством, слабостью, невежеством и страхом»^c.

Как в ранних сказках – феериях, так и в «Олливые», фантазия богатого воображения Казотта увлекает читателя, и хотя нагромождение эпизодов несколько утомляет, ироническое отношение к событиям и живая повествовательная манера автора скрашивают восприятие.

В романтической любви главных героев – Олливые и Аньес, бурлескных приключениях соперника Олливые – Инара, живописных описаниях испытаний Флер де Мирт, подруги Аньес, можно обнаружить отголоски античного авантюрного романа, «Романа о Розе», пасторального романа XVII в., плутовского романа и вольтеровской философской повести XVIII в. Все приключения окрашены присутствием фантастического элемента, но чудеса иногда носят символический характер (так, на острове Мелеологов, куда попадает Флер де Мирт, все обитатели изъясняются с помощью музыки: члены правительства выражают свое мнение на отведенном каждому из них в соответствии с должностью инструменте, влюбленные объясняются, играя на

флейте), иногда становятся необходимым сюжетообразующим элементом, объясняющим последующее действие (в стакане воды, предложенном отшельником, Олливе видит события, происходящие во Франции: его возлюбленная заключена в тюрьму, соотечественникам угрожают войска бретонского герцога и т. д.), иногда же фантастическое явление имеет совершенно реальное объяснение (привидение, с которым сражается Олливе, оказывается его переодетым соперником, и автор отмечает, что благородство человека, спасающего своего врага, тоже чудо, но встречающееся реже, чем привидения).

В некоторых эпизодах фантазия Казотта неожиданно становится «черной» и мрачной: прелестные феи оказываются злобными гарпиями, мраморный пол разверзается, и жертвы проваливаются в подземелье, где вращающиеся клинки отрубают им головы и т. д. Однако Казотт не стремится привести читателя в ужас; верный своей манере, он разряжает ситуацию в следующих же эпизодах, например, когда отрубленные головы выстраиваются в ряд, болтая о пустяках и, создавая комическую путаницу, выбирают себе тела для воссоединения.

Герой следующей сказки «Неожиданный Лорд» (1770)^{ci} Ричард Обертон, увлеченный разными оккультными доктринами и не примыкающий ни к одной секте, отражает искания автора в период общения с кругом маркизы д'Юрфе. В 1772 г. в своем самом известном произведении «Влюбленный дьявол» Казотт объясняет причину своих увлечений: «Любопытство является моей самой сильной страстью. Я вам признаюсь, что у меня мало интереса к нашим обычным знаниям: они всегда казались мне слишком ограниченными...»^{cii} Любопытство же является причиной странных приключений героя романа – испанца Альвара, капитана стражи неаполитанского короля.

Альвар, заинтересованный обещанием голландца Соберано посвятить его в тайны каббалы, отправляется на руины Портичи, становится в очерченный магический круг и трижды взывает к Вельзевулу. Появляется верблюжья голова, которая превращается в спаниеля, потом в юного пажа и, наконец, в соблазнительную арфистку. Альвар называет ее Бьондеттой и берет с собой в Неаполь. Здесь он предается развлечениям и играм, в которых ему неизменно везет. Со временем Бьондетта убеждает его в том, что она превратилась в смертную женщину из любви к нему, и Альвар отправляется в Испанию просить согласия матери на брак. По пути он уступает домогательствам Бьондетты и в порыве страсти уступает ее просьбе назвать ее Вельзевулом, тут же она превращается в верблюжью голову, и Альвар теряет сознание. Придя в себя, он продолжает путь и, рассказывая матери о своих приключениях, осознает, что все это ему привиделось. Приглашенный доктор констатирует, что опасности нет, но дает ему совет избегать дьявольских искушений.

Казотт легко и небрежно оперирует понятиями черной и белой магии, оккультными знаниями, почерпнутыми из многочисленных модных в его время научных и псевдонаучных источников, некоторые из которых он приводит в конце романа^{ciii}.

Нельзя не согласиться с выводом П.-Ж. Кастекса, что «замысел “Влюбленного дьявола” не более серьезен, чем замысел его предыдущих сказок»^{civ}, но заслуженный успех романа объясняется также рядом несомненных художественных достоинств, и прежде всего реалистическими описаниями и психологическим анализом отношений главных персонажей. Не случайно Кастекс подробно останавливается на сравнении «Влюбленного дьявола» и «Манон Леско», ограничиваясь, правда, текстуальным анализом описаний коварства Манон и Бьондетты, желания влюбленного юноши верить возлюбленной, почтением и робостью де Грие по отношению к отцу, Альвара – к матери. По сути же сходство

более глубокое: в обоих произведениях главной темой являются страдания молодого героя, сознающего гибельность своей страсти и не способного ей противостоять. Но у Казотта финал оптимистичен: чары рассеиваются, и Альвар излечивается от своих заблуждений, спасенный матерью, чьи черты, еще до реальной встречи с ней, он видит проступившими в лике богоматери.

В описаниях «ужасных» и «чудесных» эпизодов Казотт остается верен своей иронической манере: полуразрушенная арка «быстрее, чем декорация в опере» превращается в мраморный зал, Альвар в любовном порыве восклицает: «Ах, Бьондетта, если бы вы не были... этим ужасным дромадером!» и т. д. Реалистические описания перемежаются вмешательством чудесного, идиллические любовные сцены – бытовыми неприятностями, создавая своеобразную и неповторимую атмосферу романа, которая и принесла ему широкую известность.

Казотт, однако, прекращает писательскую деятельность. Последние годы его жизни покрыты тайной, и только туманные намеки в его переписке позволяют предположить, что автор забавных сказок обнаружил в себе новое призвание и предался эзотерическим исследованиям. В кровавые годы Революции в парижских аристократических кругах его предсказания считались пророческими, в частности, его предсказание о Реставрации, до которой, однако, Казотт не дожил. Считая себя одним из девяти избранных, призванных спасти династию, он принял участие в заговоре и был казнен в 1792 г. После смерти на эшафоте «посвященный» старый провидец стал почитаться как мученик, а «легенда о Казотте» распространилась на его литературное творчество: его забавные произведения стали восприниматься по-новому, аллегории «Влюбленного дьявола» приобрели мрачный «черный» смысл, а отрубленные головы в «Оливье» стали зловещим предсказанием тех обстоятельств, жертвой которых по трагической иронии судьбы оказался писатель.

Именно этот «приобретенный» характер творчества Казотта оставил несомненный след в европейской литературе, можно даже говорить о влиянии его на творчество крупных писателей XIX века: от заимствованных деталей – верблюжья голова у Готье в «Альбертусе» (LXXXIII), у Бодлера в «Цветях зла» (XXXVII, *Le possédé*) и «Дневниках» (*Journaux intimes*), у Аполлинера в «Каллиграммах» – до сюжетных совпадений в «Монахе» М. Г. Льюиса, незаконченной новелле Ф.Шиллера «Духовидец» (*Der Geisterseher*), и даже в рассказе «Дух стихии» (*Elementargeist*) неоспоримого метра европейской фантастической сказки Э.Т.А. Гофмана).

Попробуем, однако, отбросить ставшее традиционным представление о Казотте как предсказателе, «посвященном», авторе «черных» предромантических произведений со зловещими аллегориями, и перечитаем его «Забавные и моральные произведения». Само название уже опровергает приписываемый им мрачный характер, а объективное прочтение всех трех томов фантастических сочинений Казотта являет образ писателя, подшучивающего над страхами и суевериями и откровенно признающего в этом.

Признанный создатель французской фантастической сказки, Казотт является действительно замечательной фигурой в истории европейской литературы. В его произведениях ярко и своеобразно сочетаются традиции предшествующих эпох и черты, предвосхищающие романтическую эстетику – двоемирие, ориентализм, фантастику, гротеск и др. Мы попытались показать, что произведения Казотта, развлекательные и пародийные, не содержат приписываемых им мрачных, «предромантических» черт и, коренным образом отличаясь от английских готических романов Уолпола, Рэтклифф и др., не могут, на наш взгляд, служить основанием для признания явления французского предромантизма.

^{xciii} *Хачатрян Н. М.* Этапы творческой эволюции Сенанкура и некоторые особенности переходного периода от Просвещения к

романтизму во французской литературе рубежа XVIII – XIX веков. Ереван, 1988; *Хачатрян Н. М.* Творчество Сенанкура в контексте французской литературы рубежа XVIII – XIX веков: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1989.

^{xciv} Последователи Сведенборга: Фабр д’Оливе, Азаис, Ш. Фурье, Сен-Мартен.

^{xcv} Кондорсе, Кабанис, Траси, Волней, Мен де Биран.

^{xcvi} *Cazotte J.* La patte du Chat, conte zimzimois. P., 1741. P. 83 (пер. автора статьи).

^{xcvii} *Cazotte J.* Les Mille et une Fadaises. P., 1742. P. 9.

^{xcviii} *Cazotte J.* La Belle par accident, Oeuvres badines et morales. Ams.-P. Esprit, 1776 – 1788. Т. III. P. 123.

^{xcix} Ibid.

^c *Ollivier.* Oeuvres badines et morales. Ams.-P. Esprit, 1776 – 1788. Т. I. P. 150.

^{ci} Le lord impromptu. Oeuvres badines et morales. Ams. – P. Esprit, 1776 – 1788. Т. II.

^{cii} Le Diable amoureux. Oeuvres badines et morales. Ams. – P. Esprit, 1776 – 1788. Т. II. P. 307.

^{ciii} Le Diable amoureux. Oeuvres badines et morales. Ams. – P. Esprit, 1776 – 1788. Т. II. P. 467.

^{civ} *Pierre-Georges Castex.* Le conte fantastique en France. P. José Corti, 1994.

Н. Пахсарьян

ПРОБЛЕМА «НАРОДНОГО РОМАНТИЗМА» И РОМАН А. ДЮМА «ГРАФ МОНТЕ-КРИСТО»

Используя понятие «паралитература», автор рассматривает роман Дюма «Граф Монте-Кристо» как явление массовой культуры позднего романтизма. Исследуются жанровые особенности французского «народного романа».

Достаточно долго романтизм исследовался в литературоведении в его высоком, элитарном варианте как наследие

большой литературы. И к тому были достаточные основания: зародившись на сломе историко-литературных эпох, в жарких эстетико-философских спорах, романтизм, во всяком случае во Франции, противопоставлял себя не столько классицизму вообще, сколько прежде всего эпигонам классицизма, повторяющим, тиражирующим ставшую архаической к началу XIX в. классицистическую поэтику, отстаивал идеалы нового, свободного, индивидуализирующего и субъективно-индивидуального видения действительности, рожденного гениальной личностью, не скованной устаревшими правилами и условностями. Став подлинной художественной революцией (о чем очень ярко писал в своей этапной и, по сути, последней статье замечательный знаток романтизма А.В. Карельский^{cv}), романтизм не только признал разнообразие эстетических вкусов, норм и творческих индивидуальностей, но и воплотил это разнообразие в собственной практике. Усилия исследователей всегда были направлены на выявление общности внутри романтического разнообразия оригинальностей (или, напротив, на отрицание какой-либо общности между ними – как в известной концепции Б.Г. Реизова, утверждавшего существование романтиков, но не романтизма как некоего целостного явления^{cvii}), на постижение сущности «чистого», «подлинного» романтического творчества, и это, как кажется, снизило исследовательский интерес к анализу эволюции романтизма на протяжении XIX столетия, к его внутренним изменениям. Интерес романтизма к двум полюсам – индивидуальности и народному духу, личному творчеству и фольклору – не то, чтобы игнорировался, однако учитывался не в равной мере: фольклорные штудии немецких романтиков стали преимущественным предметом изучения, тогда как глубинная фольклорность некоторых жанров, и особенно этапов романтического творчества, оставалась в тени.

Следует заметить также, что изучение любого периода литературы вплоть до последних десятилетий XX в. было исследованием его «вершин». На лакуны в изучении литературной повседневности, на определенную относительность и историческую эволюцию понятий литературной классики, шедевров и т. п. стали систематически обращать внимание лишь с 60 – 70-х гг. прошлого столетия. Ученые стали искать более точного – и более нейтрального – термина для обозначения массовой литературной продукции и нашли его в понятии «паралитература»; ее рождение стали связывать с развитием журналистики и появлением романов-фельетонов^{cvi}. Именно тогда, как кажется, чрезвычайно изменилось и отношение литературной науки к А. Дюма: его романы стали одной из самых активных областей исследования, талант автора «Королевы Марго», «Трех мушкетеров», «Графа Монте-Кристо», продолжая находить все новых поклонников среди читателей, оказался и полем приложения научных сил, обращающихся к изучению феномена массового в литературе.

До этого момента вопрос о принадлежности А. Дюма-романиста к романтической школе всерьез и специально не ставился; отмечая заслуги писателя в становлении романтического театра, ученые практически не упоминали его романную прозу, решая проблему становления жанровой системы романтического романа: здесь господствующее место занимал анализ романа-монодии и раннего исторического романа «школы Вальтера Скотта». К тому же больший акцент ставился не на романтическом историческом романе, а на историческом романе *эпохи романтизма*, и эта ранняя стадия жанра отождествлялась с его историей *tout court*^{cvi}. Исторический роман Дюма трактовался как своего рода эксплуатация и порча романтизма^{cix}. Даже в относительно не старой монографии о французском романтизме, созданной английскими учеными, утверждалось: исторический роман романтиков развивается очень короткий период – от «Сен-

Мара» Виньи (1824) до «Собора Парижской богородицы» В. Гюго (1831), а романы А. Дюма именовались «безрассудным историческим вымыслом»^{cx}.

«Roman populaire», будь он связан с исторической или современной социальной тематикой, до поры до времени оказывался вне поля зрения большинства специалистов по истории романтизма. А между тем, как справедливо заметил Дж. Аллен, автор монографии «Popular French Romanticism»^{cxⁱ}, если мы хотим понять французский романтизм, нужно посмотреть на него так, как смотрели современники, а значит, видеть в нем часть городской народной культуры Нового времени, воплотившейся в патриотических песнях, мелодрамах, готических романах, популярных исторических сочинениях и пр. Вот почему кажется целесообразным перевести выражение «popular romanticism» как «народный романтизм», а «roman populaire» как «народный», а не «популярный» роман. Хотя Ж. Тортель указывает, что последнее выражение имеет иное значение, чем «chanson populaire» или «conte populaire», и в этом смысле отличается от собственно фольклорного жанра^{cxⁱⁱ}, между ними существует очевидное сходство: 1) это коллективное творчество (произведения создаются в соавторстве, когда степень участия каждого оказывается неустановима^{cxⁱⁱⁱ}); 2) это некое псевдоанонимное творчество – фактически анонимное, когда героя произведения знают, помнят (Фантомаса, например, или, если брать более свежий пример, Д. Бонда), а создавшего его автора – нет; 3) это повторение приемов, устойчивость эпитетов, повторы, привычность, если не стертость метафор и т. д.^{cx^{iv}}

Пожалуй, «народный роман» – выражение, близкое по значению названию современной телевизионной рубрики «народное кино». Эта новая, условно говоря, фольклорная культура «народного романа» возникла в изменившихся условиях производства, публикации и чтения литературных текстов: писатель ориентируется отныне не только и не

столько на самовыражение, сколько на вкус и степень компетентности широкого читателя^{cxv}; произведение должно удовлетворять «читательские ожидания», с которыми автор считается (судьба персонажа – умрет он или останется жив, преуспеет или потерпит крах – часто зависит от откликов публики); необходимо увлечь воображение ежедневными порциями-главами, при этом часть интриги оказывается развязана, а другая – нет^{cxvi}, и это побуждает искать продолжения; книга рассчитана не только и не столько на индивидуальное восприятие, сколько на коллективное чтение вслух. «Хорошо известно, – пишет по этому поводу А.-М. Буайе, – что между 1840 и 1850 гг. женщины собирались в комнате консьержки, а мужчины в кафе, чтобы вместе читать роман-фельетон»^{cxvii}.

Коллективное чтение не только приобщало к книгам не умеющих читать: «восприятие на слух в большей степени обращено к сфере чувств, чем чтение «про себя»^{cxviii}. Эмоциональное коллективное переживание историй героев «народного романа» лишь на первый взгляд противостоит гордому романтическому индивидуализму творчества и восприятия. Недаром Р. Лофер удачно определил в свое время романтический тип личности как «общераспространенное особенное» («singulier commun»). К тому же французский романтизм, с его радикальной эстетической демократизацией («все, что есть в жизни, есть и в искусстве» – В. Гюго), не мог не породить своего собственного массового варианта, не мог не стать у истоков того явления, которое мы сегодня называем массовой литературой.

Обращение литературоведения, социологии и культурологии 1970 – 1980-х гг. к анализу современной паралитературы заставило уделить ее «предку», жанру «романа-фельетона», основной форме публикации «roman populaire» XIX в., особое внимание. Как подчеркивает Ж.-К. Варей, «народный роман» составлял в первой половине XIX столетия самую важную часть «романов-фельетонов», хотя

эти два понятия и не вполне совпадают друг с другом^{схix}. Жанровый тип романа-фельетона выступил одновременно как своеобразная вершина романтической историко-социальной прозы (блистательно представленная «Отверженными» В. Гюго) и как исток массовой литературы и культуры конца XIX – начала XX в. (романы Э. Сю, П. Феваля и т. п. – вплоть до Понсон дю Терайля, завершающего, по мнению Ж. Тортеля, «лирико-романтический» период развития «народного романа»)^{схх}.

Творчество А. Дюма – узловой, переходный момент этого процесса, и потому оно закономерно оказалось ныне в центре литературоведческих исследований. Особое место занимает здесь анализ «Графа Монте-Кристо», по мнению большинства литературоведов лучшего романа А. Дюма и к тому же появившегося в середине переломного для жанра и направления десятилетия – в 1844 – 1845 гг. Произведение сводит воедино и наглядно воплощает поэтику романтического исторического романа (включая в себя одновременно «наполеоновскую», «морскую» и «восточную» тематику), приключенческого романа и «народного» романа-фельетона. Генезис сюжета свидетельствует о том, что Дюма переработал в нем исторический материал (записки адвоката Ж. Пеше, врача-отравителя Э.-С. Кастена), семейные предания (историю маркиза Монте-Кристо, деда Дюма) и собственные впечатления от путешествия на остров Монте-Кристо, сплавливая в единый сюжет, подобно романтическому историческому романисту, историкомемуарный, легендарный и личностный пласты. Противостояние главного героя и общества запечатлевает в себе типично романтический конфликт незаурядной, хотя и неоднозначной, личности и трусливых и подлых обывателей, характерное для коллизии «народного романа» «манихейское» столкновение Добра и Зла и мифологические коннотации: персонаж романа Дюма – это одновременно и Данте, спустившийся в тюремный ад, но и в ад социальной жизни (подлинное имя героя Дантес –

отнодь не случайно), и Иисус Христос (тем более не случаен его псевдоним – Монте-Кристо)^{сххi}, постоянный мотив сюжета – борьба всемогущего героя, «сверхчеловека» со злодеями, воплотившими не только социальную, но в определенной степени и экзистенциальную несправедливость (персонаж «народного романа» всегда ведет «битву святого Георгия со змием» – по выражению Ж. Тортеля). История молодого человека, отвергнутого обществом и мстящего ему, воссоздается у Дюма с учетом байронической традиции, отозвавшейся не только в линии Монте-Кристо – Гайде, но и в линии Монте-Кристо – Мерседес (ее можно воспринимать как вариацию на тему байроновского «Корсара» – «Любовь к тебе есть ненависть к другим»), и в самой общей фабульной структуре: формирование романтической личности здесь – не постепенное становление, а внезапное прозрение, таинственный герой приходит неизвестно откуда и исчезает неизвестно куда. В то же время, в отличие от читателя «восточных поэм» Байрона, читатель «Графа Монте-Кристо» более осведомлен в предыстории героя, его действия загадочны прежде всего для его врагов. Тем самым читатель если и не отождествляет себя с главным персонажем романа, то все же разделяет его чувства, сопереживает и тревожится за него. Однако подобно образцовому байроническому герою, Монте-Кристо равен не читателю, а своему Создателю (в обоих смыслах, т. е. и Богу, и автору романа). Он даже превосходит байронического героя в своей «нищезанской» сверхчеловечности, намечая тем самым один из важнейших путей эволюции проблематики позднего романтизма.

Безусловно, мы можем обнаружить в ходе анализа романа не только романтические компоненты, но и клише массовой романистики, в то же время их трудно отделить друг от друга, дифференцировать, и это не только следствие общего состояния литературы в середине XIX в., с невыделенностью массовой эстетики в общеэстетическом контексте. Значительную роль в преображении клише у А. Дюма играет мощное историческое воображение автора и лирико-поэтическая доминан-

та повествования, мастерски сочетающаяся с нарративной динамикой романа-фельетона: тревожно-неопределенные развязки отдельных глав, неожиданные повороты фабулы обусловлены не просто желанием усилить увлекательную сторону действия, а сгущением внутренней эмоциональности фабулы и характера героя (при его внешней холодной сдержанности). Читатель приглашается не к разгадке интеллектуальной тайны, как в классическом детективе, а к осознанию роковой таинственности хода и исхода схватки между Добром и Злом.

О поэтическом мире романа фельетона у А. Дюма говорят многие, в том числе и те, кто безоговорочно причисляет его произведения к паралитературе, и те, кто оценивает его поэтику менее однозначно. Эта поэтическая стихия создается в романе в значительной степени и за счет языка, отличие которого от обычного, «стертого», упрощенного паралитературного дискурса ясно осознается многими исследователями А. Дюма. Замечу, что русскому читателю трудно почувствовать достоинства стиля романа вследствие неудачного перевода^{сxxii}, а значит, труднее понять особое место произведения в кругу массовой приключенческой романистики. Думается, однако, что, вбирая в себя и трансформируя поэтику и проблематику раннего – литературного и социокультурного – романтизма, автор «Графа Монте-Кристо» не только закладывает основы последующей паралитературной продукции, но и создает одно из ярких и вполне оригинальных произведений «народного романтизма» 1840 – 1850-х гг., оказываясь в специфической зоне интерференции «элитарного» и «массового», литературы и паралитературы^{сxxiii}.

^{cv} Карельский А.В. Революция социальная и революция романтическая // Вопр. лит. 1992. Вып. 2.

^{cvi} См. переиздание статей на эту тему в кн.: Реизов Б.Г. История и теория литературы. Л., 1986.

^{cvi} Angenot M. Le roman populaire. Recherches en paralittérature. Montréal, 1975.

^{cviii} См. классические труды Л. Мэгрона, Б.Р. Реизова: *Maigron L. Le roman historique à l'époque romantique*. P., 1899; *Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма*. Л., 1958.

^{cix} См., например: *Бельский А.А.* Типология исторического романа и романы А. Дюма // Проблемы метода, жанра и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX – XX вв. Пермь, 1976; *Мошенская Л.О.* Непривычный Дюма: Цикл романов Дюма о Великой французской буржуазной революции // Вестник МГУ. 1998. № 4. Новый подход к историческому роману А. Дюма представлен в недавней статье Н. А. Литвиненко: Тетралогия А. Дюма о революции: Аспекты мифологизации // Александр Дюма и современность. М., 2002.

^{cx} *The French Romantics*. Vol. 1 – 2. Cambridge, 1984. P. 187.

^{cx} *Allen J.S.* Popular French Romanticism. Syracuse, 1981.

^{cxii} *Tortel J.* Le roman populaire // *Entretiens sur la paralittérature*. P., 1970. P. 55.

^{cxiii} Это даже вызывает раздражение тогдашней критики. Так, рецензент «Газет де Франс» 19 июня 1832 г. пишет: «Аристотель забыл добавить к своим единствам единство автора» (цит. по: *Boyer A.-M.* Questions de la paralittérature // *Poétique*. 1994. N 98. P. 132).

^{cxiv} См. подробнее цит. выше работу А.-М. Буайе. Уточним, вслед за Б. Дубиним и Л. Гудковым, что «речь здесь идет ...о вторичном, третичном или четвертичном «фольклоре», пришедшем вместе с французской галантной литературой и сохранившем античные, возрожденческие и иные слои» (*Дубин Б., Гудков Л.* Литература как социальный институт. М., 1994. С. 128).

^{cxv} Как замечает П. Блетон, потребитель литературных сериалов – «читатель без свойств, но не без компетенции» (*Bleton P.* Ca se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle. Quebec, 1999. P. 252).

^{cxvi} «Главный прием (членения романа на фрагменты для публикации. – Н. П.) состоит в том, чтобы оставить героя в момент наивысшей опасности» (*Lacassin F.A.* A la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire. P., 1991. P. 85).

^{cxvii} *Boyer A.-M.* Op.cit. P. 135.

^{cxviii} *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении. М., 2001. С. 30.

^{cxix} *Vareille J.-Cl.* L'homme masqué, le justicier et le detective. Lyon, 1989. P. 16.

^{cxx} *Tortel J.* Op.cit. P. 56.

^{сxxi} Подробнее об этом см специальную работу: *Biglia M. La figure du héros dans le comte de Monte-Cristo. Université Toulouse le Mirail. UFR de Lettres Modernes. Années 1998 – 1999 (www.cadvttech.com/duma)*. См. также: *Noe A. Romans populaires français du XIX siècle. WS 2001/2002* (интернет-версия лекций, прочитанных во Франкфуртском университете).

^{сxxii} «Монте-Кристо» – не ангажированное произведение, не продукт последовательной и зрелой социальной рефлексии. Как все романы Дюма, «Монте-Кристо» – поэтическое произведение, что вовсе не значит, будто в нем нет идей, или что содержание выражено в нем небрежно и путано» (*Jan I. Alexandre Dumas romancier. P., 1973. P. 127*).

^{сxxiii} См. подробнее: *Пахсарьян Н.Т. Литература и паралитература: к проблеме интерференции // Филология в системе современного университетского образования. М., 2001.*

Ю. Новоженская

ОБРАЗЫ ЖИВОТНЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ

Широко используя понятие «романтизм», автор рассматривает преобразование традиционной аллегорической структуры животного образа во французской литературе первой трети XIX века (А. де Виньи, А. де Мюссе, О. Барбье, П. Лашамбоди).

Во Франции к XIX столетию была создана богатейшая анималистическая литература: стихотворные бестиарии Филиппа Танского, Гильома Нормандского, Ришара де Фурниваля; первая обширная обработка сюжетов о Лисе, их первое сведение в некое целое – «Роман о Лисе», после которого появляется ряд новых вариаций на тему Ренара – «Коронование Ренара», «Новый Ренар», «Переделанный Ренар»;

сборники апологов Коррозе, Одана, Геру, Абера, Эжемона; басни Одена, Бодуэна и легендарного Лафонтена. Интересом к миру животных отмечен век Просвещения – «Философский опыт о душе животных» Давида-Рено Булье, «Апология животных» Жюля де Бомона, «Трактат о животных» Кондильяка, «Естественная история, всеобщая и частная» Жоржа Луи Леклерка де Бюффона. В эпоху романтизма появились новые образы животных.

Основное для французского романтизма – это вечное неразрешимое противоречие, вечное противостояние героя всему – от божественного миропорядка до самого себя, романтическое одиночество, непризнанность.

Эту тему разрабатывал Альфред де Виньи. Передуманное и пережитое подается Виньи обычно через иносказание, почерпнутое из библейского мифа или перелагающее какое-нибудь памятное происшествие, что всякий раз увенчивается под занавес философско-исповедальным уроком, обнажая умонастроения самого автора. А они трагичны: вселенная, по Виньи, безучастна к нам, а порой и впрямую враждебна. Однако залог достоинства личности видится Виньи в том, чтобы не сникнуть под ударами, с мужеством встретить злосчастье. И не просто выстоять, а исполнить дело своей жизни, свой долг на земле. Трагизм Виньи – не сломленность, а суровое сопротивление судьбе. Это стоическое равнодушие и презрение выражено поэтом в образе умирающего волка, затравленного охотниками в известном стихотворении «Смерть волка»:

Да, я постиг тебя, мой хищный, дикий брат.
Как много рассказал мне твой последний взгляд!
Он говорил: «Усвой в дороге одинокой
Веленья мудрости суровой и глубокой
И тот стоический и гордый строй души,
С которым я рожден и жил в лесной глуши.
Лишь трус и молится и хнычет безрассудно.
Исполнишь мужества, когда боренье трудно,
Желанья затаив в сердечной глубине,
И, молча отстрадав, умри, подобно мне^{сххiv}.

Заметим, что в предшествующей анималистической литературе волк характеризовался чаще всего глупостью, жадностью и жестокостью. Этот устойчивый мотив восходит к сказкам о животных, к греко-римской басенной традиции, его продолжил и средневековый животный эпос, и басни Лафонтена; и даже Бюффон в «Естественной истории» противопоставил волка собаке, отмечая, что у волка низкая внешность, дикий вид сочетаются с извращенной натурой. Романтики же дают совершенно иной образ.

Блестящим представителем того поколения французских романтиков, которое сформировалось под воздействием Байрона и перенесло байронизм на французскую почву, был Альфред де Мюссе. Но титанический протест героев Байрона у Мюссе приглушен, ему ближе байроновская романтическая ирония. Ироническое сознание не отказывается от борьбы и протеста, оно вовсе не отрицает высшие ценности, а только признает их недостижимость. Это позиция человека, который смеется, чтобы не плакать, но то и дело проговаривается, обнажая печальную сущность своего воззрения на жизнь.

Активный деятель романтического движения начала 1830-х годов, Мюссе к середине десятилетия начинает свою борьбу с романтизмом, от которого он хочет и не может оторваться. Мюссе пытается найти определение романтизма и после многих пародийных решений искомое дано: романтизм – это «не что иное, как неумеренное употребление прилагательных»^{сxxv}.

В этой связи раскрывается и смысл новеллы «История белого дрозда», которая представляет собой полную иронию аллегорическую притчу, хотя автор и заявляет с первой строки: «Я вовсе не сказочная птица, и господин Бюффон описал меня, ссылаясь на «Естественную историю»^{сxxvi}. Белый дрозд Мюссе и у себя в родном гнезде, и вообще в мире птиц – это поэт, артист, художник среди обыденности современного пи-

сателю общества, он не понят, не одобряется, вызывает или насмешки, или осуждение. Белый дрозд – это «избранная» птица, отличающаяся от всех в птичьем мире и потому обреченная на одиночество и гонения. Гонения, впрочем, сменяются мировым признанием и успехом. «Героем моего произведения был не кто иной, как я сам,.. – пишет Мюссе. – Когда вышла в свет моя книга, вся Европа пришла в волнение; она с жадностью накинулась на сокровенные подробности о моей особе, которые я соблаговолит сообщить... Я... представил читателю в полнейшем реестре все бредни, приходившие мне в голову с двухмесячного возраста; я даже вставил – в самом выигрышном месте – оду, которую сочинил, еще сидя в яйце. Впрочем, я, разумеется, не пренебрег возможностью затронуть мимоходом великий вопрос, занимающий ныне такое множество умов, – вопрос о будущем человечества»^{сxxvii}.

Прославленного белого дрозда посещают дрозд из Сенегала и дрозд из Китая. «Ах, сударь, – вскричали они... – какой вы великий дрозд! Как вы хорошо изобразили в вашей бессмертной поэме всю глубину страдания непризнанного гения! Если бы мы уже не были как нельзя более непоняты, мы бы сделали непонятыми, прочитав вашу поэму. Как мы сочувствуем вашей скорби, вашему величественному презрению к черни! Мы тоже знаем, сударь, по себе знаем тайные муки, воспетые вами! Вот два сонета, мы их сочинили общими усилиями и просим вас благосклонно принять их»^{сxxviii}. Это романтическая ирония, потому что это горечь самоосмеяния высокого поэта; восстание против того, с чем он был, несмотря на все отклонения, до конца кровно связан.

Любопытен эпизод романа белого дрозда с подобной ему белой дроздицей: нет сомнения, что здесь налицо автобиографический намек на отношения между Мюссе и Жорж Санд. Характеристика дроздицы несправедлива, но горечь поэта понять нетрудно: «Она высиживала свои романы с легкостью, почти равной моей, и всегда выбирала самые драматические сюжеты: отцеубийства, похищения,

убийства и даже мошенничества, всегда стараясь мимоходом нападать на правительство и проповедовать эмансипацию дроздочек»^{сxxxix}.

Наиболее характерные черты поэзии Мюссе, его мироощущение и художественные особенности лирики отразились в четырех поэмах «Ночи». По форме поэмы носят характер исповеди: автор раскрывает читателю все тайники своей души, вводит в мир своих страданий, передает бесконечные оттенки взволнованного и смятенного чувства. В центре «Ночей» стоит образ одинокого поэта. У него нет ни друзей, ни любимой, и только одна муза осталась ему верна.

В поэме «Майская ночь» Мюссе воспекает очарование весны, но одинокий поэт не забывает о том тревожном неблагополучии, которое царит в жизни. Крик отчаяния вырывается из его души:

О Муза! Голос твой тревожный
Терзает сердца мирный сон.
Как на песке писать возможно,
Когда бушует аквилон?
Я помню – в годы молодые
Души волнения живые
Готов был петь я каждый миг.
Но с той поры гляжу я шире,
Ведь столько вытерпел я в мире.
Когда б я прикоснулся к лире,
Она б сломалась, как тростник^{сxxx}.

Интересен в этой поэме образ пеликана, который в литературной традиции символизирует самопожертвование. Трагическая судьба поэта, находящегося в разладе с действительностью, уподоблена мукам пеликана, разрывающего свою грудь, чтобы питать собственной кровью голодных птенцов:

Вот назначение всех избранных поэтов!
О счастье петь другим, теряя кровь из ран,
И на пирах людских, средь музыки и света,
Их участь – умирать, как этот пеликан!
Когда они поют о тщетном упованье,

Тоске, забвении, несчастье и любви,
Концертом радости их песни не зови, –
Те страстные слова подобны шпаг сверканью:
Со свистом чертит круг стремительный клинок
И каплю крови вдруг роняет на песок^{cxxx1}.

О социальной стороне французского романтизма в последнее время говорить не любят. Однако эти полвека – период бурной политической борьбы, государственных переворотов, что не могло не отразиться на творчестве французских романтиков.

Гражданская лирика французского романтизма о своем рождении возвестила «Собачьим пиром» Огюста Барбье – откликом на восстание парижан в июле 1830 года. Этим автор задал ключ поэтической сатире французов в XIX веке. Собачий пир – образное обобщение большой силы. Это описание охоты за кабаном, бешеного бега собачьей своры и отвратительного жадного раздиранья туши убитого зверя. Барбье уподобил тех, кто цеплялся за власть, разъяренным псам:

Пойдем! Свободны мы – нас не удержат сетью,
Веревкой не скрутят,
Суровый страж нас не приударит плетью,
Не крикнет: «Пес! Назад!»
За те щелчки, толчки хоть мертвому оплатим
Хоть нищенский кусок!
Пойдем! – и начали из всей собачьей злости
Трудиться что есть сил:
Тот пес щетины клоч, другой – обглодок кости
Клыками захватил,
И рад бежать домой, вертя хвостом мохнатым,
Чадолюбивый пес:
Ревнивой суке в дар и в корм своим щенятам
Хоть что-нибудь принес;
И, бросив из своей окровавленной пасти
Добычу, говорит:
«Вот, ешьте: эта кость – урывок царской власти,
Пируйте – вебрь убит!»^{cxxxii}

Символичность картины собачьего пира, его яркость настолько велики, что к ней не раз на протяжении XIX века возвращались французские поэты и писатели. Достаточно напомнить название романа Эмиля Золя «Добыча»^{сxxxiii}, сцену собачьего пира из другого его романа «Его превосходительство Эжен Ругон», почти в точности воспроизводящую прозой заключительную часть поэмы Барбье.

В декабре 1830 года Барбье написал другую сатиру, углубляющую тему первой поэмы «Лев», где ввел в обиход поэзии ставший с тех пор популярным аллегорический образ «народа-льва». До этого был традиционен образ «короля-льва». В этом стихотворении из сборника «Ямбы» Барбье повествует о льве, который в течение трех дней гневно метался по великому городу, сокрушая своих врагов:

Я был свидетелем той ярости трехдневной,
Когда, как мощный лев, народ метался гневный
По гулким площадям Парижа своего,
И в миг, когда картечь ошпарила его,
Как мощно он завыл, как развевалась грива,
Как морщился гигант, как скалился строптиво...
Кровавым отблеском расширились зрачки.
Он когти выпустил и показал клыки^{сxxxiv}.

Лев победил врагов, устал и прилег отдохнуть. Толпа карликов, дрожащих от страха, лстыиво поглаживала ему лапы, целовала шерсть, расточала похвалы, называла его своим повелителем и государем. Когда же лев захотел встать, отряхнуться и по-царски зарычать, оказалось, что карлики успели надеть на него намордник. Аллегория ясна: грозный, но доверчивый народ был обманут:

Он гривую потрянул и, зарывав протяжно,
Готовился к прыжку и собирался важно
Парижу объявить, что он – король и власть, –
Намордник тотчас же ему зашелкнул пасть^{сxxxv}.

Свое развитие получил и жанр басни в творчестве Пьера Лашамбоди. Отходя от лафонтеновской традиции, Лашамбоди порвал со старыми басенными мотивами и создал басни нового типа. Государство и человек, социальная жизнь и мораль и многие другие актуальные для того времени проблемы он затронул в своем сборнике «Басни». Сатирические возможности этого жанра были на руку его вольнодумному и насмешливому уму. А басенные аллегории применимы ко всем временам, но в них отражается современность. Ничто не ускользает от острой наблюдательности Лашамбоди; он знает всему настоящую цену, судит, возмущается, иронизирует. Пестрой вереницей проходят все общественные слои современного автору общества – под личинами животных и в своем человеческом облике. Затрагивает Лашамбоди и тему творчества, так волновавшую романтиков. Примером может служить басня «Крыса в книжном шкафу»:

От этих пошлых книг, чужак, одна проруха.
Питание они не для мозгов, для брюха!
К чему нам дух, когда живот
Посредством толстых книг набить и ... бить баклуши.
Что слава? Тыфу и нет! Живи себе да кушай!
Читатель! Кто у нас в искусстве краснойбай,
Свой прозаичный нос сующий всюду сдуру,
Окрысившись на книжную культуру?
У литераторов у наших поспрошай!^{cxxxvi}

Итак, французские романтики также обращались к животным, которых в их творчестве можно обозначить как аллегорические, иносказательные образы-символы.

^{cxxiv} Поэзия Франции: Век XIX. М.: Худ. лит., 1985. С. 74.

^{cxxv} Французская романтическая повесть. Л.: Худ. лит., 1982. С. 17.

^{cxxvi} Там же. С. 424.

^{cxxvii} Там же. С. 17.

^{cxxviii} Там же. С. 442 – 443.

^{cxxix} Там же. С. 446.

- ^{cxxx} Мюссе А. де. Избр. Произв.: В 2 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 1. С. 233.
- ^{cxxxi} Поэзия Франции: Век XIX. М.: Худ. лит., 1985. С. 140.
- ^{cxxxii} Барбье О. Избр. стихотв. М.: Худ. лит., 1953. С. 3.
- ^{cxxxiii} По-французски и поэма Барбье, и роман Золя носят название «La Curée». Слово «la curée» – охотничий термин, означающий часть добычи, отдаваемую на охоте собакам.
- ^{cxxxiv} Барбье О. Избр. стихотв. М.: Худ. лит., 1953. С. 36.
- ^{cxxxv} Там же.
- ^{cxxxvi} Поэзия Франции: Век XIX. М.: Худ. лит., 1985. С. 149 – 150.

А. Манукян

СЛАВЯНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ШАРЛЯ НОДЬЕ

Оспаривается традиционное мнение исследователей о поверхностности знакомства Ш. Нодье с культурой славянских стран. Анализируя ряд произведений Нодье («Жан Сбогар», «Смарра», «Мадемузель де Марсан»), автор приходит к выводу о новаторстве Нодье в создании образа славянского народа. Отмечается влияние творчества писателя на П. Мериме и французскую литературу в целом.

Проблема отражения славянской темы в творчестве французского романтика Шарля Нодье не обсуждалась в критике XIX века, но после появления исследования сербского ученого Иована Скерлика «Французские романтики и сербская народная поэзия»^{cxxxvii} она стала затрагиваться в трудах ученых разных стран. В основном их мнения сводились к тому, что «пребывание Нодье в Иллирии прибавило ему скорее ложного авторитета, чем дало подлинных знаний»^{cxxxviii}. Советские ученые^{cxxxix} отмечают, что обращение к славянской теме было для Нодье лишь поводом для выражения протеста против наполеоновского режима, и в его произведениях, содержащих славянские мотивы, нетрудно распознать их

«французскую сущность». Французский критик Ф.Паскаль в статье «В стране Жана Сбогара» пишет, что Нодье «достаточно легко удалось удовлетворить интерес французов к странам, поработанным их армией»^{cxl}.

Попытаемся же разобраться в том, насколько правы были исследователи, отмечавшие поверхностность знакомства Нодье со славянской темой, и определить значение этой темы в творчестве писателя.

Интерес к западным славянам во Франции возник в связи с походами Наполеона, которые, несомненно, способствовали расширению литературного кругозора французов. Роль Нодье в удовлетворении возникшего интереса к Иллирии (провинции, в 1812 г. искусственно созданной Наполеоном на Балканах из областей, отвоеванных у Австрии) заключалась в том, что он первым из французских писателей сделал Иллирию местом действия своих произведений и ввел в них героев-славян. Насколько хорошо он изучил славянские нравы, обычаи, фольклор за неполный год своего пребывания в Лайбахе^{cxli}, трудно определить, однако, учитывая известную любовь к книгам и пытливость его ума, можно предполагать, что, назначенный директором лайбахской библиотеки и редактором франкоязычного отдела газеты «*Telegraphe officiel*» (выходившей на четырех языках), Нодье имел возможность изучить незнакомую страну и ее культуру. Интерес к славянской литературе и языкам населявших Иллирию народов подтверждает его собственное высказывание в 29-м номере «*Telegraphe officiel*» от 11 апреля 1813 г.: «Почему бы образованному, интеллектуальному, чувствительному человеку не заняться собиранием древних памятников иллирийской поэзии и не напечатать их целиком? Это может стать поводом возродить любовь к этому прекрасному национальному языку, имеющему свою классику и свои шедевры»^{cxlii}. В том же номере Нодье общал о своем намерении изучить иллирийскую поэзию, и уже в номере от 20 июня того же года появляется его вольный перевод одной из поэм поэта Джорджи – «Светлячок», кото-

рая позже, с некоторыми изменениями, вошла в его собрание сочинений под названием «Люсиоль».

Месяцы, проведенные в Лайбахе, знакомство с народными преданиями сербов, хорватов и других народов, населяющих адриатическое побережье, их языком и обычаями не могли не оказать влияния на романтика Нодье. Тоска по Франции и, конечно, нежелание редактировать газету, призванную прославлять деятельность французских оккупационных войск, заставили писателя довольно скоро вернуться на родину, но он привез с собой из Иллирии наброски романа «Жан Сбогар», повестей «Смарра» и «Мадемуазель де Марсан».

Чаще всего в связи со славянской темой в творчестве Нодье упоминается его шедевр «Жан Сбогар», т. к. герой романа родом из Спалато, скитается по Монтенегро, арестовывается в Истрии. Однако за этой внешней сюжетно-географической канвой скрывается тип героя, известный в литературе конца XVIII – начала XIX века как «благородный разбойник», восходящий к Карлу Моору. Содержание романа, психология персонажей, романтические перипетии представляют собой не славянский, а «французский вариант».

Гораздо больше славянских мотивов в мистико-фантастической повести «Смарра, или Демоны ночи». Впервые слово «смарра» Нодье упомянул в одной из своих статей, объяснив, что на славянском оно означает «кошмар». В предисловии к повести, опубликованной в 1821 г., упоминается имя рассказчика, со слов которого Нодье якобы записал эту историю – Федорович Албинони. Эта личность некоторыми критиками (в частности Стерликом) считается вымышленной, но есть свидетельства современников о знакомстве Нодье во время его пребывания в Иллирии с графом Джованни Крегляновичем Албинони, автором исследовательского труда на итальянском языке «Memorie per la Storia della Dalmazia», посвященного вице-королю Италии Эжену (Евгению).

К повести «Смарра» как в первом издании, так и во всех последующих, прилагаются три поэмы, которые Нодье выдавал за подлинно славянские, но первая из них – «Бей Спалатин» – по единодушному мнению славянистов является чистой мистификацией: 69 терцин поэмы написаны Нодье, хотя он приписывает их некому гайдуку Первану. Вторая, «Жена Азана», действительно является пересказом известной хорватской легенды «Гасан-ажиника», которая была еще в 1778 г. переведена Фортисом на французский язык. Книга Фортиса могла находиться в лайбахской библиотеке, но Нодье ее скорее всего не читал или если читал, то не пожелал ею руководствоваться. Во всяком случае сам он отрицал знакомство с ней: «Поскольку у меня не было под рукой перевода Фортиса, который обратился к этой поэме, я это предпринимаю с помощью перевода, может быть очень дословного, т. к. я советуюсь для написания с человеком простым, произносящим каждое слово со страстью и наивностью»^{exliiii}. Наконец, третья поэма – уже упомянутая «Люсиоль», основанная на переводе поэмы Джорджи.

Надо отметить, что, несмотря на недолгое пребывание в Иллирии, Нодье проникся самыми теплыми чувствами и к стране, и к народу. Он писал об этом и в статьях, и в художественных произведениях. Так, через восемь лет после возвращения из Лайбаха он в руссоистском духе описал народность морлаков в «Quotidienne» от 15 января 1821 года: «Они высокие, крупные, немного сутулые, с благородными, интересными и выразительными лицами. Что касается моральных качеств этого народа, невозможно найти более совершенных в человеческом обществе. Свободные, набожные, гостеприимные, умеренные в своих склонностях, они считаются немного хитрецами в глазах народов восточной Иллирии, поскольку чуть более цивилизованны. При этом они не имеют в своих народных анналах воспоминаний о какой-либо революции. Люди, прожившие несколько лет в Иллирии, не слышали о совершении какого-нибудь престу-

пленя. Насколько они одарены природой, настолько они презирают комфорт, роскошь и искусства, хотя в соседней Венеции уже больше века сосредоточена вся утонченность современной цивилизации».

В повести «Мадемуазель де Марсан» «поэтические деревни морлаков, еще совсем первобытные племена Черногории и развалины Салоны», «величественные развалины Полю, чудеса природы в Циркнице, фантастические копи Идрии и те мнимые древности, которые не имеют никаких других памятников, кроме преданий»^{cxliv}, свидетельствуют о личном знакомстве с природой и памятниками Иллирии и описаны с искренним восхищением. Симпатия Нодье к славянам выражена и в образе одного из героев повести, напоминающего благородного разбойника Жана Сбогара – поляка Иозефа Сольбесского, «сына одного из благородных и несчастных защитников польской свободы», который воплощает в себе все черты, присущие романтическому герою: это одаренный, образованный, отчаянно смелый юноша, готовый отдать жизнь ради спасения друга, мятежник, мужественно принявший смерть во имя свободы.

В начале 30-х годов во Франции вновь усилился интерес к сверхъестественному, фантастическому, возобновилось увлечение спиритизмом и оккультизмом, что отразилось и на литературных вкусах. Французские читатели увлекались Гофманом, появились «Озорные сказки» Бальзака, позже – фантастические новеллы Мериме. Нодье – признанный мастер фантастического жанра во французской литературе – не только сыграл важную роль в его художественном развитии, но теоретически обосновал его в статье «Фантастическое в литературе».

Сам он приписывал свое обращение к теме фантастического, «чудесного», сверхъестественного влиянию иллирийских воспоминаний, и вполне возможно, что какие-то иллирийские предания, соответствовавшие его желанию уйти в вымысел, могли стать фоном для изображения «фантазмагорической»

действительности в его произведениях. Кроме того, распространенное в Европе мнение о пресловутом славянском мистицизме также могло способствовать перенесению действия ряда повестей Нодье в экзотическую, неизвестную, загадочную Иллирию. Однако, не умаляя значения иллирийского влияния, нам все же представляется, что в эпоху, когда еще свежа была «легенда о Казотте» и во французской литературе периодически появлялись образы вампиров, колдуний, силфид, русалок, Нодье вряд ли нуждался в нем для продолжения развития этой темы, тем более, что если говорить об иноземном влиянии, в период создания своих иллирийских сюжетов он уже был знаком с английским готическим романом (Вальтер Скотт, Байрон) и переход от первого, «вертеровского» этапа к фантастическому и экзотическому был обусловлен не одним только иллирийским влиянием.

Как бы то ни было, совершенно очевидно, что славянскую тему во французскую литературу первым ввел Шарль Нодье, он привлек внимание к далекой стране с незнакомой культурой, историей и характером, которые, как бы своеобразно ни преломлялись в восприятии французов, все же сохраняли под их пером чрезвычайно привлекательную самобытность. Несомненно, именно Нодье привлек внимание Мериме к народной поэзии славянских народов, начиная с которой интерес Мериме распространится на великую русскую литературу. Трудно переоценить значение «Смарры» для французской литературы: фатасмагория ночных кошмаров в этой повести, замечательно разнообразные персонажи славянской мифологии, населяющие ее, оказали несомненное влияние и на великих писателей Франции – Гюго, Бальзака, Готье, – и на писателей второстепенных. В романах, балладах, стихах, мелодрамах эпохи Реставрации еще долго будут появляться отголоски славянских мотивов, герои славянского происхождения, напоминающие Жана Сбогара или Иозефа Сольбесского.

Каким бы условным ни был иллирийский экзотизм в произведениях Нодье, именно благодаря ему во французской ли-

тературе возникла славянская тема, именно Нодье первым удовлетворил интерес французов к завоеванным странам, именно Нодье, решительно не принимавший политику Наполеона, создал во французской литературе гордый, скромный, одухотворенный и загадочный образ незнакомого до него народа.

^{exxxvii} *Skerlich I.* Les Romantiques fransais et la poésie populaire serbe. Mostar, 1908. P. 17 – 49. Charles Nodier.

^{exxxviii} *Matic T.* Archiv für slavische Pholologie. 1906 – 1907. P. 320 – 350.

^{exxxix} А.Л. Андрес, М.А. Гольдман, Д.Д. Обломиевский и др.

^{exl} *Pascal F.* Au pays de Jean Sbogar. Correspondant, juillet-septembre 1915. P. 15.

^{exli} Столица Иллирии, в настоящее время – Любляна, столица Словении.

^{exlii} Цит. по кн.: *Larat J.* La tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Ch.Nodier. Genève, 1973. P. 135.

^{exliiii} *Nodier Ch.* Smarra, Préface, Oeuvres. T. 3. P. 217.

^{exliv} *Нодье Ш.* Избр. произв. М.; Л., 1960. С. 428.

А. Айвазян

СВОЕОБРАЗИЕ КВЕБЕКСКОГО РОМАНТИЗМА

Рассматривается вопрос о формировании и развитии романтизма в Канаде. Исследуется проблема сходства и различия европейского и «квебекского» романизма.

По Парижскому договору 1763 года французская колония в Северной Америке – Новая Франция – передавалась английской короне. Одним росчерком пера король Людовик XV предал своих поданных, которые в течение двух столетий героически осваивали и защищали эту землю. Полуграмотным французским колонистам, умеющим только воевать и обрабатывать землю, требовалось время, чтобы оправиться от

этого потрясения, осознать потерю все еще нежно любимой старой родины, угрозу ассимиляции в условиях англоязычного протестантского окружения. Требовалось мужество, чтобы сохранить свою веру, свой язык и не только выжить, но и создать на основе привезенных когда-то из Франции культурных традиций новую культуру, осознать себя франкоканадцами – новой нацией, имеющей свою историю, достойную уважения. В утверждении этого национального самосознания великая роль принадлежит литературе, которая с первых, еще неуверенных шагов проявилась в исторических трудах, которые также носили литературный характер, и особенно в историческом романе, традиции и цели которого стали магистральными во франкоканадской литературе. В жанровой системе квебекского романтизма исторический роман, более чем поэзия и публицистика начала XIX века, соответствовал духу народа, стремящегося оставить письменные свидетельства своего героического прошлого, и если в поэзии явно просматриваются влияния французских классицистов, то исторический роман формировался под определенным влиянием европейского романтизма. Но при этом франкоканадский, или квебекский, романтизм не стал заимствованным литературным направлением, он формировался достаточно самостоятельно, в соответствии с национальными интересами и новой ментальностью.

Другой не менее важной причиной самостоятельности квебекского романтизма была культурная изолированность канадцев в начале XIX века, так как литература из Старого Света перестала ввозиться из-за прекращения политического, экономического и культурного общения с Францией. Конечно, существовали лавки, где продавались школьные учебники, но достать художественную литературу было почти невозможно, и только богатые и образованные люди могли себе позволить заказывать книги из Франции. Впрочем, даже если бы литература ввозилась в Канаду, вряд ли народ, в большинстве своем неграмотный и бедствующий, проявил бы к ней

интерес. А неграмотность населения обуславливалась разложившейся в результате войн системой образования. В начале XIX века в Канаде была всего одна публичная библиотека, которая находилась в Епархиальном доме Квебека и могла предложить своим читателям только произведения греческих и латинских авторов.

С середины XIX века в Канаде начался интеллектуальный подъем. В Монреале, Квебеке и других городах стали открываться книжные магазины и библиотеки. Изобретение парохода облегчило канадцам путешествия в Европу и ввоз новой литературы. Интересно, что даже произведения английских авторов в Квебек привозились исключительно во французском переводе, чтобы не прерывалась связь народа с Францией и ее языком. Когда романтизм «сошел на канадский берег», он уже пережил в Европе свой расцвет. Сначала он проник в прессу, и уже в 1850-е годы газеты и журналы стали печатать произведения, принадлежащие исключительно романтическому направлению: легенды, сказки, исторические и фантастические рассказы, главным действующим лицом которых был простой народ, а автором – франкоязычный канадец, представитель сформировавшейся новой нации. Привезенные когда-то из Франции старые нормандские и бретонские сказки, бережно сохраняемые народом в самые тяжелые времена, начали записываться, трансформируясь в соответствии с канадским бытом и нравами. Первые произведения квебекских авторов не отличались художественным мастерством, но молодая литература быстро прошла период ученичества: отринув в европейском романтизме то, что было ей чуждо («мировую скорбь», пессимизм, меланхолию, одиночество личности), квебекская романтическая литература восприняла героику, национальную концепцию, местный колорит, любовь к приключениям и историческим деталям, интерес к народным легендам, сказкам, песням и обрядам, эпическим традициям.

Квебекским романтикам было не свойственно глубокое проникновение в душу героя, анализ развития страстей, но они умели искренне и взволнованно воспеть огромную любовь к многострадальной родине и передать боль за потерянные земли. И если психология квебекского романтического героя была довольно простой, он все же оказывался исключительной личностью, т. к. имел одну, но великую цель – бороться за свободу и независимость своей родины и ценой жизни защищать землю, унаследованную от предков.

Квебекскую литературу, не имеющую богатого литературного прошлого и великих авторов для подражания, больше волновали собственные, а не европейские проблемы. Даже если, оплакивая беды родины, разоблачая поработителей, воспевая свободу, утверждая автономные права народа и призывая к борьбе, квебекские авторы обращались к творчеству В. Гюго и других европейских романтиков, это было обусловлено поисками форм самовыражения и стремлением к утверждению национального самосознания.

Писатели, сплотившиеся под флагом квебекского романтизма, провозглашали лозунги освободительного движения, а слова «романтизм» и «патриотизм!» стали почти синонимами.

Но квебекский патриотизм был тесно связан и с верой. Епископ Иньяс Бурже даже выразил желание, чтобы слово «канадец» было синонимом слова «католик». Будучи искренними, даже фанатичными патриотами, светские руководители принимали провозглашенное клерикалами священное единство «родина – религия» как основной принцип и гарантию существования французской Канады. Даже когда клерикализм выступил против романтического принципа свободы искусства и церковь стала строгим цензором первых романтических опытов, квебекские романтики не возражали, считая, что если вера спасла народ, то литература этого народа должна быть проникнута

религиозной идеей. Иногда слишком строгий контроль со стороны церкви все же вызывал споры, недоразумения, даже запрещения газет, но возражения романтиков были всегда осторожны и уважительны: допуская, что мораль может устанавливать границы для искусства, они пытались объяснить клерикалам, что предмет искусства не должен зависеть от морали.

Но был жанр в квебекской литературе, в развитии которого были одинаково заинтересованы и писатели, и клерикалы – исторический роман, воссоздающий историю народа, его нравы и традиции, пробуждающий гордость за героическое прошлое. Богатейшим источником и патриотического вдохновения, и исторических фактов для квебекских романтиков стало произведение отца канадской историографии Франсуа-Ксавье Гарно «История Канады» (1845 – 1848). Гарно совершил путешествие в Англию и во Францию, что в те годы было единственной возможностью познакомиться с европейским романтизмом. Пребывание во Франции в период битвы вокруг «Эрнани» наложило несомненный отпечаток на его творчество, и его, казалось бы, историографический труд стал первым романтическим произведением, вдохновившим многих писателей второй половины XIX века.

В художественной литературе, однако, первым франкоязычным канадским романом принято считать «Влияние одной книги» (1837) Ф.О. де Гаспе-сына. Начало было заложено, и целая плеяда в разной мере талантливых и ярких писателей обратилась к истории для создания романов. Среди этих представителей квебекского романтизма самыми известными являются отец и сын Гаспе, Ж. Марметт, Ж.Б. де Бушевилль, П. Шово, произведения которых и сегодня изучаются в учебных заведениях и бережно хранятся в любом квебекском доме.

В произведениях Ф.О. де Гаспе-сына, несмотря на романтическую поэтизацию таинственного загробного мира,

наличествует и трезвый образ мыслей. Хотя в своем романе автор упоминает имена Дюма, Гюго, Нодье, Ламартина, Байрона, Скотта и других европейских романтиков, их влияние незначительно, более того, автор обнаруживает довольно поверхностное знакомство с их творчеством.

Жозеф Марметт для работы над своими романами неоднократно ездил в Париж, где изучал архивные документы, относящиеся к истории Канады, труды французских историков и произведения романтиков. Видимо, поэтому его исторический роман «Шарль и Ева» по своему художественному уровню выгодно отличается от произведений других квебекских романистов.

Сюжетную основу исторических романов Бушевиля составляют традиционные для романтизма приключения героев, изображенные на историческом фоне, что придает большую достоверность описываемым событиям.

В романе П. Шово «Шарль Герен» (1846) любовная интрига оттеснена на второй план мастерским, в шатобриановской манере изображением романтического пейзажа Квебека.

Среди франкоязычных канадских романтических авторов самым популярным и, несомненно, самым талантливым является Филлип-Обер де Гаспе-отец (1786 – 1871), автор признанного шедевра квебекского романтизма – романа «Канадцы былых времен» (1863). Обратившись к литературному творчеству в возрасте 72 лет, он, очевидец важнейших событий в истории своей родины, отразил в своем произведении эпоху национального поражения, патриотического подъема и становления нового общественного сознания. Он вывел в своем романе реальных людей, своих современников, к которым, по его собственному признанию, так привязался, что не желал описывать их смерть, чтобы не причинить горя ни себе, ни своим читателям. Гаспе сумел воссоздать правдивую картину канадских нравов и обычаев, мастерски сочетая ее с описанием героической войны. Гаспе описывал не «героев», но людей, не рыцарские

поединки, но реальные сражения, настолько трагические и величественные, что они не нуждались в романтической гиперболизации. Живое и взволнованное описание битвы в долине Авраама можно по праву отнести к лучшим батальным сценам в мировой литературе. Гаспе не только описывал, но и анализировал, он первым открыто написал об истинной причине поражения квебекцев в этом сражении: Франция предала их, оставив в решающий момент на произвол судьбы. Несмотря на реализм исторических описаний и отсутствие романтической фантазии и гиперболизации совершаемых подвигов, Гаспе остается романтиком: описания величественной природы родного края, непроходимых и таинственных лесов, красочный фон, на котором время от времени появляются зловещие силуэты ирокезов и разворачиваются сложные перипетии любви, верности и дружбы главных героев, составляют, несомненно, лучшие страницы квебекского романтизма.

До конца XIX века исторический роман оставался ведущим жанром в канадском романтизме. Канадская история была настолько наполнена драматическими событиями, что авторам не было нужды прибегать к художественному вымыслу, и, в отличие от европейских романтиков, они оставались более верны исторической правде. Кроме того, для умелого переплетения вымысла и действительности им не хватало художественного опыта. Они также не обращались к Средневековью, которого в их истории не было, и в своих исторических романах они возвращались к историческим событиям недавнего, по европейским меркам, прошлого. И поскольку сами писатели или их прямые предки часто сами являлись участниками или очевидцами исторических событий, то становится понятным подчеркнутое внимание квебекских авторов к описанию исторических деталей.

Ведущим жанром квебекского романтизма был, как уже отмечалось, исторический роман, но общий культурный и патриотический подъем франкоканадцев выразился также в

поэзии, которая испытала значительно большее влияние европейских мастеров, и поэтому в первой половине XIX века значительно уступала в оригинальности историческому роману. Сегодня трудно определить, кто сказал первое слово в квебекской поэзии, однако очевидно, что до конца XIX века проживающие на американском континенте франкоязычные поэты были ближе к Буало, чем Ламартину или Гюго. Романтические тенденции обнаруживаются в квебекской поэзии только в конце XIX века в стихотворениях Октава Кремази (1827 – 1879). Он первым в квебекской поэзии воспел глубокое чувство и романтическую печаль. Но патриотические стихи Кремази посвящены не Канаде, а Франции, сыном которой он себя считал. Он покинул новую родину ради старой, где провел последние годы.

Первым квебекским поэтом, признанным Францией и награжденным премией Французской академии, был Луи Фрешетт (1839 – 1908). Он создал прекрасные образцы патриотической лирики, его шедевр «Легенда одного народа», написанный под явным влиянием «Легенды веков» Гюго, воспекает Канаду, ее историю, людей и природу. Романтическая музыкальная поэзия Фрешетта настолько напоминала произведения великого французского романтика, что его называли «Виктор Гюго – младший». В развитие квебекской поэзии внесли свой вклад также потомки известного историка Ф.-Кс. Гарно, Альфред и Сен-Дени Гарно.

Квебекская поэзия пережила подъем и стала известной миру только в конце XIX века благодаря замечательному поэту Эмилю Неллигану (1879 – 1941). Безумие настигло его в 20-летнем возрасте, но стихи, которые он успел создать, подобно молнии осветили бледную до него панораму квебекской поэзии. Этот гениально одаренный юноша стал воплощенным образом вдохновенной, непорочной любви, проклятого поэта, черного ангела и мятежной души.

Таким образом, квебекский романтизм, который был несравненно слабее европейского, не отличаясь ни его жанровым разнообразием, ни философской глубиной, ни количеством великих имен, тем не менее занимает в мировой литературе свое скромное, но достойное место. Молодая литература американского континента, создаваемая на французском языке, сумела преодолеть в течение одного века сознание своей “вторичности” и стать действительно национальной. Провозглашающие высокие идеалы героизма и патриотизма, воспевающие суровую, но любимую родную природу, иногда неловкие и неуверенные, но всегда искренние, произведения квебекских романтиков подготовили почву для дальнейшего развития своей национальной литературы и ее мирового признания.

В. Соколов

УРОВНИ РОМАНТИЧЕСКОГО ВИЗИОНЕРСТВА: С. КОЛРИДЖ. «СКАЗАНИЕ О СТАРОМ МОРЕХОДЕ»

Рассматривается мистический, визионерский компонент романтического мировосприятия. По мнению автора, весомая роль фантазии и воображения обнаруживает генетическую связь эстетики романтизма со средневековой мистикой, а также с готикой и барокко. Прослеживается также связь романтизма с идеями алхимии. Тема раскрыта на материале творчества С. Колриджа и У. Блейка.

Данная работа посвящена прежде всего поиску первоисточков романтизма. Это попытка выйти за рамки известного литературного явления и выявить первичные элементы, которые легли в основу романтизма. Наша задача – продемонстрировать, насколько глубоки, невероятно сложны для восприятия и во многом таинственны истоки этого

художественного стиля, насколько далеки они от его традиционного понимания. В отечественном литературоведении наследие романтизма в интересующем нас ракурсе практически не изучено. Как правило, романтизм рассматривался как течение, отличавшееся неприятием рационалистической эстетики Просвещения, и как новое общественно-значимое миропонимание. Романтизм рассматривали как проявление некоего абсолютного бунтарства, а также как отражение идеалистической философии Фихте и Шеллинга. Во многом это верно, но это лишь одна сторона романтизма. Истинные истоки гораздо глубже.

С древних времен существовали тексты, так или иначе связанные с мистическим восприятием мира. Это были тексты тех людей, которых посещали видения прошлого и будущего, видения богов и иных нематериальных существ, видения о сотворении и гибели Вселенной, о новом мироустройстве, творения тех людей, которые слышали голоса духов, деревьев и растений, людей, наделенных особыми экстрасенсорными способностями. Эти способности ныне почти утрачены или проявляются крайне редко.

Авторы древности использовали так называемый визионерский подход в написании своих текстов, как бы устанавливая связи между внутренним микрокосмом пророка и макрокосмом Вселенной, точнее, с той сферой, где и находились их эсхатологические во многом видения. В нашем мире существовало огромное число пророков, на которых снисходили божественные откровения, существовало достаточно большое число священных книг, основанных на видениях и информации, полученной таким путем. Некоторые из этих книг дошли и до наших дней (среди них самые известные – 17 книг библейских пророков Ветхого Завета, из которых наиболее известны Исаия, Иезекииль, Иеремия и Даниил, а также не вошедшие в Библию апокрифы более позднего происхождения).

В культуре древних людей визионерский подход был доминирующим, он почитался и считался божественным даром. Об этом свидетельствуют и древнеисландские тексты, такие как «Пророчества Вельвы» (ведьмы-прорицательницы), «Речи Высокого» (бога Одина) и другие, входящие в «Эдду», которая фактически была сводом всех законов, знаний о природе и сущности богов, а также включала ряд эстетических принципов и норм. Можно также вспомнить эпоху Средневековья, когда существовало множество мистиков, излагавших в своих трактатах христианское вероучение на основе своих видений и пророчеств. Нормой было даже описание видений в официальных исторических хрониках. Так, например, в хрониках Петра из Дусбурга часто используются описания видений, которые посещали тех или иных братьев Тевтонского ордена. Более того, как пишет П.М. Бицилли, «можно сказать, что исторический взгляд на духовную жизнь возникает *впервые* на почве средневековой мистики, и это потому, что, не удовлетворяясь мистическими переживаниями, средневековые богословы выработали *приемы* достижения их, приемы, сводящиеся к непрерывному упражнению души в созерцании, открыли некоторый восходящий путь от самопознания к богопознанию и тем самым открыли истину роста души»^{cxlv}. При этом исследователь отмечает: «Особенно интересно увлечение визионерками... магистр Яков Витрийский, узнав, что в Уаньи находится великая подвижница Мария, бросил Парижский университет, переехал в Уаньи и здесь жил до самой смерти святой... при Анжеле из Фолиньо находился безотлучно францисканец Арнольд, записывающий с ее слов ее откровения; подвижнице Марии Эбнер путь к мистике был указан ее духовником Генрихом Нерлингенским, открывшим в ней дар чистого созерцания»^{cxlvi}.

В мировом творческом процессе, если, конечно, под творчеством понимать и средневековые видения, существует некий эзотерический, не поддающийся логическому

истолкованию и объяснению уровень восприятия и оценки жизни во всех ее проявлениях, когда авторы опираются лишь на свое интуитивное сознание, на свои экстрасенсорные способности и воображение. И в этой связи такой великий художественный стиль первой половины XIX века, как романтизм, уходит своими корнями именно в визионерский аспект восприятия. Обоснованность постановки вопроса о соотношении романтизма и визионерства очевидна, но творчество романтиков рассматривалось во многом сквозь призму социально-моралистических аспектов. Так, В.М. Жирмунский в статье «У. Блейк», не отрицая полностью мистическую сторону творчества Блейка, предпочитает все же показать его как бунтовщика, критикующего классовое общество и официальную религиозную идеологию: «Мистик и “духовидец” Блейк был в то же время по своему общественному мировоззрению гуманистом и человеколюбом с широкими демократическими симпатиями, пламенным обличителем социального зла и несправедливости»^{cxlvii}. Акценты несколько смещены; сам же У. Блейк, подлинный предтеча романтизма, писал, что для него «мир представляет собой одно бесконечное видение Фантазии или Воображения», в основе для него «Воображение, или духовное чувствование»^{cxlviii}. По Блейку, раньше существовала Эра Воображения. Очевидно, об этой эре он также говорит в поэме «Бракосочетание Неба и Ада»: «Гиганты, основавшие мир сей в его чувственном бытии и ныне пребывающие в оковах, суть истинные причины жизни мира сего и суть источники всякого деяния...»^{cxlix}. Блейк утверждает: «...первоначалом является Поэтический Гений, все прочее – лишь его производные...»^{cl}. Данное утверждение тоже очень близко к тому, что писал С. Колридж в «Литературной биографии» о Воображении – первичном и вторичном.

Блейк также утверждает, что Христос и Сатана – это одно и то же лицо: «Мессия, сиречь Сатана, или Искуситель, от веку

почитался одною из первооснов, кои суть наши Энергии»^{cli}. По этому поводу А. Глебовская пишет: «Воображение, которое Блейк считает высшей способностью человека, несомненно, исходит из Ада. Небо олицетворяет порядок, рациональность, догматизм; Воображение же ничем не сковано, хаотично и абсолютно иррационально. Традиционное Зло становится символом духовной свободы, творческой энергии, преобразующей мир, а традиционное Добро – символом пассивности и догматизма. Однако Блейк остается верен своей диалектике и утверждает, что два противоположных начала не могут существовать друг без друга и только их единение, «бракосочетание» ведет к подлинной духовности»^{clii}.

Обычно Блейка воспринимают прежде всего как философа. Как видно, исследователи сначала стремятся на свой лад интерпретировать его учение, а затем, уже через призму подобной интерпретации, смотрят на его визионерский мир, его визионерские картины. Естественно, что при таком подходе получить из его произведений то, что Блейк сам туда вкладывал, просто невозможно. Основа всего его Мира заключалась как раз в самой форме, в самом ритме, в самом звучании. Его Символы рассчитаны непосредственно на чистое восприятие, а ни в коем случае не на осмысление. Таковы же иллюстрации Блейка к собственным произведениям, которые не поддаются никаким логическим, рациональным толкованиям: это тоже стихия движения, жеста, провидческих библейских символов. Подобное может быть сравнимо лишь с художественной стилистикой эпохи маньеризма и барокко, в частности с образами позднего Микеланджело в период создания им «Страшного суда», о чем пишет Д. Джойс^{cliii}. И, конечно, с экстатическими прозрениями Эль Греко, великого испанского художника, о котором Шипионе пишет: «Для нас Эль Греко является визионером. Его живопись смущает умы... он вновь приподнимает образы над повседневностью и, преобразая их,

переводя в ирреальный мир, смешивая земное и божественное, всё изображает в картине существующим в настоящий момент с поразительной духовной силой... его фигуры – это высшая магия, поскольку она вечна»^{cliv}. Вновь можно вспомнить точное определение Ю.Б. Виппера о сходстве художественного мышления и культуры эпохи романтизма и начальных периодов Нового времени. Ведь и для более позднего немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана творческим импульсом была живопись маньеристов С. Розы, Ж. Калло и особенно – барочная драматургия П. Кальдерона^{clv}.

Блейк изначально считает Мир порождением Воображения, которое олицетворяется во всей мировой мифологии так называемыми Гигантами, или Великанами. В этом мире не было дуализма, не было противоположностей, не было антитез – Добра и Зла, Света и Тьмы, Жизни и Смерти. Именно об этом мире вспоминает Блейк в своих произведениях. Их форма и их символы соединяют читателя с тем бесконечным миром Воображения, к которому Блейк был устремлен. Эстетика Воображения Блейка основана прежде всего на Библии. И вновь напрашивается сравнение с духом готики. Как отмечает П.М. Бицилли, именно «Средневековье создало символическое изобразительное искусство и символическую поэзию, создало богатый, исключительно сложный и тонко разработанный символический религиозный культ и философию, сводящуюся к постижению и раскрытию символического значения окружающей действительности»^{clvi}. И здесь ближе к истине, на мой взгляд, В.И. Грешных в недавнем исследовании о путях формирования романтического художественного сознания в Германии. Он пишет: «Характерно, что ранние романтики, в том числе и Вакенродер, выдвигая в центр мироздания человека, полностью еще не освободились от теоцентрического представления о мире, потому творец Йозеф у Вакенродера – это всего лишь слабое орудие Бога». И тут же отмечает:

«С одной стороны, Вакенродер видит в искусстве своеобразный инструментарий божественного откровения, с другой – искусство представляется ему “высочайшим человеческим совершенством”»^{clvii}.

Особенностью английского романтизма видится его особая мистичность. Ведь в Англии Средневековье было насквозь проникнуто духом мистицизма, как нигде в Европе. Именно здесь в конце XVIII века родились «готические» романы, поэтому и эстетику английского романтизма мы можем рассматривать с точки зрения визионерского опыта (данный аспект пытались истребить или скрыть в более поздних исследованиях этого стиля). Романтики, вслед за творцами эпохи барокко и готики, увидели пути духовного возрождения в христианизации культуры, поскольку само христианство изначально зарождалось как сугубо духовное и мистическое явление и создатели Священного Писания были по сути пророками-визионерами. Уже в период предромантизма все больше ценятся такие категории, как «живописное» и «готическое», пробуждающие воображение. Классическая четкость, простота и упорядоченность форм сменяются вычурностью рисунка, неясностью очертаний, многоликостью слова. Соразмерность заменяется контрастом. Даже представитель классической эстетики Просвещения Александр Поуп оправдывает готический стиль таким образом: «Ведь могут ли арки не быть стрельчатыми, когда их создатель хотел воспроизвести этот завиток, что образуют два дерева, переплетаясь ветвями? И могут ли колонны не состоять из нескольких граней, коль скоро они повторяют форму стволов нескольких деревьев, сросшихся вместе? Тому же принципу подчинены и резные розетки из камня и цветные витражи: первые представляют ветви, вторые – листья деревьев, и те и другие способствуют созданию скудного, сумрачного освещения, порождающего религиозное благоговение и трепет»^{clviii}.

При прочтении текстов Блейка лучше отталкиваться от самого их звучания, а также не забывать о мистическом происхождении и восприятии самого звука. В статье «Поэтика звука у Блейка» Сюзан Пи Рэйли размышляет о том, как следует воспринимать его творения, его иллюстрированные тексты. Она пишет, что нельзя забывать, насколько сильно Блейк не доверял визуальной сфере как источнику знания или вдохновения. И не только визуальной форме, но не доверял он также и написанному слову. «Опасения Блейка, касающиеся Визуального (зрительного), и его особый акцент на поэтике звука нашли полное выражение в том, что он развернул армию всего слышимого и произносимого в войне против всего написанного и увиденного»^{clix}. Таким образом, Блейк предпочитает все то, что можно напрямую услышать, всему, что можно увидеть. По той же причине многие из его иллюстраций едва ли иллюстрируют его тексты. Но как же тогда объяснить характерное для Блейка превосходство текста над визуальным оформлением, если известно, что он не доверял написанному, так же как и визуальному, считая его источником заблуждений? С.П. Рейли считает, что писатель, следуя римскому католическому священнику Александру Геддесу, верил, что дошедшие до нас библейские тексты были искажены и не отражают чистого вдохновения. Основная идея Геддеса заключалась в том, что речь и песня – более верные средства коммуникации, чем письменный текст. Источником Священного Писания, по Геддесу, были устные предания, переходившие от поколения к поколению в форме простых песен. Тема «слышимого» видна у Блейка повсюду в его пророчествах, и многие его работы наполнены высказываниями об этом. Следует сконцентрировать внимание на особом прочтении этих «высказываний», в котором Блейк отдает предпочтение тому, что слышится, что читается, – слуховому и устному над видимым и написанным. С.П. Рейли замечает, что «у Блейка Слово существует только на высших уровнях, Слово, напрямую передаваемое в Разум, от Бога к пророкам. Для смертных чувства по-прежнему ведут

к рассудку, но слово или песня, происходящие от внутреннего источника, чище, чем любая письменная форма. Устные формы также могут быть искажены, поскольку они наследуются от барда или пророка, но Блейк стремится пресечь любую недооценку, утверждая, что свои творения он услышал непосредственно из первых рук, от их устного источника. Повсюду в его творениях присутствуют утверждения, что он писал свои тексты под диктовку, слушая голоса: *the ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell* – древнее предание, что по прошествии шести тысяч лет этот мир будет поглощен огнем – истинно, как я *услышал* из Ада»^{clx}.

По поводу того, что Воображение питается «адскими силами», с У. Блейком согласился бы его старший современник С. Колридж. Ведь об этом размышляет герой его поэмы «Сказание о Старом Мореходе». Двух писателей объединяет множество общих идей, хотя они друг друга не знали. Но различие их в том, что Колридж пришел к таким выводам посредством сугубо теоретических рассуждений, Блейк же исходил из собственного пророческого опыта. Блейк – визионер по натуре, Колридж – иное. Он лишь был устремлен к этому состоянию. Поэтому слова Блейка словно наполнены жизненной силой, они живые и естественные, в них нет ни капли академизма, в них чувствуется настоящая сила, идущая от природы, из хаоса. Иным было слово Колриджа. В отличие от Блейка, он получил систематическое образование и всегда находился под сильным влиянием современных ему мыслителей, особенно Шеллинга. Это, может быть, помешало ему овладеть в поэзии тем методом, который он пытался провозгласить в теории как центральную идею, помешало обрести особое, пророческое состояние восприятия, то есть чистое Воображение, дающее способность творить. В отличие от Блейка, Колридж не был абсолютным визионером по своей природе, однако этот его «недостаток» отчасти компенсировался вынужденным приня-

тием опиума. Его опиумные видения послужили толчком к созданию некоторых произведений, они способствовали взлету его поэтического гения, но они же со временем его и истощили, лишив доступа к состоянию чистого Воображения.

У Блейка и Колриджа достаточно много общих черт, например, идея Воображения, которой они оба придавали первостепенное значение. И хотя Колридж и здесь очень близок к совершенству Блейка, достичь его он не смог – опять-таки из-за своей склонности к отвлеченным теоретическим рассуждениям и некоторой академичности (имеется в виду прежде всего его опора на предшествующие великие имена и знания в области науки и искусства) – опять же в отличие от Блейка.

Как отмечает Н.Я. Дьяконова, «как и Шеллинг, Колридж придает поэзии почти мистическое значение, считает того, кто создает ее, мудрецом и провидцем... Колридж полагает, что познание истины и красоты может быть только интуитивным, поскольку его принципы покоятся на априорных законах не менее чем на логике»^{clxi}. Колридж на основе Беркли и неоплатоников определил свое понятие о трансцендентальном принципе возникновения мира, о духовном родстве человека и бога. В натурфилософии Шеллинга он нашел примирение неба, земли и духа, единение природы и сознания. Он считал, что существует Мировой Дух, который является двигателем всей вселенной. Его порождения – человеческий разум и природа, или «материализованный дух». У Колриджа есть строгое различие между объективной природой и субъективным разумом, ее познающим. Он размышляет о единстве духа, природы и человека, хотя они якобы внутренне противоречивы, то есть судит о единстве противоречий. Истина состоит из единого целостного образа, из отдельных противоречивых элементов, из идеального и материального.

Основной документ, представляющий собственно эстетику Колриджа, – «Литературная биография». Но не следует рассматривать ее как пример романтизма: трактат написан как

бы вне работы поэтического Воображения и излишне теоретизирован, он, по сути, не содержит в себе самих символов, а представляет лишь совокупность логических (рассудочных) выводов или предположений о собственном творчестве. Иное дело – поэтическое творчество Колриджа, и прежде всего поэма «Сказание о Старом Мореходе». В «Литературной биографии» поэт не смог выразить и части того, что он способен был совершить, находясь в поэтическом экстазе. Текст трактата – это лишь попытка вспомнить, что и как с ним происходило в момент поэтического вдохновения (или его визионерского восприятия).

Вместе с тем, за первооснову можно взять тезис Колриджа о том, что «Фантазия – это не что иное, как особый вид памяти, освобожденный от законов времени и пространства...», она «должна получить материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления»^{clxii}. Мы попытаемся, насколько это возможно, проследить за работой писателя на примере разбора поэмы «Сказание о Старом Мореходе», взяв во внимание его теорию Воображения.

По Колриджу, уровень первичного Воображения – это восприятия, творящие «первичный чувственный мир». Далее включается «эмпирический механизм – выбор», который производит отбор «нужных» ассоциаций и расставляет их в «нужном» порядке в соответствии с «осмысленной волей». Получившаяся комбинация ассоциаций-ощущений формирует видение, которое в свою очередь образует новые ассоциации, из которых получается новый ряд видений и т. д. Это уровень Вторичного Воображения – «эхо первичного». При сочинении поэмы у Колриджа сначала возникали некие ассоциации, из которых он затем выстраивал видения: их описание и есть текст поэмы. Если так, то можно попытаться пройти этот путь в обратном направлении: впитывая видения поэта, вернуться к

ассоциациям, а затем и к ощущениям, которые, предположительно, Колридж мог испытывать.

Особый тип работы заключается в восприятии текста Колриджа не на уровне уже «готовых» видений, а на уровне первичного Воображения – «первичного чувственного мира». В этом случае исследователь-читатель, воспринимая первичное Воображение Колриджа, выступает в роли его «отзвука», то есть – вторичного Воображения.

Первые две части поэмы «Сказание о Старом Мореходе» позволяют выявить эти ассоциативные цепочки и могут быть рассмотрены в соответствии с пониманием Фантазии у Колриджа – Фантазии, которая не подчиняется законам времени и пространства. Более того, Колридж разграничивает Воображение и Фантазию так же, как и средневековые алхимики. Фантазия, которая у него «подчинена воле», действует исключительно в пределах области сознания, может свободно выбирать, но не может постичь парадоксальной природы символов, которые активизируются посредством противостояния сознательного и бессознательного. Алхимический процесс тоже примиряет сознательное и бессознательное, образуя союз противоположностей. Этот процесс примирения точно был выражен Блейком уже в названии поэмы «Бракосочетание Неба и Ада». У романтиков подобное алхимическое воображение связывает многие двойственные противоположности: Солнце и Луну, мужское и женское, свет и тьму, небо и землю, низ и верх, дух и материю, горячее и холодное, активное и пассивное, жизнь и смерть, смертное и бессмертное. Таким образом, в результате духовных поисков Старый Мореход примиряет в себе все противоположные элементы (особенно ярко в поэме показаны противоположности – Солнце и Луна, холод и жара, жизнь и смерть или Жизнь-в-Смерти). И, пройдя сквозь невероятные страдания, сам становится как бы Философским Камнем.

Единение с природой – это основополагающий принцип как для алхимиков, так и для романтиков. И те, и другие

отмечали взаимосвязь между объективной и субъективной реальностью. Алхимическая практика заключалась в поисках соответствия между природными принципами и внутренним толчком на пути к слиянию и целостности. Корни алхимии в природе, и природа должна соединиться с миром человека. Конечная цель алхимического процесса – Философский Камень – представляется как парадоксальная гармония несовместимых по природе элементов, заключенных в едином Символе. Алхимические архетипы познаются и в романтизме посредством Воображения. Таким образом, если сравнить теорию Воображения Колриджа и алхимическую функцию Воображения, то соответствие будет практически полным. Поиски единства или целостности – это центральная идея как для романтиков, так и для алхимиков, замещавшая собой идею искупления и спасения, заложенную в теологических моралистически-рассудочных догматах. Другими словами, в романтизме, как и в алхимии, понятие спасения не рассудочно, как в теологии, а основано на природной возможности спасти себя посредством достижения целостности, соединившись с природой.

Поэма Колриджа «Сказание о Старом Мореходе» начинается латинским эпиграфом, выдержкой из «Философии древности» Т. Барнета, где он пишет: «Я охотно верю, что во вселенной есть больше невидимых, чем видимых существ. Но кто объяснит нам все их множество, характер, взаимные и родственные связи, отличительные признаки и свойства каждого из них?» И продолжает: «Нужно постоянно помнить об истине и соблюдать должную меру, чтобы мы могли отличить достоверное от недостоверного, день от ночи»^{clxiii}.

Видимо, для подтверждения этой мысли Колридж решил написать глоссы, как бы переводя стихотворный текст на язык прозы. Стихи поэмы мыслятся как нечто не совсем «достоверное», в них можно обнаружить все что

угодно; а глоссы – это, напротив, что-то вполне «достоверное», что следует понимать буквально. Возможно, глоссы и стихотворный текст следовало бы воспринимать как два различных произведения, имеющих весьма отдаленное отношение друг к другу (если воспринимать их как сновидение и его толкование). И поэма Колриджа воспринимается на первый взгляд как рассказывание Мореходом своего сна Брачному Гостю. Толкование сна связано с реальными обстоятельствами, при которых возник замысел поэмы: мистери Круикшенку, другу Колриджа, приснился корабль-призрак (это видение появится в поэме как акт возмездия). По свидетельству Вордсворта, мистический замысел поэмы был уже predetermined в плане произведения: его цель «подвергнуть и Старого Морехода... преследованию потусторонних сил,.. как духи-хранители этих мест взяли на себя бремя отомстить за преступление»^{clxiv}. Мир, который видит Мореход, – как во сне – очень зыбок, полон загадок, ненадежен: в любой момент может оказаться, что солнце – это не солнце, а как бы Луна в виде Солнца, океан – это не океан, корабль – не корабль. Не удивительно, что сюрреалисты нашли в эстетике Колриджа множество близких им элементов и считали его своим предтечей.

Основной художественный принцип Колриджа, на основе которого построена вся поэма «Сказание о Старом Мореходе», – это контрастность. По принципу контраста построены и структура текста, и события, и художественные образы, контрастом отмечен также и эпиграф, где сказано: «... чтобы мы могли отличить достоверное от недостоверного, день от ночи». По мнению Н.Я. Дьяконовой, «контрастность эта отражает идею Колриджа о том, что единое художественное целое формируется из противоположных элементов. На таком диалектическом единстве противоположностей строится вся поэма. Ее разрозненные эпизоды объединяются по принципу ас-

социаций контраста, искусно замкнутых в кольцо сюжета и нравственной концепции: физические страдания, предшествующие преступлению, убийство, контрастные муки жары и холода, тела и души, смерти и невозможности умереть, как искупления – и повторяющегося возвращения старых страданий»^{elxv}.

Следует отметить, что Колридж не просто использует прием контрастности. Он вводит параллелизмы по контрасту, добиваясь тем самым максимального эффекта. Каждая строфа в поэме является новой и вполне завершенной картиной, причем она может иметь свою параллель, обладающую, как правило, противоположной полярностью (то есть лексика почти не изменяется, но возникает противоположный смысл). Рассказ Морехода начинается подобной параллельной конструкцией – это строфа 7-я первой части и строфа 1-я второй части:

И солнце слева поднялось
Прекрасно и светло,
Сияя нам, сошло к волнам
И справа вглубь ушло

И справа яркий Солнца диск
Взошел на небосвод,
В зените долго медлил он,
И слева кровью обогрен,
Упал в пучину вод (157–158)

В первом случае – обычное движение Солнца (то есть по часовой стрелке), во втором случае происходит обратное: великий божественный миропорядок обращен вспять – Солнце движется в обратную сторону (хотя некоторые комментаторы указывают лишь на то, как точно Колридж сумел описать движение корабля, огибающего мыс Горн, и приводят список энциклопедий, которыми он пользовался). Кроме того, Солнце во втором случае имеет также визуальное отличие: оно туманное и медленное (Мореход постепенно будет замечать у него лунные черты). Но пока еще Солнце не утратило свои черты. Оно достигает своей высшей точки (повиснув над мачтой), и рассказ вдруг прерывается. Но возобновляется он также внезапно. Мы узнаем, что произошло нечто странное (оказавшее влияние на всю дальнейшую судьбу Морехода), и в его ассо-

циативном восприятии отобразилось это как нападение «сильного тирана», избивавшего корабль своими крыльями.

И вдруг из царства зимних вьюг
Примчался лютый шквал,
Он злобно крыльями нас бил,
Он мачты гнул и рвал (158)

Здесь обнаруживается это странное видение, связанное с образом птицы (избиение крыльями), в результате которого кораблю пришлось совершить вынужденное бегство на Юг. Эта ассоциативная связь могла стать основной, заставившей Морехода в дальнейшем совершить неосознанное мщение – внезапное убийство Альбатроса. Итак, шторм – это некая крылатая сущность, избившая корабль и заставившая его стремительно плыть на Юг, где ему суждено погрузиться в мрак страны Вечных Льдов. Далее следует описание туманной страны Вечных Льдов. Это абсолютно чистое, стерильное пространство – кругом только лед и снег, в этом описании совершенно отсутствует белый цвет. Лед угрюмо сверкает зелено-изумрудным блеском, символизирующим скорее тоску, меланхолию, спокойствие, сплин, но не чистоту белизны.

Следующая картина – внезапное появление Альбатроса. Спорным является традиционное стремление исследователей сотворить из Альбатроса некий символ добра и чистоты. Аналогично Духа Южного Полюса называют Духом Зла, не обращая внимания даже на тот факт, что тот любил Альбатроса и поэтому отомстил за него. Миф об Альбатросе намного сложнее, в него входит и представление о мистической чистоте. Вот, к примеру, рассказ Г. Мелвилла о первой встрече с птицей, вызвавшей в нем мистический «страх и трепет»: «Альбатрос – белый призрак, порождающий ужас: царственное пернатое существо, белое как снег, с крючковатым клювом совершенной римской формы... Все мистическое очарование этой птицы порождено ее чудесной белизной». И чуть ранее: «...хотя по всем остальным человеческим понятиям и ассоциациям белизна

символизирует множество трогательных и благородных вещей... несмотря на совокупные ассоциации со всем что ни на есть хорошего, возвышенного и благородного, в самой идее белизны таится нечто неуловимое, но более жуткое, чем в зловещем красном цвете крови»^{clxvi}.

Предпоследние строфы первой и второй частей (19 – 20 и 14) – одно из самых загадочных и туманных мест в поэме, насыщенное таинственными, мистическими символами и ассоциациями. Луна, воплощенная в Альбатросе (здесь, и в дальнейшем, мы увидим, что появление Луны предвещается появлением Альбатроса), девять раз посещает корабль, проходящий сквозь таинственное пространство «белой тьмы». После этого Мореход совершает убийство Альбатроса. Значение числа девять (которое Колридж употребляет здесь и далее достаточно условно) ассоциативно указывает на нечто, относящееся к запредельному, неземному миру. В этом можно легко убедиться, рассмотрев некоторые общеизвестные примеры, связанные с символикой числа девять. Так, в греческой мифологии числом девять было определено все мироустройство: «Если бросить медную наковальню с неба на Землю, то она долетела бы до Земли за девять дней. Столько же потребовалось бы ей, чтобы долететь с Земли до Тартара»^{clxvii}. Или другой пример: согласно скандинавской мифологии, существует девять миров, соединенных мировым деревом, на котором бог Один сам себя принес в жертву (повесился на ветви либо пронзил себя копьем, прибив к стволу), провисев девять дней и ночей, после чего умер и, познав Мудрость Мертвых, при помощи ее вернулся к жизни, принес в Мир руны –местилище тайной мудрости. Символика жертвы, жертвоприношения вновь возвращает нас к поэме Колриджа – она в равной мере связана с образами Альбатроса и Морехода.

И мертвый Альбатрос на мне
Висит взамен креста (159)

Среди всех моряков только Старый Мореход отмечен судьбой. Только он один проходит ритуал посвящения до конца. Совершив жертвоприношение (принеся в жертву Альбатроса), он познает таинство Луны. В ходе своего дальнейшего мистического испытания он постигает тайны судьбы. Это сказывается на облике Морехода – «горящий взор», «магия слов», так пугающие Брачного Гостя. Но герой боится возмездия со стороны прежнего божественного, солнечного миропорядка, который он оставил и который почитают люди. Отсюда внутренняя борьба: «порядок» людей он оставил, но стать сверхчеловеком не смог. Надеясь на прощение Солнца, он благословил лунных тварей, рожденных Затишьем, полагая, что они – создания божьи. Полный сомнений в определении божественного и дьявольского в мире, Мореход вынужден стать вечным странником.

В заключительной строфе первой части Старый Мореход сообщает о том, что он убил Альбатроса. Это в определенном смысле центральное событие в поэме. Альбатрос, спасший корабль и любимый моряками, – убит. Роковой поступок является чертой, которая разделяет пространство поэмы на две части: мир и антимир. Это едва уловимая граница между днем и ночью, здесь основа всех самых главных контрастов в поэме (их мы замечаем сразу, в последующих строфах, т. е. с начала второй части). Таким образом, убийство Альбатроса можно назвать «пограничным» событием в судьбе Морехода. Но чем может быть вызвана столь внезапная агрессия? И можно ли вообще обнаружить в данном случае хоть какую-то осмысленную причину, послужившую толчком к этому поступку? Возможно, ответом является один из мотивов эстетики Э. По, через тридцать с лишним лет после поэмы Колриджа. В новелле «Бес противоречия» Эдгар По пишет: «Мы стоим на краю пропасти... И лишь потому, что разум настойчиво требует, чтобы мы отошли от пропасти, лишь потому мы упрямо к ней приближаемся. Нет в природе другой столь демонически нетерпеливой страсти, как страсть,

обуревающая человека, который, трепеща на краю пропасти, вот так смакует падение туда»^{clxviii}. Как отмечает Ф.О. Маттисен в «Литературной истории США», «воображением По безраздельно овладел Колридж», и в своем определении поэзии он «почти слово в слово повторяет Колриджа»^{clxix}. Эпатирующее своеволие, стихия абсолютной свободы личности становится характерной тенденцией романтического мироощущения уже на заре новой эпохи (поэма Колриджа, как известно, создана в 1797 – 1798 гг.).

Дальнейший уровень этого мироощущения – «байронизм», индивидуализм байронического героя. И далее поэтизация подобного эпатирующего состояния будет одним из приметных явлений неоромантического визионерства XX века. В строфе седьмой второй части наступает возмездие – проявление Анти-Мира: Солнце меняется и приобретает лунные черты (glorious Sun меняется на bloody Sun, становится не больше, чем Луна). То есть Солнце – «Божие Чело» – приобретает кровавый лик и превращает в Ад все мироздание:

Горячий медный небосклон
Струит тяжелый зной,
Над мачтой Солнце все в крови
С Луну величиной (159)

Колридж пишет: «Их преследует Дух, один из тех незримых обитателей нашей планеты, которые суть не души мертвых и не ангелы. Чтобы узнать о них, читай ученого еврея Иосифа и константинопольского платоника Михаила Пселла. Нет стихии, которой не населяли бы эти существа» (160).

^{clxv} Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.

С. 175 (курсив наш. – В.С.).

^{clxvi} Там же. С. 39.

^{clxvii} Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 165.

^{clxviii} Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 258.

^{clxix} Блейк У. Песни Невинности и Опыта. СПб., 1993. С. 193.

^{cl} Там же. С. 185.

^{cli} Там же. С. 193.

^{clii} *Глебовская А.* Предварение // Уильям Блейк. Песни Невинности и Опыта. С. 19.

^{cliii} *Джойс Д.* От капельки крови – к звездной Вселенной: В. Блейк // Лит. газ. 1995. 15 фев. № 7.

^{cliv} Цит. по: *Дзери Ф.* Эль Греко. Погребение графа Оргаса. М., 2001. С. 46.

^{clv} См. об этом: *Соколов В.Б.* Барокко и романтизм: к изучению виртуальной поэтики // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Калининград, 2001.

^{clvi} *Бицлли П.М.* Указ. соч. С. 14.

^{clvii} *Грешных В.И.* Мистерия духа. Калининград, 2001. С. 96 – 97.

^{clviii} Цит. по: *Колесникова И.А.* Вступление // Рэдклифф А. Роман в лесу. М., 1999. С. 3.

^{clix} *Reilly S.P.* Blake's Poetics of Sound in The Marriage of Heaven and Hell. <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/blakepoetics.html>

^{clx} Там же.

^{clxi} *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. М., 1978. С. 16.

^{clxii} *Колридж С.Т.* Избранные труды: Литературная биография. М. 1987. С. 97.

^{clxiii} *Колридж С.Т.* Сказание о Старом Мореходе // Поэзия английского романтизма. М., 1975. С. 157. Последующая цитация из поэмы с указанием страницы данного издания в тексте статьи.

^{clxiv} *Колридж С.Т.* Стихи. М., 1974. С. 247 – 248.

^{clxv} *Дьяконова Н.Я.* Указ. соч. С. 33.

^{clxvi} *Мелвилл Г.* Моби Дик, или Белый Кит // Мелвилл Г. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 230 – 232.

^{clxvii} Мифологический словарь. М., 1992. С. 367.

^{clxviii} *По Э.* Бес противоречия // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 625.

^{clxix} *Матиссен Ф.О.* Эдгар Аллен По // Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1977. Т. 1. С. 387.

И. Егорова

**РОМАНТИЗМ И АНТИРОМАНТИЗМ
В «ЗАПИСКАХ ПИКВИКСКОГО КЛУБА»
ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА**

Дебютный роман Ч. Диккенса рассматривается, с одной стороны, в перспективе истории европейской литературы после романтизма; с другой – в перспективе творческого становления Диккенса-романиста. Прослеживаются механизм и характер рецепции Диккенсом романтических образов и приемов.

«Посмертные записки Пиквикского клуба» – первый роман Чарльза Диккенса^{clxx}. Как правило, первые опыты начинающих писателей редко бывают удачными, однако «Пиквиком» двадцатичетырехлетний Диккенс сразу заявил о себе как в английской, так и в мировой литературе. Та смелость, с которой молодой репортер взялся за создание романа, не имея даже плана или наброска будущего произведения, поражает всех, кто хотя бы немного знаком с историей создания «Пиквика». Неопытность молодого Диккенса как романиста, конечно же, видна в «Пиквике» – для создания полноценного романа Диккенс не имел в ту пору ни жизненного, ни литературного опыта. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на создание «Пиквика» повлияла литературная традиция, – не имея своего опыта, Диккенс просто вынужден был опираться на творческий опыт предшественников.

Конечно, серьезно говорить о том, что «Записки Пиквикского клуба» были написаны под непосредственным влиянием литературной традиции романтизма, или о том, что это романтический роман, было бы преувеличением, хотя от времени расцвета английского романтизма «Пиквика» отделяют лишь какие-то десять – пятнадцать лет. К тридцатым годам XIX века романтизм, хотя и утратил значение главного светила на литературном небосклоне, все-таки сохранил

влияние на читателей как некая сумма идей и представлений. В критике часто подчеркивается проблема отсутствия элементарного литературного образования у Диккенса, и действительно, начинающий писатель плохо ориентировался в литературно-эстетических вопросах своего времени. Ему и в зрелый период творчества было чуждо литературное «теоретизирование», что же касается 1836 года (времени рождения «Записок»), то с большой долей уверенности можно сказать, что теоретические работы таких столпов английского романтизма, как Хезлитт или Кольридж, Диккенс не читал. Среди литературоведов также бытует мнение, что Диккенс «проскочил» век, то есть при создании своих романов он опирался на литературную традицию не хронологически близкого ему романтизма, а на более дальних предшественников – Стерна, Филдинга, Смоллета, Голдсмита и т. д. Утверждение это неоспоримо, однако необходимо также помнить, что если «теоретический» романтизм и обошел раннего Диккенса стороной, то с «практическим» романтизмом он был знаком, несомненно. Влияние на молодого писателя таких, пусть и не столь широко известных, романтиков-прозаиков как Чарльз Лэм, Ли Хент (с ним Диккенс был знаком лично) или Томас де Квинси, прослеживается уже в самом первом произведении Диккенса – «Очерках Боза». Кроме того, нужно иметь в виду и следующее обстоятельство: литература тридцатых годов XIX века, то есть того времени, которое часто характеризуется в критике как время перехода от романтизма к реализму, принимала массовый характер. Массовая литература осваивала не действительность, а литературные приемы отражения действительности; литература становилась механистичной, появилась иллюзия доступности литературного мастерства. Многочисленные попытки освоить изысканную романтическую традицию привели к такому характерному для тридцатых годов явлению, как эпигонство. Романтизм превращался в штамп, набор затертых мотивов и образов. С этим «низ-

ким» романтизмом Диккенс был, без сомнения, хорошо знаком – в отличие от многих своих коллег по перу он очень хорошо чувствовал «литературную» жизнь улицы, знал массовую культуру. А если мы вспомним еще и то обстоятельство, что английские романтики (за исключением Колриджа), как правило, не противопоставляли литературу XIX века литературе Просвещения или сентиментализма, мы увидим, что ориентиры Диккенса на Филдинга и Стерна не несут в себе никакого противоречия, если посмотреть на «Пиквика» под углом романтизма.

Еще раз оговоримся: если романтизм и прослеживается в «Пиквике», то пришел к нему Диккенс не через теорию, а через романтические штампы. Поэтому переключку «Пиквика» с романтизмом можно искать только на внешнем уровне общих мотивов и образов. Рассмотрим наиболее заметные примеры освоения или разрушения Диккенсом традиционных романтических приемов.

Сентиментализм, а вслед за ним и романтизм создали героев, мгновенно узнаваемых. Достаточно было, скажем, любого признака, по которому героя можно отнести к категории байронических, и установка была готова: читатель уже знал, с кем он имеет дело и чего ожидать в дальнейшем. Герой, отправляющийся в далекое путешествие, бегущий от общества искатель приключений, – один из таких популяризированных романтических образов-штампов. С этой точки зрения «Записки Пиквикского клуба» – роман приключенческий. Мистер Пиквик – романтический искатель приключений, покидающий Лондон и отправляющийся в далекое странствие, цели которого неизвестны. Этот типичный романтический штамп Диккенс переворачивает, выбирая в герою... толстого буржуа. Более того, Диккенс умудряется доказать, что именно он – идеальный искатель приключений. «Поразительная новизна книги в том, что это – приключения пожилого человека»^{clxxi}, – пишет Честертон. Получается нечто новое и прекрасное – для романтической повести по-

жилой человек лучше, чем целая толпа трубадуров. «Диккенс выбрал толстого пожилого простофилю, потому что тот словно создан, чтобы падать в люки, бороться с перинами, вываливаться из карет и тонуть в лужах. Но только Диккенс открыл по ходу дела, что этот толстяк способен спасать женщин, бросать вызов тиранам, прыгать, плясать, играть жизнью, быть всемогущим божеством и даже Дон Кихотом»^{clxxii}. Здесь очень интересным образом переплетаются использование избитого романтического штампа (бегство от мира, мотив странствий и т. д.), что применительно к мистеру Пиквику не вызывает ничего кроме смеха, и один из постулатов английского романтизма, принадлежащий Вордсворту, – познание мира через отсутствие опыта. Мистер Пиквик, утрачивающий, по выражению Честертона, «мудрость юности», обладает даром удивления простым вещам, у него хватает простоты радоваться неизвестному для него, но известному для всех. В какой-то мере мистер Пиквик – это и есть вордсвортовский, то есть романтический идеал человека.

В «Пиквике» есть и другая романтическая черта. Герой романтизма оторван от окружающих обстоятельств, характер его хоть и является до определенной степени типическим характером эпохи, рассматривается он тем не менее не как исторически обусловленный, а как отдельное достояние отдельной личности. То есть взят он может быть из реальной действительности, но не подвержен в художественном развитии ее непосредственному влиянию. Часто статичен – показана только одна сторона страстей. С учетом этого, интересно посмотреть на членов Пиквикского клуба. Для реалиста, к которым часто причисляют Диккенса, характер Пиквика показан далеко не с реалистической полнотой. Читатель не знает, каково реальное происхождение мистера Пиквика, каково его социальное положение, какую среду он представляет, что он делал до того, как отправился в путешествие. С остальными членами Пиквикского клуба ситуация еще более запутанная – в начале

романа они представлены людьми одного возраста и социального положения с мистером Пиквиком, затем по ходу развития действия мистер Снодграсс и мистер Уинкль значительно молодеют. Мы не знаем, какие отношения связывают их с мистером Пиквиком, чем они занимались до вступления в клуб и т. д. Время походов мистера Пиквика было периодом очень важным в английской истории, а между тем герои Пиквикского клуба до такой степени ничего не подозревают об исторических событиях в их стране, как будто Диккенс завел их в какую-то совсем другую, и притом не реальную, а воображаемую эпоху (недаром в плане издания, включавшего сатирические статьи об организации правосудия, Диккенс предполагал давать их в виде хроники некой вымышленной страны). Его герои – фантастические существа, населяющие реальные места Лондона и английской провинции. Это вообще есть своеобразие диккенсовского творчества – реальное пространство, место он заполняет фантастическими образами и существами, отображающими подлинную социальную психологию^{clxxiii}.

Однако если для полноценного восприятия романтического героя читателю вовсе не обязательно знать всю его биографию (выше мы говорили о своеобразной «романтической установке»), в диккенсовском романе подобная установка «не срabатывает». Чтобы развязать все сюжетные узлы, писателю приходится в спешном порядке вводить новые персонажи и придумывать объяснения «задним числом», чего легко можно было бы избежать, снабди он героя набором необходимых подробностей вначале.

Интересно посмотреть и на развитие характера мистера Пиквика, как если бы мы имели дело с романтическим героем. Романтический характер редко дается в динамике. Да читателя она и не интересует – интересно сиюминутное, непосредственное психологическое состояние персонажа, его эмоции. В этом отношении характер мистера Пиквика отличается от романтических предшественников, где реальная

действительность не влияет на развитие героя. Теоретически характер мистера Пиквика меняется после столкновения с миссис Бардль. Но вся проблема в том, что изменение это искусственное: из самодовольного старичка, лжеученого, чуть ли не шарлатана мистер Пиквик превращается в моральный эталон так быстро, что читатель не успевает уследить за этой переменной и считает, что произошла подмена – одного мистера Пиквика заменили другим. Объяснение, данное Диккенсом в предисловии ко второму изданию «Пиквика», суть которого заключалась в том, что читатель просто не «разглядел» реальную сущность мистера Пиквика, мало кто нашел убедительным. В скобках заметим, что всякий раз, когда Диккенсу хотелось описать, как человек изменился к лучшему, он терпел неудачу: будь это раскаяние Домби или мнимое очерствение Боффина.

Таким образом, прослеживается следующее: присутствие романтической литературной основы в «Пиквике» очевидно. Развитие искусства идет путем преемственности, которая предполагает отрицание. Отрицание не появляется на пустом месте, – как правило, это происходит через «снижение» формы, ее пародию или осмеяние. Диккенс со своим «Пиквиком» находится как раз в середине этого процесса: в «Записках Пиквикского клуба» он отрицает и снижает уже не саму романтическую традицию, а тень ее, затертую руками эпигонов.

^{clxx} Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба / Пер. А. Кривцовой и Е. Ланна // Собр. соч.: В 30 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1957. Т. 2.

^{clxxi} Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 2002. С. 96.

^{clxxii} Там же. С. 97.

^{clxxiii} Подробнее см.: Шпет Г.Г. Комментарии к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» // Посмертные записки Пиквикского клуба. М.: Независимая газета, 2000.

М. Королева

**ФРАГМЕНТ КАК ФОРМА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО
РАСКРЫТИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ
Г. ГРИНА «СУТЬ ДЕЛА»**

Рассматривается фрагмент как одна из форм психологического самораскрытия главного героя в романе Г. Грина «Суть дела». Фрагмент как «вершина, айсберг» внутреннего монолога главного героя романа, как диалогическое ядро текста. Ситуация «фрагмент» является ядром романной структуры в рассматриваемом произведении.

Начало прошлого века, с одной стороны, связано с небывалым подъемом технического прогресса, с рождением психоанализа Фрейда, феноменологии Гуссерля, интуитивистской философии Бергсона, но, с другой стороны, с глубочайшим духовным кризисом западного буржуазного мира, концентрированным выражением которого явилась философия Ницше. Этот кризис задел не только экономику, но коснулся всех сфер интеллектуальной жизни того времени, распространил свое влияние на умонастроения двадцатого века, отразился на всех его литературных достижениях.

Кризис эпохи, стремление освоить новый жизненный опыт, порвать с буржуазным прагматизмом вызвали бурный поток эстетических опытов в литературе и искусстве.

Говоря о такой известной величине в английской романистике как Грэм Грин, чье творчество давно уже стало объектом пристального внимания зарубежных и отечественных литературоведов, необходимо отметить, что он начинает свое творчество именно в бурные годы пересмотра в европейском искусстве и литературе всех традиционных канонов (от идеологических проблем о роли литературы и искусства в жизни общества до проблем, касающихся новых жанров и новых форм романного искусства). В 1928 году выходит его первый роман «Человек внутри». После окончания Второй мировой войны Грин приступает к роману «Суть дела» (1948), который

принес ему мировую известность. Русская читательская аудитория познакомилась с романом гораздо позднее, однако интерес к роману и к творчеству писателя возник сразу и продолжается до сегодняшнего дня. Хотя следует отметить и тот факт, что на протяжении многих лет советское литературоведение страдало тенденциозностью, идеологизированностью подхода в оценке мировоззрения писателя. В последние годы были предприняты попытки к переоценке наиболее спорных суждений о Г. Грине, и «в фокусе внимания литературоведов на современном этапе находится, главным образом, проблематика поэтики писателя»^{clxxiv}.

О принципах построения романа нового типа в зарубежной литературе XX века писали многие отечественные литературоведы (Н.П. Михальская, Д.Г. Жантиева, В. Днепров, Д.В. Затонский, А.М. Зверев и др.). Общеизвестно, что роман в XX веке психологизируется, писатели переносят центр тяжести повествования во внутренний мир своих героев. Анализируя проблему автора в английской литературе XX века, С.Н. Филюшкина приходит к выводу, что при раскрытии внутреннего мира героев наиболее широкое распространение в творчестве самых разных писателей, в том числе и Г. Грина, получил прием несобственно-прямой, или несобственно-авторской речи, а также «поток сознания», подтекст, сложное соотношение «чужого слова» с авторским^{clxxv}.

В романе «Суть дела» Грин раскрывает внутренний мир главного героя Генри Скоби, используя указанные средства психологического анализа. Однако, на наш взгляд, не менее интересен в этом романе и другой прием: ситуативное начало, которое по сути своей в данном случае оказывается близко жанру фрагмента, глубоко разработанному иенскими романтиками.

По мнению В.И. Грешных, фрагмент как особая форма мышления, «проходя через сознание автора, индивидуализируется, материализуя в тексте идею незавершенности и диалогичности мысли»^{clxxvi}. Диалогичность романа «Суть дела»,

приглашение к размышлению задается уже его эпитафией, взятым из Шарля Пегги: «Грешник постигает самую душу христианства... Никто так не понимает христианства, как грешник. Разве что святой»^{elxxvii}.

Грин создает в романе микроситуации, которые во внешнем, фабульном плане имеют очень слабую динамику и развитие. Внешний план, житейские, бытовые ситуации, возникающие на службе и дома, с которыми сталкивается Генри Скоби, – это своеобразный толчок к размышлению героя. Суть микроситуации во внутреннем конфликте героя, конфликте его совести, чувства сострадания к людям с теми требованиями долга, которые выдвигает внешний мир. Этот конфликт рождает напряжение чувств, эмоций, вызывает интенсивный духовный поиск. Раздумья героя завершаются выводом, сгустком мысли, монологичными по форме и диалогичными по содержанию. Завершающая мысль направлена вовне, на диалог с читателем. С одной стороны, она утвердительно, философски обобщена, с другой – это и вопрос, размышление о жизни вообще, о вере, о грехе, о Боге, о любви. Обратимся к тексту романа (книга I, часть 1, глава 2, подглава 3).

При обыске португальского корабля «Эсперанса» Скоби обнаруживает в каюте капитана письмо к дочери в Лейпциг и пачку ответных писем дочери; идет война, по уставу военного времени Скоби обязан передать письма нераспечатанными в лондонскую цензуру. О результатах проведения обыска португальского судна Скоби должен написать рапорт. Капитан умоляет Скоби не выдавать его, не лишать работы, объясняет тайную переписку семейными неурядицами. Это то, что предшествует разбираемой ситуации. В фабульном плане микроситуация третьей подглавы подчинена процессу написания рапорта, но все пространство подглавы занято мучительными сомнениями Скоби, как ему поступить: выполнить свой долг, погубив капитана, либо поступить так, как подсказывает сердце: поверить капитану и нарушить свои должностные обязанности. Подглава начинается с того, как Скоби

после проведенного обыска на «Эсперансе» возвращается в свой кабинет. Он пишет первые строки рапорта и задумывается. Контрастом к этим раздумьям звучит песенка сослуживца Фрезера:

Нам, признаться, дела нет
До чужих тревог и бед... (254)

Если бы на месте Скоби оказался Фрезер, то у него не возникло бы сложностей в написании отчета. Но у Скоби эта ситуация – повод задать себе вопрос об уделе человеческой жизни, об искушении, грехе, любви, ненависти, искуплении: «Скоби казалось, что жизнь бесконечно длинна. “Неужели человека надо искушать так долго? Разве нельзя совершить первый смертный грех в семь лет, погубить свою душу из-за любви или ненависти в десять и судорожно цепляться за мысль об искуплении на смертном одре лет в пятнадцать?”» (254). Это размышление носит эмоционально возвышенный, обобщенный характер, оно оторвано от конкретики, то есть от данной конкретной ситуации, хоть и вызвано ею. Скоби пишет еще несколько строк рапорта и опять задумывается. Он вспоминает о том, как «несколько часов назад, когда Дрюс спросил его в салоне: “Ну как?” – ... он только неопределенно пожал плечами, предоставляя Дрюсу догадываться, что это значит. Тогда он хотел сказать: «Частная переписка, как обычно»» (254). Но Дрюс истолковал этот жест иначе и решил, что ничего не нашлось. Эти воспоминания тесно связаны с данной конкретной ситуацией, их функция в повествовательном плане – обрисовать ход событий в прошлом и показать роль этих событий в настоящем: Скоби все еще пребывает в состоянии неопределенности своего выбора, еще не сделал окончательного шага ни в одну сторону, и препятствий ни для какого принятия решения пока еще не возникло. Дальнейший монолог также функционально обоснован: он раскрывает психологическое состояние героя, когда тот решается на окончательный шаг: «Скоби приложил руку ко лбу и почувствовал озноб, между пальцев у него выступил пот. Неужели начинается лихорадка?

Фрагмент как форма психологического раскрытия главного героя

– подумал он. Может быть, началась температура, и поэтому ему кажется, что он на пороге новой жизни? Такое ощущение бывает, когда ты задумал жениться или в первый раз совершил преступление» (254). Скоби решает: распечатывает письмо капитана, «полагаясь на свою интуицию, нарушая строжайший приказ» – пути отрезаны. Теперь внутренний монолог представляет нам лихорадочный ход мысли майора, его переживания, мгновенные планы, как он поступит, если в письме окажется что-то подозрительное. Монолог этот также предельно ситуативен и конкретен. Скоби читает письмо – оно содержит только частную переписку. Он рвет письмо, за ним рвет рапорт, сжигает письмо. Пока оно горит, рядом оказывается сослуживец Фрезер, Скоби следит, чтобы тот не увидел на горящем конверте заграничный адрес. Фрезер ничего не замечает, свидетелей преступления нет. Последующий внутренний монолог логически соответствует ситуации, раскрывает ощущения героя: «Только биение собственного сердца подсказывало Скоби, что он виноват, – он вступил в ряды продажных полицейских чиновников... Их покупали за деньги, а его – взывая к состраданию». В этот момент размышления Скоби выламываются из житейских переживаний, поднимаются над обыденностью, возвышаются до общечеловеческих нравственных законов: «Сострадание опаснее, потому что его не измеришь. Чиновник, берущий взятки, неподкупен до определенной суммы, а вот чувство возьмет верх, стоит только напомнить дорогое имя, знакомый запах или показать фотографию близкого человека» (256). Снова появляется Фрезер. Между Фрезером и Скоби происходит следующий диалог:

«– Ну как сегодня прошел день, сэр? – спросил Фрезер...

– Как всегда, – сказал Скоби.

– А что будет с капитаном? – спросил Фрезер...

– С каким капитаном?

– Дрюс говорил, какой-то парень на него донес.

– Обычная история, - сказал Скоби. – Уволенный буфетчик хотел отомстить. Разве Дрюс вам не говорил, что мы ничего не нашли?» (257).

Это служебный диалог, социально окрашенный, его функция в данном случае – показать, что Скоби окончательно выгораживает капитана, спасает его. Фрезер уходит. Скоби опять остается один, его прерванная мысль продолжается; продолжается в обычном тоне, он оценивает свой поступок с капитаном уже с точки зрения повседневности полицейского чиновника (подумал, что «вел себя как последний дурак»). Он вспоминает о жене, о том, что ему пора идти домой, представляет, как он поставит машину в гараж, гадает, чем занята Луиза, думает о том, как обойти вопрос, ответ на который ждет жена. И вдруг это мерное течение мысли нарушается, взрывается философским замечанием: «Люди любят рассказывать о мужестве тех, кто идет на казнь; но разве нужно меньше мужества, чтобы хоть с каким-то достоинством прикоснуться к горю своего ближнего?» (257). Эта фраза разрывает логическую последовательность внутренней мысли Скоби, разрывает своей патетикой, абстрактностью, эмпирически не вполне оправдана, она словно рождается не из сознания, а из подсознания героя. Более того, становится непонятно, к какой ситуации относит Скоби свои мысли: к ситуации с капитаном или к своей жене Луизе, которой он не может купить билет в Южную Африку, из-за чего Луиза страдает. Далее следует логическое завершение тех мыслей, которые были связаны с домом и женой: «Он забыл Фрезера, он забыл все на свете, кроме того, что его ожидало. Вот я войду и скажу: «Добрый вечер, дорогая!» – а она ответит: «Добрый вечер, милый. Ну как прошел день?» И я буду говорить, говорить, все время чувствуя, что близится минута, когда нужно будет задать вопрос: «Ну, а ты как, дорогая?» – и дать волю ее горю» (257). Эти мысли тесно связаны с ситуацией, функциональное назначение этого монолога件нятно: во внутренней перспективе герой обрисовывает ближайшее развитие событий. На этом подглава заканчивается.

Становится ясно, что фрагмент-размышление в структуре повествования выступает как диалог идеальный, возвышающийся над конкретной ситуацией, не имеющий с ней прочной функционально-эмпирической связи, хотя и рождается в ходе столкновения героя с миром. В структуре повествования фрагмент может быть выделен из него, изъят, при этом логика развития действия, логический ход мысли героя не будут нарушены. Между тем именно фрагмент ярко окрашивает психологический облик главного героя. В отличие от героя XIX века, чей характер строго детерминирован, можно сказать, что гриновский герой имеет многоуровневый характер, он не ограничен социально-историческими реалиями, но несет в себе черты человека вообще, который ищет закон нравственности прежде всего внутри себя. То же можно сказать и о поступках героя. Поступок гриновского героя, мотив его поступка не строго детерминированы, они нравственно ориентированы, причем эта нравственность не имеет социальной окраски, это нравственность общечеловеческого порядка.

Таким образом, внутренний монолог, который ведет герой на протяжении романа, соединяет в себе классическое и фрагментарное начала.

Сутью внутреннего монолога является диалог-фрагмент. В отличие от классического диалога, эмпирического, он не завершен, не движется последовательно от начала к концу, он не свидетельствует о характере героя, о среде и эпохе, он не сообщает о событиях, не разворачивает сюжет – это диалог открытый, тотальный, всеобщий, пронизывающий всю структуру романа. Фрагмент является диалогическим ядром текста. Таким образом, структура романа «Суть дела» отличается от классической романной структуры тем, что это структура атома, структура ядра – ситуация-фрагмент является ядром романной структуры в рассматриваемом произведении.

Может выглядеть парадоксально, что писатель XX века обращается к формам литературного мышления конца XVIII – начала XIX века, однако вдумаясь в слова С.Н. Филошки-

ной: «В современном романе «центростремительной тенденции» этот мир предстает уже воспринятым, отраженным сознанием героя, что ведет к усилению в повествовании лирического начала»^{clxxviii}. Разве не то же самое происходило в свое время в литературе романтизма, когда автор делал героя рупором своих идей и окружающий мир был во многом представлен через призму восприятия романтического героя, но мир в его представлении был отражен не таким, как им он был, а таким, каким его хотел представить автор? Хотя, конечно, следует признать, что автор и герой в литературе XX века не идентичны, вступают, как уже говорилось, в «сложное соотношение». Автор «исчезает» из повествования в XX веке, но это говорит лишь об усложненной форме его присутствия. Возможно, Грин, всю жизнь находившийся «в поисках жанра», мечтавший обрести опору в личности в свою трагическую эпоху, пытается именно таким способом, в такой форме (форме фрагмента, давая от себя своему герою то, что, возможно, хотелось видеть в каждом своем современнике) донести до читателя свою мысль. Другой предпосылкой может служить тот факт, что, как писал Г.Уэллс в статье «Сфера романа» (1911), различие между романом XX века и традицией века XIX обусловлено «различием в мышлении»: «В прошлом было чувство уверенности в отношении моральных ценностей и норм поведения, теперь оно совершенно исчезло... В подходе ко всем нашим... проблемам...нет уважения к отвлеченным принципам и умозрительным правилам...»^{clxxix} Общеизвестно, что принцип романтической иронии и сам стиль фрагментарного мышления были разработаны романтиками в связи с «Наукоучением» Фихте и основывались на неприятии всего конечного, завершенного, нормативного. Так можно обнаружить некое единство в обеих эпохах: оно кроется в неудовлетворенности догматическими установками и в духе поиска.

^{clxxiv} *Кытманова Е.А.* Романы Г. Грина 1930 – 40-х годов: Творческая эволюция: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2001. С. 11.

^{clxxv} *Филлошкина С.Н.* Актуальные проблемы современной английской литературы: Современный английский роман. Воронеж, 1988. С. 50.

^{clxxvi} Там же. С. 42.

^{clxxvii} *Грин Г.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 213. В дальнейшем в ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

^{clxxviii} *Филлошкина С.Н.* Актуальные проблемы современной английской литературы: Современный английский роман. Воронеж, 1988. С. 79.

^{clxxix} Henry James and Herbert Wells. A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel. L., 1958. P. 147 – 148.

3. Анчиполовский

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО РОМАНТИЗМА: МОЧАЛОВ И ДЕВРИЕНТ

Анализируя данные об актерском искусстве Людвиг Девриента, Эдмунда Кина и П.С. Мочалова, автор пересматривает устоявшееся мнение о характере романтического театра и стиле игры актеров-романтиков. Прослеживается судьба романтической традиции в актерском искусстве XIX века.

Известно, что романтизм преобразил облик театрального зрелища. Один из признаков новой эстетики – «колорит места и времени» – отменял условную античность декораций классицистических спектаклей. Широкополые шляпы и демократические плащи пришли на смену пудренным парикам и золоченым камзолам. Мещанской драме с ее приземленностью чувств и усредненностью ситуаций

пришлось потесниться, уступая место сильным страстям героев, действующих почти в невероятных обстоятельствах.

Естественно, что все эти изменения были связаны с изменением театрального репертуара. Возникла новая драматургия. Но примечательно, что, помимо Гюго, Виньи или Клейста, новые тенденции не менее ярко проявлялись в сценическом воплощении произведений, «призванных» совсем из другого времени – Кальдерона, Гоцци и, конечно, Шекспира. В первую очередь Шекспира. Именно в его творениях театральные искания эпохи выразили себя с наибольшей силой. Пьесы великого англичанина – «Бога театра», как именовали его романтики, – в значительной степени формировали новый сценический стиль. Романтики, конечно, подчиняли Шекспира своему пониманию, видя в его произведениях прежде всего игру страстей, владеющих людьми мятущимися, противоречивыми, гибнущими в мире злобы и корысти. Социальная и политическая проблематика в творениях великого драматурга осталась чуждой театру романтической эпохи.

Актерское искусство романтизма во всей совокупности присущих ему свойств почти одновременно выразило себя в разных странах, причем в самых высших своих проявлениях. На первые десятилетия XIX века падает творчество трех великих актеров-романтиков: Людвиг Девриента в Германии, Эдмунда Кина в Англии и П. С. Мочалова в России. Всех троих объединяла не только поразительная близость творимого ими искусства, но и близость судьбы, близость характеров. Они сами могли быть, а порой и становились (вспомним известную пьесу А. Дюма о Кине) героями романтической драмы. Всех троих постигла смерть в расцвете сил. Судя по сохранившимся рассказам современников, их отличала необузданность нрава. Нежелание (или невозможность) следовать привычному для большинства людей образу жизни то и дело приводило к конфликтам, усугубляемым порой страстью к алкоголю, свойственной

каждому из них. Каждый из них по-своему представлял тип героя своего времени, времени крупных исторических сдвигов.

Душевное состояние и психологический склад этих великих актеров в каком-то смысле помогали им самим пережить и передать на сцене игру страстей, душевные метания тонко чувствующей личности. Отзывы современников пестрят упоминаниями об огромном эмоциональном воздействии игры этих актеров на публику. Они составляли центр спектакля. В их борьбе, в их страданиях была его суть, его смысл, его постижение жизни. Все остальное казалось не столь уж существенным. Известный исследователь театра А.А. Аникст пишет, например, что Кин «не очень заботился о спектакле в целом, который строился лишь так, чтобы предоставить герою возможность продемонстрировать мощь трагических переживаний»¹. Впоследствии такого рода театр будет именоваться театром *актеров-звезд*.

Распространенное мнение о том, что сутью романтического театра была повышенная эмоциональность, патетическая преувеличенность декламации и экспрессивная условность поведения актера на сцене (романтики-де привыкли «рвать страсть в клочья»), если вдуматься в сохранившиеся свидетельства (к сожалению, скудные), верно лишь отчасти.

Отзывы современников о названных актерах фиксируют в первую очередь силу их проникновения в мир чувств и страстей героя, выраженных столь эмоционально и ярко, что они оказывали на публику гипнотическое действие. Огромная эмоциональная возбудимость актера мгновенно передавалась в зрительный зал. По словам Ап. Григорьева, Мочалов, этот «могущественный чародей, творил вокруг себя миры одним словом, одним дыханием»². «...Выразитель явился в лице его прежде выражения идеи в слове, в поэтическом образе»³.

Повышенная эмоциональность актерского поведения на сцене, конечно же, была знаком романтического театра. Знаменитые мочаловские «мгновения», или «эмоциональные разряды» Девриента, или моменты высшего напряжения душевных сил героев Кина, вызывавшие потрясения у зрителей, сменялись порой спадами, бледной, невыразительной игрой, лишенной эмоциональных красок. Стихийные натуры, романтики не только на сцене, но и в жизни, они порой слишком полагались на «пламенное воображение». Однако этим сущность романтического театра отнюдь не исчерпывается.

Романтизм расстался с театром представления, господствовавшим в сценическом искусстве классицизма. «Мощь трагических переживаний», о которых пишет А.А. Аникст, требовала от актера не искусной декламации и изящной пластики, а глубины вживания в образ, полноты перевоплощения. Не стоит преувеличивать элемент интуитивности, бессознательности в творчестве актеров-романтиков. Всем им была совершенно очевидна необходимость постижения, осмысления сути исполняемого произведения. Именно произведения, а не героя, которого им предстояло сыграть. Примечательно высказывание Мочалова на этот счет. Он убежден: «Прежде всего актер должен заняться рассмотрением мыслей и намерений сочинителя, то есть узнать верно, что он хотел выразить такими-то словами и какая цель его». А если самому уяснить это трудно, то следует обратиться за помощью к людям просвещенным. Это «одно из вернейших орудий, дабы преодолеть ему (актеру. – З. А.) это первое препятствие»⁴.

Один из собеседников в «Необыкновенных страданиях директора театра» у Гофмана тоже настаивает на необходимости для актера следовать авторскому замыслу. «Даже в посредственных пьесах, – говорит *Серый*, – по-моему, не годится переступать через замысел автора и нести от себя такое, о чем он и не помышлял»⁵.

Близкая дружба, которая связывала Гофмана с Девриентом, их постоянные встречи и беседы об искусстве позволяют отнести к «Необыкновенным страданиям директора театра» как к своего рода историческому источнику, запечатлевшему романтическое восприятие сценического творчества. Многие черты его, как явствует из высказываний двух собеседников, выходят за рамки расхожих представлений о романтической сцене.

Романтический герой, а – соответственно – и романтический актер, его изображающий, в исследованиях о театре часто представляются в известной мере однолинейными. Принято говорить об *обобщенном* изображении актерами высоких, чаще всего исключительных по своей природе чувств. О Мочалове пишут, что он «раскрывал и подчеркивал основную тему роли, охотно принося ей в жертву все побочное, для него была не так уж важна детальная разработка образа»⁶. Социальная и бытовая конкретность изображаемого персонажа как бы не интересовала актера.

Нечто подобное писали и о Девриенте. «Страшная энергия злобы», как утверждают, характеризовала одну из лучших его ролей – Франца Моора из драмы Шиллера «Разбойники». По словам современника, знаменитого актера Рельштаба, Девриент, играя Франца Моора, «снял все то, что не принадлежало к чистому литью этого бронзового образа как не связанное с ним и случайное»⁷. По словам историка театра С. С. Мокульского, «Девриент выдвигал в образе Франца не мелочную низость и трусливый эгоизм, а колоссальную силу духа, посвятившего себя служению злу»⁸.

Все это, видимо, так. Но историки театра XX столетия смотрят на романтический театр с высоты своего времени. В исполненной преувеличений игре этих актеров тем не менее ощущалась подлинная правда жизни. Автор монографии о Кине Н. Минц, например, пишет: «Герои Кина всегда были глубоко жизненны, их переживания не были искусственно

облагороженными, они не «возвышались» над жизнью, в их страданиях и радостях раскрывались черты, близкие всем людям, а их чувства были реальны, конкретны, подлинны, как всякое произведение художника-реалиста»⁹.

Оставим на совести автора характеристику Кина как «художника-реалиста». (Книга вышла в 1957 году). Романтизм для идеологизированной советской эстетики всегда был искусством подозрительным. Кин был, конечно, романтическим актером. Известный английский критик Хэзлит писал, что «по верности природе и силе страсти, по пронизательности и оригинальности исполнения... Кин – это сама стремительность, страсть, порыв». Обращает на себя внимание замечание о «верности природе». Хэзлит к тому же отмечает у Кина «умение индивидуализировать своих героев, рисовать каждого из них особыми красками»¹⁰. То есть речь идет о том, что свойственное романтическому сценическому искусству укрупнение страстей и переживаний отнюдь не препятствовало ни передаче жизненной правды («верность природе»), ни индивидуальности изображаемого характера.

Индивидуализация персонажей представляется и в «Необыкновенных страданиях директора театра» очень важным принципом сценического искусства. В гофманистике утвердилось мнение, что свои взгляды на сценическое искусство Гофман сформулировал, опираясь на творческий опыт Девриента. Так что суждения участников этого эстетического диалога по тем или иным вопросам – это еще и анализ сыгранных Девриентом ролей, его театральной эстетики.

Коричневый убежден: суть лицедейства в той духовной силе, которая позволяет представить заданный автором персонаж «вживе, то есть со всеми его внутренними мотивами, проявляющимися внешне в языке, жестах, походке»¹¹. Актер «с полной достоверностью» вбирает в себя «чи-то даже самые незначительные черты». Говоря об исполнении ролей Скупого Мольера и шекспировского

Отелло (обе, кстати говоря, из репертуара Девриента) и отмечая снедающую душу каждого из них страсть, *Коричневый* замечает: «Только индивидуальным изображением страсти каждого достигается их несходство и определяется их трагизм и комизм»¹².

Читая эти строки, понимаешь: привычные представления об актерском искусстве романтизма оказываются явно неполными (во всяком случае, когда речь идет об осмыслении современниками творческого опыта знаменитых художников сцены). Гофман, размышляя, как принято думать, о творчестве Девриента, наделяет сценический романтизм весьма важными чертами. В какой-то мере они сближают искусство этой поры с театральными исканиями более позднего времени.

К таким суждениям, помимо прочего, относятся мысли о соотношении личности актера и творимого им образа. Как принято считать – и с определенным основанием, – для актеров-романтиков характерен крайний субъективизм. Даже о самых великих из них говорили порой, что в любой роли они прежде всего играют самих себя. Таково было, в частности, мнение Белинского об исполнении Мочаловым роли Кина в известной пьесе Александра Дюма. Подобные высказывания можно найти и об игре Кина или Девриента.

И тем не менее, в их лучших творениях доминировало не субъективное начало, а внутренняя правда образа. Возможные случаи совпадения психологического облика актера с образом изображаемого персонажа могли быть легко объяснены уже упоминавшимися особенностями характера художников и характерами изображаемых персонажей.

Коричневый у Гофмана, утверждая, что сценическое искусство «целиком основано на личности художника», твердо убежден: выставлять напоказ собственную персону «есть как раз грубейшая ошибка актера»¹³. И далее: «Полное отрицание, вернее, забвение собственного «Я» есть поэтому первое требование сценического искусства»¹⁴.

Косвенным развитием этих тезисов можно считать ту часть беседы двух театральных директоров, которая посвящена шекспировским образам. Интересно, что здесь впервые напрямую говорится об исполнении их «маленьким Гарриком», за фигурой которого еще более определенно угадывается Девриент. Глубокие размышления о своеобразии сценических трактовок этим актером Шейлока, Лира, Мальволио, Фальстафа и других как бы подтверждают мысль о его способности «отречься от себя», перевоплощаясь в своего героя.

И сколько бы ни толковали о субъективизме Мочалова, великие образы Шекспира (сыгранные им один за другим, по новым переводам в 1837 – 1841 гг.) – Гамлета, Отелло, Лира, Ричарда III и Ромео (так же, как и в случае с Девриентом) порождали размышления о глубине и самобытности их характеров. Все суждения о свойственной Мочалову субъективной окраске его героев отходили на второй и третий план. И хотя полнокровность и жизненность сыгранных им образов убедительней любых высказываний актера, тем не менее, вспомним хотя бы два из них. В своей неоконченной статье о природе актерского творчества П.С. Мочалов пишет: «Постигнуть характер представляемого лица и войти в разные его положения – значит удовлетворять требованиям зрителя»¹⁵. И в другом месте: «Актер, приступающий к исполнению роли, или лица, им изображаемого, прежде всего должен постичь и понять характер лица, которого он изображает, и *от личности своей отрешиться* (курсив мой. – З. А.), тогда впечатление от игры полно будет»¹⁶.

Все рассуждения о превалировании эмоционального начала над рациональным в игре романтических актеров в свете этого высказывания представляется в лучшем случае неточным. Мысли Мочалова об актерском искусстве очень близки тому, что волнует собеседников в «Необыкновенных страданиях...» Коричневый говорит об «умственной операции», которой «актер должен управлять в полном

сознании, произвольно; короче говоря, исполняя то или иное произведение, он должен воспроизвести лицо, которое имел в виду автор, живо и достоверно...»¹⁷ В приведенных словах важна и мысль о необходимости следовать авторской логике, и мысль о наличии некоего *сознательного* начала в работе актера над ролью. Правда, дальше *Коричневый* продолжает: «... но одной умственной силы мало. К ней должен еще прибавиться тот редкий дар, благодаря которому художник владеет своей внешностью до такой степени, что каждое, даже самое малое его движение обуславливается его внутренней волей. Речь, походка, осанка, жесты принадлежат уже не актеру как индивидууму, а лицу, которое, будучи творением писателя, предстало актеру достоверно живым и теперь излучает такой ослепительный свет, что актерское «я» меркнет, блекнет и исчезает»¹⁸.

Романтическая традиция актерской игры продержалась достаточно долго. Во всяком случае, в русском театре. Амплуа актера-трагика в России «эпохи Островского» порой подвергалось ироническому переосмыслению. Экзальтация чувств на сцене и «звездное» поведение вне ее воспринимались как наследие ушедшей театральной эпохи. Впрочем, принадлежавший ей герой комедии Островского «Лес» Несчастливцев тем не менее оказался носителем истинного благородства, присущего именно романтическому герою. И ему подстать был возвышенный слог шиллеровских тирад, которыми он клеймил корыстолюбивых и пошлых обитателей лесной тьмы.

Но уже без всякой иронии театроведы пишут о героико-романтических спектаклях московского Малого театра 70-х – 80-х гг. XIX века. Высокая трагедия составила тогда целый пласт в репертуаре. В этот репертуар, помимо «Гамлета» и ряда других произведений Шекспира, входили «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Эгмонт» Гете... Но два спектакля –

«Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и «Орлеанская дева» Ф. Шиллера, в центре которых была великая актриса М. Н. Ермолова, – стали вершинными явлениями театральной жизни этого времени.

Для М. Н. Ермоловой, как и для других исполнителей этого репертуара (А. П. Ленского, А. Н. Южина), принципы «школы переживания», утвердившиеся на русской сцене усилиями М. С. Щепкина, казались недостаточными. «Высокий жанр» требовал также обращения к мочаловской традиции – повышенной эмоциональности, заостренной передачи чувств. По словам известного театроведа Б. Алперса, «тьма московского трагика» появлялась в этих ролях «рядом с Ермоловой»¹⁹.

У Ермоловой и Ленского романтические приемы выступали в синтезе с «искусством переживания». Но в течение едва ли не целого столетия появлялись в России актеры-трагики, стремившиеся сохранить (так сказать, «в чистом виде») мочаловскую экспрессивную героику в соединении с искренностью и лиризмом. И хотя на рубеже XIX – XX веков искусство таких актеров казалось памятником ушедшей эпохе, несколько ярких дарований (П.Н. Орленев, Мамонт Дальский, братья Адельгейм и ряд других) все еще потрясали своих многочисленных почитателей на всем пространстве огромной России. Это были последние рыцари романтического театра, запоздалые вестники его великих открытий.

Может статься, что именно особенности романтического репертуара с его интересом к проявлению человеческих страстей и обусловили психологическую проработанность сценических образов знаменитых романтиков, что позволило говорить о передаваемой ими правде жизни.

В этих заметках сосредоточено внимание на том, что сближает искусство великих художников эпохи романтизма. Разумеется, каждый из них имел свои особенности. Можно говорить, например, о сочетании трагического и комического

в творчестве Девриента, о преобладании трагедийного, патетического начала у Мочалова и т. д. Но поиски общего в их эстетической программе и в их сценической практике позволяют понять историческое значение их искусства.

Многие завоевания романтизма, именно в области актерского мастерства, стали неотъемлемой частью сценической жизни позднейших времен. Принципы, которые горячо обсуждались романтиками 10-х – 20-х годов и были для них предметом полемики, в конечном итоге вошли в эстетическую систему более позднего времени. Романтики в театре, как и в других сферах искусства, во многом угадали пути его будущего развития.

¹ *Аникст А.* Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 607.

² *Григорьев А. А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. Сочинения. СПб, 1876. С. 287–288.

³ *Григорьев А. А.* Несколько слов о законах и терминах органической критики // Там же. С. 348.

⁴ *Мочалов П. С.* Заметки о театре: Письма: Стихи: Пьесы. М., 1953. С. 68.

⁵ *Гофман Э. Т. А.* Собрание соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 400.

⁶ *Дмитриев Ю.* Мочалов – актер-романтик. М., 1961. С. 152.

⁷ См.: *Мокульский С. С.* Актерское искусство первой половины XIX века // История западноевропейского театра. М., 1964. Т. 4. С. 155.

⁸ Там же.

⁹ *Миц Н.* Эдмунд Кин: Очерк жизни и творчества. М., 1957. С. 116.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Гофман Э. Т. А.* Указ. соч. С. 401.

¹² Там же. С. 416.

¹³ Там же. С. 401.

¹⁴ Там же. С. 402.

¹⁵ *Мочалов П. С.* Указ. соч. С. 68.

¹⁶ Там же. С. 69.

¹⁷ *Гофман Э. Т. А.* Указ. соч. С. 401.

¹⁸ Там же. С. 401–402.

¹⁹ Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 240.

Научное издание

РОМАНТИЗМ: ДВА ВЕКА ОСМЫСЛЕНИЯ

**Материалы международной научной конференции.
Зеленоградск. 1 – 13 октября 2002 г.**

Редактор А.М. Соколова
Оригинал-макет подготовлен Г.Е. Гришиной

Подписано в печать 22.10.2003 г.

Бумага для множительных аппаратов. Ризограф. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 11,8. Уч.-изд. л. 8,6. Тираж 100 экз. Заказ .

Издательство Калининградского государственного университета
236041, г. Калининград, ул. А. Невского, 14