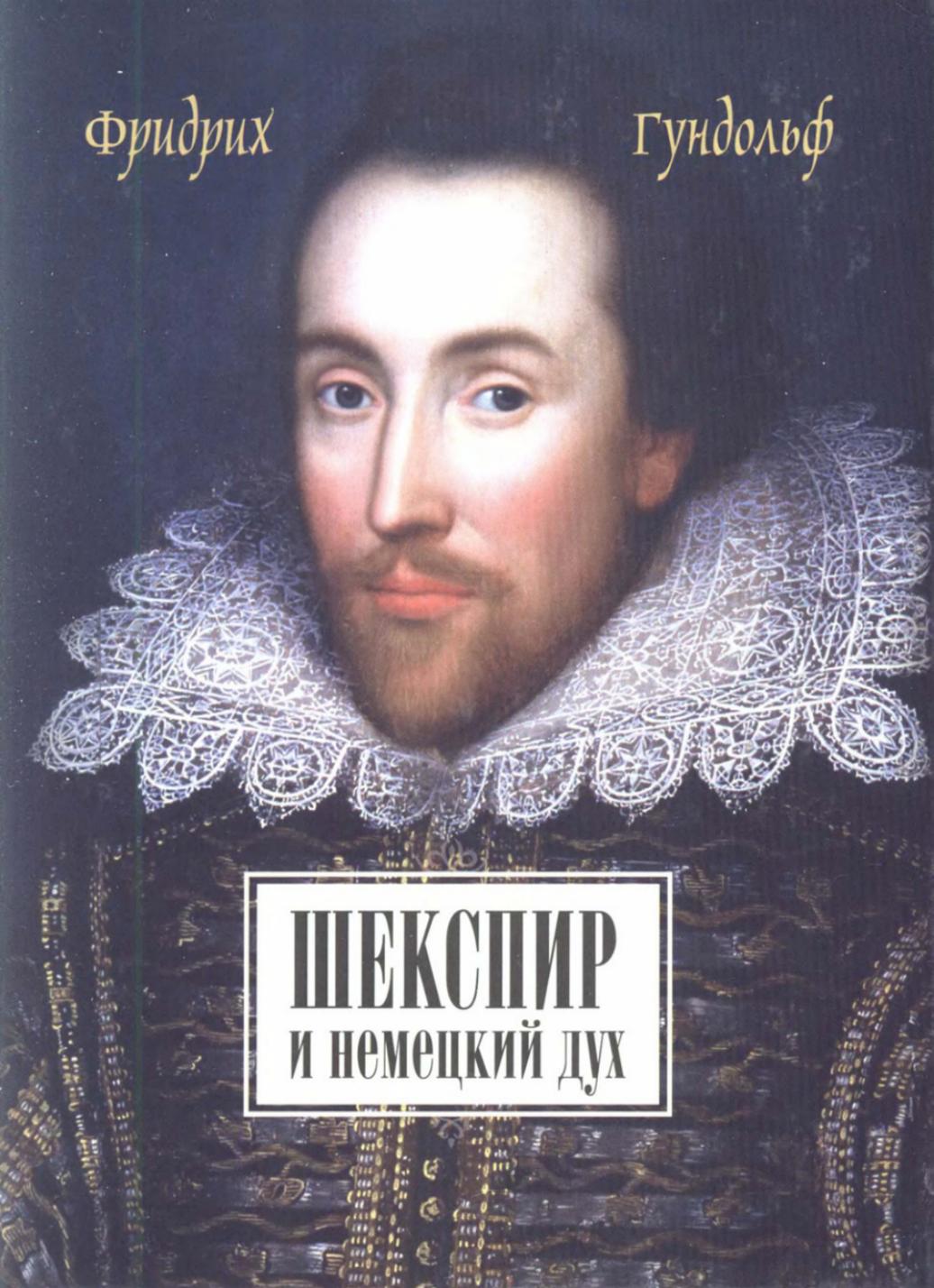


Фридрих

Гундольф

A portrait of a man with a beard and a large, intricate white lace collar. He is wearing a dark, patterned garment. The background is dark and textured.

ШЕКСПИР
и немецкий дух



SHAKESPEARE
UND DER DEUTSCHE
GEIST

**SHAKESPEARE UND DER
DEUTCHE GEIST**

VON

Friedrich Gundolf

Фридрих Гундольф

ШЕКСПИР
И НЕМЕЦКИЙ ДУХ

Перевод с немецкого

И. П. Стребловой



Санкт-Петербург
«ВЛАДИМИР ДАЛЬ»

2015

УДК 80
ББК 83.3
Г93

Гундольф Ф.

Г93 Шекспир и немецкий дух / Пер. с нем. И. П. Стребловой; вступ. ст. Ю. Н. Солонина. — СПб.: Владимир Даль, 2015. — 591 с.

ISBN 978-5-93615-144-6

Немецкий историк литературы Ф. Гундольф (1880—1931) написал эту книгу в 1911 году на основе нового литературоведческого метода, согласно которому весь фактический историко-филологический материал — лишь преддверие науки, главным же для исследования является символическое толкование писателя, его личность. Гундольф показал, что только благодаря Гёте немецкий язык стал достаточно богат, чтобы выразить Шекспира; благодаря романтизму он обрел необходимую свободу, а благодаря Шлегелю — способность к самоотречению.

УДК 80
ББК 83.3

© Издательство «Владимир Даль», 2015
© Стреблова И. П., перевод, 2015
© Солонин Ю. Н., вступительная статья, 2015
© Палей П. Э., оформление, 2015

ISBN 978-5-93615-144-6

Трагедия «животворящего духа»

На старом гейдельбергском кладбище, занявшем склон возвышенности в южном пригороде, в стороне от людных дорожек и посещаемых памятных захоронений устроена небольшая терраса. Посреди нее покоится большой черного гранита кубообразный шлифованный камень. На его лицевой стороне издали видна вырезанная во всю ее длину скупая надпись: Gundolf. 20 Juni 1880 — 12 Juli 1931.

Когда-то могила была основательно благоустроена: к ней вели каменные ступени, площадка была вымощена таким же серым камнем с местом для двух небольших клумб. В этом чувствовалось сдержанное величие. Все говорило о том, что лицо, покоящееся в могиле, было достойным, всем известным и не нуждавшимся в дополнительных свидетельствах.

Ныне не видно, чтобы могила находилась под попечительным присмотром; вокруг нее ощущаешь, скорее, запустение, неизбежное следствие забытости. Вырезан-

ное на камне имя никому ни о чем не говорит. Мирская слава — мираж, зыбкий и легко рассеивающийся под дуновениями ветров времени. Такая доля уготована всем людским деяниям, да и самим их виновникам — мысль, никогда не имевшая достоинства новизны и оригинальности. И все-таки: кто же такой Гундольф, на чем строилось убеждение в его общеизвестности?

Энциклопедические справочники и биографические словари вносят первое пояснение¹. Они свидетельствуют, что Фридрих Гундольф, литературовед и историк литературы, в годы своей творческой активности обладал огромной, доходившей до беспрецедентности, известностью в немецком научном мире и даже вне его. Науки, в которых он работал, ему удалось вывести за жесткие рамки второстепенных эмпирических дисциплин, представить их как важнейшие составные части науки о духе и культуре. Фр. Гундольф заявил о новом понимании художественного творчества и сущности самого творения, искать истоки которого безнадежно в ворохе фактов и обстоятельств жизни творца, его среды, в особенностях относящегося к нему времени, безразлично какими бы они ни были: политическими, экономическими или социальными. Творческая личность определяет свои творения совершенно иными связями, образуя с ними органичное единство, «феномен» в том понимании, которое было утверждено философией Гуссерля. Вместе

¹ Отсылаем к Литературной энциклопедии (М., 1930. Т. 3): содержащаяся здесь статья о Ф. Гундольфе — в сущности, лучшее, что написано доньше о нем на русском языке. См. также: Gundolf, Friedrich Leopold // Neue Deutsche Biographie. Bd 7 (1966). S. 319–321.

с тем концепция Гундольфа находилась в согласии с философией культуры В. Дильтея и вызванного ею движения в интеллектуальной среде Германии. Гундольф не был склонен к метафизическим спекуляциям, равно как и к философским декларациям. Его сила сказалась в мастерской, доходящей до художественного совершенства интерпретации литературного творчества, стремящейся передать тайну его целостной неповторимости.

Итак, необыкновенная известность Гундольфа в интеллектуальной среде, оригинальность его исследовательской установки, соединившей в себе научный и философский подходы к предмету понимания, к тому же отвечающие новым духовным тенденциям, утвердившимся в начале прошлого века благодаря Э. Гуссерлю, В. Дильтею, А. Бергсону и др., казалось бы, надежно гарантировали ему прочный и продолжительный научный авторитет. Но этого не случилось. Гундольфу не удалось создать школу в историко-литературной науке. И это при том, что его лекции в Гейдельбергском университете вызывали ажиотажный интерес, равно как и научные доклады, сделанные им в различных научных центрах Германии. Писавшие о нем отмечали определенное влияние гундольфовского подхода на ряд исследователей и интеллектуалов. В первую очередь называют Э. Бертрама, у которого оно проявилось в «Ницше. Опыт мифологии» (1918)². И тем не менее школы не возникло. Скорее

² Русский перевод: СПб., 2013. — Бертрам долгое время был другом Гундольфа, примыкал к поэтическому кругу Стефана Георге, что могло наложить отпечаток на его знаменитое сочинение, воспринятое позже как «влияние».

всего, сам Гундольф стал пусть и ярким, но все же одним из представителей утвердившейся философии культуры, оперировавшей эмпатическими приемами проникновения в глубины творческого процесса, интуицией и психологизмом. Кроме того, его труды несли на себе настолько выразительный отпечаток индивидуальности и неподражаемой оригинальности, что сами по себе полностью замыкались на личности Гундольфа.

Как бы то ни было, с кончиной Фр. Гундольфа это направление в литературоведении потеряло своего самого главного и яркого представителя. Последующая деградация его казалась неизбежной. Но ситуация радикально изменилась в худшую сторону, когда менее чем через два года после кончины Гундольфа в стране установилась нацистская диктатура. Как известно, изменились все духовные основания, бывшие ведущими в Веймарской республике. Отброшено всякое понимание культурной жизни, если оно не покоилось на принципе «крови и почвы», на культе «фелькиш». Не приходится говорить, что еврейское происхождение Гундольфа автоматически накладывало запрет на любое пользование его сочинениями и вычеркивало само его имя из научного и литературного сообщества Германии. Сохранились разительные примеры демонстративного расчета с прошлым теми, кто принял новый режим и освятил себя его ценностями. Упоминавшийся Э. Бертрам постепенно отмежевался от круга Стефана Георге. Т. Манн объяснил это тем, что «его протестантизм и германизм сопротивлялся римско-имперским и иезуитским тенденциям этого священного кружка». Возможно, оно и так, но куда более убедительно звучит следующая мысль Манна: «К тому

же, на взгляд Бертрама, там было, наверно, слишком много евреев». (Если бы на то требовалось его согласие, говорил он, Гундольф никогда бы не стал ординарным профессором.)³

Замалчивание творчества Гундольфа, начавшееся со времен нацизма, продолжалось и после его крушения. Если со второй половины 40-х годов стали восстанавливаться оборванные традиции, преданные забвению имена и труды, то Гундольфа это не коснулось, в сущности, ни как личности, ни как мыслителя. Отдельные переиздания его работ, в частности такого принципиального сочинения как «Шекспир и немецкий дух», не вызвали сколько-нибудь заметного интереса к идеям, на котором оно покоилось. Более того, были высказаны резко неприязненные оценки всего, что было создано Гундольфом. Рассмотрением причин такого положения дел занялся в свое время Виктор Шмитц, один из позднейших слушателей Гундольфа, сохранивший представление о значительном месте Гундольфа в немецкой умственной жизни⁴. В 1962 году он рискнул издать сборник его статей, очерков и извлечений из важнейших сочинений⁵.

³ Манн Т. Письма. М.: «Наука», 1975. С. 252. — Автор этих слов сам долгое время почитал Бертрама своим другом и разрыв произошел только тогда, когда стало ясно, что последний полностью принял ценности и строй «новой Германии».

⁴ Schmitz Viktor A. Gundolf. Eine Einfuhrung in sein Werk. Muenchen, 1965.

⁵ Gundolf Friedrich. Dem lebendigen Geist — Aus Reden, Aufsätzen und Büchern ausgewählt von Dorothea Berger und Marga Frank. Mit einem Vorwort von Erich Berger. Heidelberg, 1962.

Автор рецензии на это издание признал затею возбудить к нему внимание пустой и ненужной. Он утверждал, что Гундольф является представителем «давно изжившей себя эпохи, которого, вместе со „школой Георге“ давно следовало бы выбросить за борт»⁶. Сходных, может быть более мягко выраженных, суждений было немало.

Поднимая вопрос о значении Гундольфа, Шмитц обращал внимание на то, что многого в духовной жизни Германии Веймарской эпохи понять нельзя, не обращая внимания на место и значение в ней Гундольфа. Но и нынешнее состояние наук о культуре и культуры в целом не может быть верно истолковано, если не учитывать скрытые импульсы его влияния и неявную полемику с его идеями и оценками художественного наследия. А между тем о Гундольфе в общем-то и знали только то, что он небольшой поэт из круга Стефана Георге. Прояснение могло произвести издание их переписки, предпосланное основательным очерком правоверного георгеанца Роберта Берингера, содержащим весьма основательную характеристику личности Гундольфа⁷. Но в силу специфики издания оно было знакомо лишь узкому кругу специалистов. «Научный же мир и общественное мнение полностью обошли Гундольфа»⁸. Почему в оценке его не происходило перелома, ответ был

⁶ Цит. по: *Schwitz Viktor A. Gundolf. S. 9–11.*

⁷ *Stefan George — Friedrich Gundolf: Briefwechsel / Hg. von R. Boehringer mit G.P. Landmann. Muenchen, 1962.*

⁸ *Schwitz Viktor A. Gundolf. S. 5.*

дан с подкупающей ясностью: в послевоенное литературоведение пришли новые методы, новое понимание его проблем и самой сути предмета, возник новый понятийный язык и стиль научного мышления, с которым гундольфианская научная манера не только не вяжется, но и вообще предстает неуместным анахронизмом⁹.

Вердикт впечатляет своей ясной определенностью. Но следует учесть, что он относится к такой стороне культуры, которая по природе своей менее всего отвечает однозначности ее понимания. Объяснение художественной деятельности и ее продуктов, проникновение в глубины творческой личности, в чем неутомимо упражняются мыслители самых несоразмерных между собой масштабов, включая самих творцов, порождают неиссякаемый поток всевозможных учений, теорий, толкований. Предпочтения в выборе последних менее всего зависят от их убедительности или достоверности. Обычно они согласуются с преобладающими на данный момент философскими, социологическими и подобными им воззрениями, определяющими общий духовный или, более узко, интеллектуальный характер времени. Оценка научного наследия Гундольфа произнесена была в обстановке, когда центральное место в культуре, казалось бы, навсегда упрочилось за рационализмом, который имел за собою поддержку как в здравом смысле, так и в критической аналитике, раскладывающей любое сложное интеллектуаль-

⁹ См.: Neue Deutsche Biographie. S. 319–321.

ное состояние на элементарные компоненты, каждый из которых с неоспоримой наглядностью соотносится с простейшими эмпирическими элементами фактуальной реальности. Все должно быть доказано, обосновано, эмпирически подтверждено и непротиворечиво сведено в соответствующие предметным особенностям системы. Кстати, последнее понятие энергично отбрасывалось Гундольфом, но зато оставалось средоточием интеллектуального движения, получившего название сциентизма.

Сциентизм означал не только общую ориентацию культуры на науку как высшую ее ценность, но и понимание всей умственной деятельности как целеустановочного, следовательно, прагматического познания. То, что наука совершает эту миссию наиболее успешно, побуждало видеть в ней образец для всякой духовной деятельности и сводить последнюю до формально-конструктивных рациональных процедур. Большая часть XX века прошла под лозунгами перестройки всего необозримого и, казалось, анархистки-неупорядоченного мира, учений и толкований о человеке, культуре, творческой деятельности, истории по регламентным предписаниям этого сциентизма. Все они должны становиться настоящими науками, чтобы отвечать своей миссии и получить благосклонность разума. Гундольфовская позиция ни при каких допущениях не отвечала этой тенденции. Более того, полезно обратить внимание на то, что время деятельности Гундольфа как литературоведа пришлось на время кризиса, постигшего рационализм в том виде, который был придан ему позитивистской философией XIX века. Рационализм показал свою не-

действенность в той сфере, которая представлялась порождением его всемогущества, — в естествознании. Если кризис охватил теоретические устои естествознания, то что же говорить о ситуации в культуроведении!

Философия предложила ряд проектов выхода на иное видение всех мирозерцательных проблем. Их своеобразие — попытка выйти за границы рационалистического ригоризма. Мы не будем втягиваться в изложение в общем-то известных образцов этих философских программ. Ограничимся простым названием имен некоторых их создателей, чтобы понять нашу мысль. Это А. Бергсон, В. Дильтей, Э. Гуссерль. Помимо них было много менее известных мыслителей, даже тех, кто принадлежал к миру строгой науки. Если иметь в виду немецкие реалии, то стоит назвать хотя бы Х. Дриша и Я. Иксюля, своими научно-философскими воззрениями предрекавшими движение по иным интеллектуальным стратегиям.

Отход от постулатов естественнонаучного рационализма позитивистского толка был настолько значителен, что даже теоретики, начинавшие свою духовную карьеру под знаком трактовки культуры и антропологии в понятиях и методами естествознания, перешли на радикально противоположные позиции. Это относится к Г. Кайзерлингу с его философией смысла и особенно к Л. Фробениусу, перешедшему от попыток дарвинистического объяснения сущности культуры и механики культурных кругов к трактовке ее как живой органической целостности, ядро которой образует ценностно-витальная пайдеума. Неожиданно воспряла, казалось бы, забы-

тая в дебрях бесчисленных мантических наук далекого прошлого физиогномика в трактатах Р. Касснера. Л. Клагес, в свою очередь, вознес до культурантропологических вершин свою версию графологии, превратив ее вскоре в составную часть общего учения о человеке — характерологию. Даже если мы упомянем Л. Циглера и Т. Лессинга, то далеко не исчерпаем перечень тех, кто в начале XX века дал образцы философии культуры, философии истории и философской антропологии неэциентистской редакции.

Достоин примечания, что те, кто оставался в русле научно-рационалистической традиции, нередко искали пути к смягчению ригоризма его критериев, вводя новые понятийные комплексы. Мы имеем в виду Макса Вебера и Ганса Файхингера. О первом еще будет повод поговорить, второй же философ, похоже, плохо известен в нынешнем ученом сообществе. Ему принадлежит «философия фикционализма», в которой сделана попытка синкретического объединения различных школ позитивизма и «критической философии» ради доказательства фиктивного статуса всех культурно-духовных элементов: науки, религии, права, морали и т. п. Культура как комплекс этих фиктивных компонентов неизбежно находится в процессе постоянных трансформаций. Поскольку культура есть способ приспособления человека к жизни, а фикции есть изобретения его ума в качестве непосредственных орудий этого приспособления, то, как только их эффективная польза теряется, человек заменяет их новыми, более действенными, — и тем самым разом или постепенно происходит изменение всего состава культуры и ее самой. Очевидно, что в этом случае

интеллект выполняет существенно иные функции, чем те, которые ему полагались в рамках традиционного сциентизма.

Гундольф не был в строгом смысле философом, а предстал литературоведом, хотя в своих интересах и в понимании сущности этой науки уходил от ее тесных границ далеко в сторону философии. Но он сыграл значительную роль в развитии антисциентистского сдвига в гуманитарном знании. Гундольф не пошел по пути сомнений в значимости старых методов, усовершенствования понятий и расширения новых объяснительных техник. Все подобные паллиативы им были отброшены — речь могла идти только о принципиально новом понимании всего дела литературоведения и в особенности истории литературы. Именно эта установка звучала в университетских лекциях, докладах и воплотилась в сочинениях Гундольфа. Ему претила профессионализация этой сферы культуры со строгим разграничением предмета, понятий, с дотошной скрупулезностью в фактических деталях, биографических мелочах и учетом всех факторов среды и обстоятельств, якобы значимых для объяснения природы творческого процесса и возникшего в нем произведения. В противовес этому Гундольф возвышал литературоведение над границами его как профессии до животворной истории культуры и науки о духе. Он преодолел завроженность исследователя фактичностью и переориентировал его внимание на идеи и силы, пропитывающие духовную жизнь творца и являющиеся истинной причиной всего поэтического. В центре внимания должен стоять творец, а его творчество есть истинная и единственная жизнь заключенного

в нем духа. Все необходимое для понимания содержится в искусстве, в его творениях, а всевозможные предпосылки, условия среды, источники, отношения следует рассматривать в лучшем случае как второстепенное, нечто в роде приурочивания (*Vorschule*) к последующему воззрению на само произведение искусства и его создателя. Прежнее литературоведение дробило внимание на деталях, на единичных явлениях, новое же изначально ориентировано на созерцание сущности. Все дело в том, что надо овладеть способностью видеть целое, абсолютное, исключительное и в этом смысле общечеловечески значимое. Такая способность достигается, если не отграничивать познание, а соотносить его с другими процессами духовной жизни и в первую очередь с верой¹⁰.

Но, как бы значителен ни был сдвиг, ослаблявший позиции традиционного рационализма, он не мог его обессилить и тем более преодолеть. Он даже не сформировался в мощное духовное явление, обособившись в «философию жизни», утонувшую в море бесчисленных философских школ. Сдвиг не привел к глубоким изменениям в господствовавшей ментальности людей ученого мира, он не привел и к интеллектуальным результатам, продуктивность которых была бы для всех бесспорной. Зато сциентизм проявил жизнестойкость — существенно усовершенствовав свои принципы, он оказался в состоянии сохранить позиции едва ли не до конца XX столетия. Его оппоненты в сущно-

¹⁰ Schwitz Viktor A. Gundolf. S. 9-10.

сти превратились в маргинальную линию культуроведения¹¹.

Сказанное, как представляется, объясняет, с одной стороны, успех и внимание к Гундольфу в обстановке кризиса и критики рационализма — его сочинения на какое-то время родили иллюзию начала принципиально нового по своим возможностям литературоведения. С другой же стороны — быстрое истощение этого интереса, подкрепленного разочарованием, что в его трудах и представленном воззрении нельзя найти материала, позволяющего построить общедоступный метод подхода к истолкованию разнообразных видов творчества и художественного процесса. Отсутствие инструментальной составляющей, методологии было воспринято как существенный недостаток позиции Гундольфа. Кстати сказать, это отнюдь не случайный недосмотр или упущение: Гундольф, насколько можно судить, принципиально отрицал методологию и само понятие метода как предрассудок рационализма, ограничивающий свободу ученого. Конечно, в текстах Гундольфа можно найти немало трафаретного, повторяющиеся ходы мысли и другие интеллектуальные константы. Но это не свидетельства структурной упорядоченности текста как

¹¹ Университетское сообщество Германии («мандарины») строго блюло чистоту своих научных рядов. Так, В. Дильтей рекомендовал Г. Кайзерлинга на философский факультет Берлинского университета, но этому воспротивился один из столпов сциентизма — Алоиз Риль, который был поддержан коллегами. И Дильтей отступил. По такой же причине не попал туда и сам Гундольф.

результата его методологической упорядоченности. Гундольф вместе со своими великолепными писаниями остался в стороне от вновь упрочившегося сциентизма, не подобравшего к ним адаптивных техник. Как у алхимика, поражающего несведущего наблюдателя эффектами своих загадочных преобразований веществ, но не раскрывающего их таинственных предписаний, так и у Гундольфа очарование его волшебным проникновением в глубины творческой жизни корифеев немецкой духовности действовало, пока сохранялось обаяние неповторимой художественности его трудов, замыкающейся на личности мыслителя и более никому недоступной. Можно было поддаться влиянию Гундольфа, такие примеры известны, и при этом не обрести навыков и приемов его работы для самостоятельного движения вперед. Именно в связи с этим и родилось убеждение о нем как эзотерическом мыслителе, принципиально несовременной частичке давно исчезнувшего интеллектуального мира.

Но насколько оно может быть признано окончательным приговором? Некоторые тенденции в современном гуманитарном знании (и шире), сказывающиеся и в литературоведении, позволяют сделать осторожное, но все же перспективное предположение, что в нем меняются приоритеты, возникают новые представления о предмете, границах научных размежеваний и т. д. Немаловажно и то, что четко вырисовывается стремление литературоведения отрешиться от профессиональной замкнутости и перейти к интенсивному поиску взаимодействий с социальной философией, философией культуры и антропологией. В этих условиях, в чем-то схожих с теми,

которые определили исследовательскую философию Гундольфа сто лет тому назад, можно предсказать почти неизбежное обращение внимания на его наследство. Возможно, издаваемое сочинение — знак такого поворота. Как отмечает тот же Шмитц, который как раз и причислил себя к самым последним ученикам Гундольфа, труды последнего вне отношения к ним входят в разряд классических трудов по литературоведению. Они суть шедевры историко-литературной науки, особенно в отношении классическо-романтической эпохи, изобретателем и истолкователем которой он в значительной мере и выступал (романтики, Гёте, Клейст, рецепция Шекспира в немецкой культуре, Гёльдерлин и др.). И если послегундольфовское литературоведение достигло немалых результатов, особенно в методах интерпретации, техниках анализа и проч., то труды Гундольфа показывают способы выхода из замкнутой традиции на новые познавательные перспективы. В частности, имеет особое значение гундольфовский опыт целостного представления творца и его творения, то есть связанных не формальными каузальными отношениями, а глубоко в их сущности коренящимся единством. Поучителен и его опыт мастерски извлечь из самого художественного произведения средства для понимания, не требующего привлечения внешних факторов, и еще менее результатов предшественников, несущих в себе, как правило, ложные предпосылки¹².

¹² Schwitz Viktor A. Gundolf. S. 11, 162. — Последнее демонстрируется Гундольфом специфическим стилистическим приемом, призванным воспротивиться выхолащенной научности.

Тем не менее Фридрих Гундольф пока остается в тени неведения не только у нас, но и на своей родине. Спорадически появляющиеся переиздания некоторых сочинений не способны вызвать широкий интерес к их автору. Еще более редки исследования, посвященные немецкому литературоведу. Чаще всего о Гундольфе упоминают в связи со Стефаном Георге¹³. Последнее неизбежно ввиду особой общности, которая существовала между ними на протяжении почти двух десятилетий. Но такой подход вел к представлению о Гундольфе как о фигуре вторичной, как и всех тех, кто входил в поэтически-духовное окружение выдающегося немецкого поэта. Конечно, говорить о Гундольфе — значит уделить внимание той духовной и научной среде, в которой он жил, говорить о тех мыслителях, подобных М. Веберу, с которыми он не просто общался, но выработывал и оттачивал собственное понимание культурной традиции «германского духа». Интеллектуальная сторона его личности куда более значительна, чем биографическая в обычном понимании. Жизнь Гундольфа небогата событиями. Переломное время, в которое ему довелось жить, мало затронуло его своей событийной стороной.

Он никогда не цитирует ученые труды своих предшественников, относящиеся к той же теме, у него нет и ссылок на других авторов, и дискуссий с альтернативными позициями, а равно и других свидетельств «компетентности».

¹³ Так оценен он в материалах капитального исследования о Георге в монографии: *Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім словянськими мовами* / Вид. І. Костецький, О. Зуевський. Т. 1–2. Мюнхен, 1971–1973.

Научные и художественные интересы доминировали в его жизни. О них-то и будет преимущественно идти речь.

Жизненный путь Гундольфа, если понимать его в узко биографическом плане, можно было бы признать как успешно сложившуюся карьеру ученого и университетского профессора, получившего значительную известность и признание студентов. На него, как говорится, «шли».

Родился Фридрих Гундольф, как было сказано в начале, 20 июня 1880 года в Дармштадте, в семье ординарного профессора математики Зигмунда Гундельфингера (1846–1910)¹⁴.

¹⁴ Начав свою научно-литературную деятельность, его сын Фридрих сменил родовую фамилию на Гундольф, под которой и вошел в немецкую литературу. Новую фамилию не следует рассматривать как псевдоним, и его младший брат Эрнст в свою очередь присвоил себе то же прозвище. Это явление было распространено в еврейской среде Германии, и за ним стоял сложный комплекс переживаний, направленный на вытравление из общественного мнения напоминания о еврействе носителей таких фамилий. На него обратил внимание Теодор Лессинг (1872–1933), немецкий философ и весьма экстравагантный общественный деятель. Он сам носил измененную по воле отца фамилию, правда, оставшуюся в зоне признанных еврейских именовании, который являлся страстным поклонником знаменитого просветителя Г. Э. Лессинга. Возможно, Т. Лессинг был не первым, кто отметил факт изменения фамилий, но он был первый, кто попытался объяснить побудительные к этому мотивы. Главный из них — страстное желание абсолютной идентификации себя с немецким духом, с немецкостью вообще, ведущее к самоотречению от генетического и духовного еврейства, распространенное среди тех, кто осознавал нерасчле-

Семья, похоже, была состоятельной и по своему образу напоминала жизнь тестя Томаса Манна А. Прингсгейма (кстати, тоже известного математика), то есть интересы отца вовсе не поглощались его профессиональными занятиями, а распространялись на искусство, философию, религию и даже политику¹⁵. Во всех отношениях семья чувствовала себя принадлежащей к немецкому культурному миру, хотя была генетически еврейской. Но об этом в ней не думалось и, более того, изгонялось из сознания.

Дармштадт, небольшой немецкий город, с конца XIX столетия стал играть значительную роль в немецкой художественной жизни. Его облюбовали художники-модернисты и создатели «юнгштиля», образовав в нем особую культурную среду. Являясь столицей небольшого

ненность вклада в культуру посредством деятельности во всех сферах немецкой жизни на огромной культурно-исторической протяженности. Т. Лессинг обозначил этот отказ от еврейства «самоненавистью» (*Selbsthass*) и проследил его на примере ряда выдающихся немецких интеллектуалов, между прочим Г. Зиммеля. См.: *Lessing T.: 1) Intellekt und Selbsthass. Eine Studie über den jüdischen Geist. Heidenheim: Edition Antaios, 2007; 2) Der Jüdische Selbsthass. Berlin, 2007.* А также: *Солонин Ю. Н. Жизнь и призвание. Три очерка по культур-философской персонологии. М., 2012. С. 240–250.*

¹⁵ Об А. Прингсгейме и вообще культурном весе еврейских деятелей в немецкоязычном мире см: *Беркович Е. Томас Манн в свете нашего опыта // Иностранная литература. 2011. № 9. С. 213–256.* В частности, автор этого очерка сообщает, что евреи составляли не менее одной пятой всех немецких математиков.

Гессен-Дармштадтского герцогства, город потерял всякое политическое значение после создания Второй Империи (1870). Но, стремясь сохранить значение и даже вернуть себе блеск, он стал привлекать и поощрять артистические и интеллектуальные силы как Германии, так и извне. Так, в 1919 году по приглашению герцога в нем обосновалась «Школа мудрости» и действовала вплоть до 1933 года. Ее создатель философ Герман Кайзерлинг был движим амбициями воспитать особую духовную элиту, способную внести в мир ценности, объединяющие все культуры мира и выводящие человечество из тупиков, в которые вогнала его современная цивилизация.

Гундольф закончил знаменитую дармштадтскую гимназию, в которой учились такие выдающиеся немцы, как Георг Бюхнер, Юстус Либих, Вильгельм Дильтей. Среди выпускников этой гимназии значились знаменитый поэт, создатель немецкой поэтики нового стиля Стефан Георге (1868–1933), Карл Вольфскель (1869–1948) и Карл Август Клейн (1867–1952). Со всеми ними у Фр. Гундольфа не просто сложились тесные духовные и дружеские взаимоотношения, но их судьбы настолько переплелись, особенно со Стефаном Георге, что без признания этого обстоятельства биография его не только скудеет, но и попросту становится невозможной.

Наоборот, дармштадтский университет не представлял собой привлекательное учебное заведение, и, по немецкому обычаю, высшее образование Гундольф предпочел получить в университетах Мюнхена, Гейдельберга и Берлина, где изучал историю искусства, немецкую литературу и философию. Из многочисленных университет-

ских учителей Гундольфа укажем только на Дильтея и Вёльфлина. Первый имел на него особенное интеллектуальное влияние, сказавшееся позже в формировании философии культуры, положенной Гундольфом в основание его литературоведческой концепции. В 1903 году он защищает в берлинском университете диссертацию «Цезарь в немецкой литературе». Ее публикация закладывает начало научно-литературным трудам Гундольфа как ученого¹⁶. Первоначально Гундольф выступает публикатором, и в этой деятельности сразу же обнаруживается интерес к периоду немецкой литературы, отмеченному по времени рубежом XVIII–XIX веков, а по предметности творчеством Гёте, но вначале — романтиков. В 1907 году он выпустил избранную переписку романтиков, охватывающую почти 40 лет их деятельности: 1786–1824. Гундольф снабдил издание своим литературоведческим введением «О романтической школе» и скупыми комментариями¹⁷. Видимо, стоит отметить, что переписку открывает письмо Каролины Михаэлис, прозванной «музой романтиков», к сестре Лотте. Именно ее образ, закрепленный (единственным во всем издании) графическим портретом, властвует над всей перепиской, вошедшей в издание.

Для Гундольфа романтики — последнее духовное и плодотворное движение. Как современник упрочив-

¹⁶ Эта работа, подписанная еще природной фамилией, выдержала ряд переизданий, иногда с изменением названия. См.: *Neutjens C. Friedrich Gundolf. Ein biobibliographischen Apparat. Bonn, 1969.*

¹⁷ *Romantiken Briefe / Hrg. v. Fr. Gundelfinger. Jena, 1907.*

шегося модернизма он еще не мог иметь ясного представления о его размахе, хотя бы в сфере художественной жизни. Но в его оценках культурных эпох, может быть, сказалось и восхищение романтиками, а также неприятие филистерско-мещанской культуры и самодовольно-ограниченного в высших запросах немецкого обывателя, ставшего главной фигурой так называемой вильгельмианской Германии. Сошлемся на следующие заключенные в докторском сочинении Гундольфа суждения: «Знаками времени после смерти Гёте и после падения романтики, последнего великого духовного движения, являются раздробленность, политическое делячество, отсутствие всяких эстетических измерений и лишенное творческой способности сознание. Упразднение всех великих духовных тенденций имело следствием, что индивид, наоборот, стал уходить в самого себя без связи с жизненным током, либо, насколько он был творческим и мог себя выразить, шел к самоотражению, душевному анализу или к критицизму в отношении себя и других. В ином случае он мог без собственного глубинного отношения литературно-механически употребить мотивы великих предшественников: Гёте, Шиллера, Шекспира или романтиков»¹⁸. По Гундольфу, первую позицию самоуглубления представляли Гейне и Геббель, вторую — эпигоны классиков его времени. Таким образом в контексте литературоведческого исследования невольно проступил облик социаль-

¹⁸ *Gundelfinger Fr. Caesar in der deutsche Literatur // Palaestra. Vol. 33. Berlin; Leipzig, 1904. S. 128.*

ного мыслителя, от которого Гундольф пытался отстраниться¹⁹.

Уже в докторской диссертации Гундольфа можно обнаружить начатки понимания литературного процесса как составной части общей духовной истории (*Geistesgeschichte*), автономной от социальной обусловленности, которое вскоре разовьется в своеобразное литературоведческое учение и, более того, в философию культуры.

В работе поставлена задача проследить складывание образа Цезаря и тенденции, приводящие к изменению мифа о нем. Гундольф не обращается к общей социально-исторической панораме эпох, внутри которых складывалось то или иное представление о Цезаре²⁰. Исследуемую фигуру он воспринимает не в ее социально-психологических мотивациях, как это делалось в некоторых школах современного ему литературоведения, а как культурно-историческую модель или целостность (*Gestalt*). Хотя главный материал берется им из поэзии, Гундольф ищет его во всей доступной литературе, то есть и исторических анналах и устной традиции, именно чтобы уловить характер всеобщей атмосферы, из которой следует объяснить сей образ²¹.

¹⁹ В 1908 году последовало издание автобиографии еще одного представителя романтического движения, Хенрика Стеффенса, — «Что я пережил» (см.: *Steffens H. Was ich erlebte. Muenchen, 1908*).

²⁰ Гундольф писал: «Индивидуальные воззрения я всегда буду пытаться понять как культурно-детерминированные воззрения и избегать как индивидуализаций, так и обобщений». (*Gundelfinger Fr. Caesar in der deutsche Literatur. S. VI*).

²¹ *Gundelfinger Fr. Caesar in der deutsche Literatur. S. V*.

Всякое воззрение, идейную предпосылку, находимые им в источниках, а исследуемое время охватывает более восьми веков, начиная с X века, Гундольф толкует «всегда как культурные воззрения», как порождение духа культуры. Эта установка будет в дальнейшем непрестанно разрабатываться. Вторая особенность исследовательского приема Гундольфа — избегать крайностей индивидуализации и обобщения («единичностей я точно так же избегаю, как и обобщений»). Третий момент, касающийся уже важнейшей в то время проблемы, а именно генезиса «германского духа», состоял в утверждении, что его корни покоятся в недрах римской имперской традиции. Он-то и объясняет выбор, на первый взгляд, странной и отвлеченной темы диссертации.

После памятного 1870 года в Европе, и особенно в Германии, вновь вспыхнул давнишний спор: вклад каких народов и культур определил европейскую культуру и историю. Полемика велась двумя, в сущности, не научными, а политико-идеологическими партиями: романистов и германистов. Средоточием первых была французская историческая наука, всячески выдвигавшая определяющую роль романских народов, якобы наиболее органично воспринявших ценности и формы римской империи, заложивших основы их языка, психических комплексов, государственных и юридических институций. Германисты исходили из того, что германские народы в столетия «великого переселения народов» и позже уничтожили римскую государственность и весь дух римской жизни, заменив их новыми основами жизни молодых, энергичных народов. Что есть значимого в европейской истории, то привнесено

ими, и в первую очередь — особый духовный культурный комплекс. Оттого-то германские народы — прежде всего народы культуры, духовности. Эта антитеза, безусловно, отложилась в глубинных смыслах, противопоставивших «цивилизацию» (романтический тип жизни) и «культуру».

Позиция Гундольфа, хотя еще и далекая от надлежащей обоснованности, несколько иная. Он указал на восприятие в немецкой традиции с самого ее начала личности и имени Цезаря как высшего символа римской культуры. Это выразилось в том факте, что именно оно было древнейшим заимствованием для обозначения высшего достоинства: *Kaiser, Késur, Keiser* — и «превратилось в объединительный пункт всех отражений, которые у немцев составили восприятия о римлянах»²². Таким образом, немцы не в меньшей мере обладают правом считать римскую историю и культуру одним из своих первоначал, чем другие народы²³.

История в ее обычном исполнении как наука загружена частностями; в ней стал превалировать интерес к индивидуальностям, что неизбежно ведет к опи-

²² Ibid. S. 1. — Можно сделать предположение, учитывающее существующую к этому времени связь Гундольфа с С. Георге. Последний считал, что французов и немцев единит общий корень: их отдельная история начинается с империи Карла Великого, возрождавшего Западную Римскую империю, в которой под наименованием франки оба народа существовали равно. Каролингское возрождение было делом вклада представителей самых разных этносов, и император никому не отдавал предпочтения по факту его этногенеза.

²³ Ibid. S. 3.

сательности как главному историческому жанру. Гундольф признает важность внимания к историческим индивидам, но лишь постольку, поскольку они манифестируют собой тип, типичное. Каждая культура обладает рожденным ее духом набором типов, символизируемых определенными личностями, в которых духовные свойства выражены с наибольшей полнотой и совершенством.

Введение механизма типологизирования при рассмотрении исторических персонажей не означает подмену живой индивидуальной образности некими абстрактными конструкциями. Утверждать подобное означает не понимать принципиальное различие между особым рода целостностями — типами и формальными логическими конструктами (класс, множество и др.²⁴). Ближе к этому понятию в немецком философском языке стоит понятие «гештальт» (*Gestalt*) — целостная конкретность, обладающая полнотой реальной предметности, особенно если оно относится к социально-философскому осмыслению культуры. Данное понятие чрезвычайно широко использовано в немецкой «науке о духе», в частности в философии истории: О. Шпенглер, Э. Юнгер, Г. Кайзерлинг, Х. С. Чамберлен, Т. Лессинг, М. Вебер, Ф. Тённис, О. Шпанн, Л. Клагес, Р. Касснер, Л. Циглер и многие другие. Фр. Гундольф входил в их число. Попытки найти русскоязычный эквивалент ему, насколько известно, не дали позитивного результата, и «гештальт» вошел надежно в наш научно-философский язык.

²⁴ См.: Забулионите К. Типологический таксон культуры. СПб., 2009.

Для Гундольфа типологический подход к представлению истории в, так сказать, личностном аспекте означал очищение ее от частных, прояснение ее материала и выявление тех жизнетворческих сил, которые концентрируются в типе и через деятельность совершенных его образцов сообщают истории ее сущность и движение. Конечно, тип — это целостность из однородных свойств, и в каждой культурной эпохе их набор различен. Свойства рыцарскости, духовного подвижничества, городского цехового ремесленничества, феодального мышления и прочее характеризует Средние Века. В последующие культурные эпохи появляются иные духовные целостности. Надо помнить, что у Гундольфа тип — это духовно-культурная сущность, что отличает его, например, от веберовского «идеального типа». Индивидуальность тогда приобретает продуктивное значение, равно как и понимание ее роли, когда она относится к типической группе.

Неожиданно в ходе рассуждений о трансформации образа Цезаря в контексте истории немецкой духовности возникает тема о Шекспире. Чувство неожиданности несколько сгладится, если мы обратим внимание на то, что Гундольф, в сущности, следует романтической традиции, открывшей Шекспира для немецкой культуры. И то, что в исторических драмах Шекспира Цезарь присутствует как один из их центральных персонажей, является лишь одной из мотиваций подключения английского драматурга. Но Гундольф приводит и иное обоснование: «он (Шекспир) принадлежит всему миру и оказал сильнейшее влияние на немецкую почву»²⁵. Ни у кого в мировой

²⁵ *Gundelfinger Fr. Caesar in der deutsche Literatur. S. 58.*

литературе Цезарь не представлен с такой силой, полнотой и художественным совершенством. И именно природа творческой энергии Шекспира, как нам кажется, начинает интересовать немецкого литературоведа больше, чем собственно значение образа римского деятеля в немецкой литературной традиции.

Итак, в самом первом теоретическом исследовании Гундольфа возникла тема, реализации которой он будет уделять много внимания. Одной из важнейших черт шекспировского отношения к героям драм (исторических), Гундольф признал то, что мы позволили себе назвать отстраненным объективизмом: Шекспир не оправдывает и не осуждает, он создает (*bildet*). Вторую черту Гундольф видит во вневременной универсальности тех коллизий и типов, которые представлены в драматургии. Самый хладнокровный наблюдатель воспринимает борьбу вокруг персонажей, столкновение партий «за» и «против» них так, как если бы они встретились в его жизни. И в этом, полагает Гундольф, принципиальное отличие Шекспира от Гёте: у последнего нет установки на создание человека во всей его полноте; спорят не о сущности его героев, но об их значении, ценности. Его персонажи суть конструкторы из природных и духовных сил. Гундольф высказывает мысль, что в этом приеме сказалась не особенность творческого дарования Гёте или его художественное видение, а сознательное нежелание быть подобным Шекспиру: «создателем человека, как Шекспир, он не был и не хотел быть». Увлечение последним доходит у Гундольфа до того, что он смело утверждает: «Исторический Цезарь был едва ли более многообразно понимаем, чем Цезарь Шекспи-

ра». Иными словами, литературный образ претендует на то, чтобы быть тождественным конкретной исторической личности. Кажется, от подобной иллюзии или художественной утопии, Гундольф никогда и не отходил.

Исследуя способы формирования цезарианского мифа в XIX столетии, Гундольф в качестве образца рассматривает художественное творчество Г. Гейне. Он находит в немецком поэте увлечение личностями Александра Македонского, Цезаря и Наполеона. Но его восхищение, якобы, имело в своей основе мощное эмоциональное чувство или чувственную интуицию (*Anschaung*); именно чувственность определила то поклонение и благоговение, которые Гейне запечатлел в своем творчестве. Однако они были недостаточными и вели Гейне по ложному пути — и Наполеон и Цезарь вдруг оказались у него носителями демократических идей. «В сущности, он сам был чувственно ориентированным индивидуалистом и по своим инстинктам вовсе не демократическим»²⁶. Гейне — символизация неспособности современников решить задачу воспроизвести человека адекватно его сущности художественными средствами. И мы уже показали, что потеря способности не в преходящем безвременьи и таланте, а в самом свойстве культуры. Гундольф писал: «Представители современного общества лишены способности исторического переживания, великой силы творческого воображения (*Gestaltungskraft*), какой она была у Шекспира или по меньшей мере в Ренессансе или французском классицизме, которым еще были ве-

²⁶ Ibid. S. 124.

домы живая радость и участие в истории или в древности»²⁷.

Вывод неутешительный; он констатировал дегенерацию художественной литературы в ее основной эстетической установке: творении культуры и времени в образах. Но то, чего лишилась литература по Гундольфу, сохранила и даже возвысила историческая наука. Только за нею остается надежда представить «единственно действительный» образ Цезаря. В лице Т. Моммзена наука заменила литературу. Обращаясь к его «Римской истории» и другим сочинениям, Гундольф видит в них образ Цезаря во всех его аспектах. Место полумифического завоевателя мира занял реальный политик. Героический профиль, фреска уступили место прекрасному, бесконечно нюансированному портрету. Но все же его главной заслугой Гундольф считает то, что во времена, которые слишком трезвы, расчетливы и гуманны(!), Моммзен обосновал личность Цезаря как носителя культуры и ее хранителя. Сверх того, Гундольф видит в том направлении немецкой историографии, на которое она встала благодаря работам немецких историков рода Моммзена, Ранке, синтез научности и художественности, по своей глубокой сущности никогда не противостоящих друг другу.

Мы остановились столь подробно на диссертации Гундольфа не в силу ее капитального научного значения, а чтобы показать возникновение многих тем, которые в будущем станут литературоведческой программой, и зарождение миросозерцательных и философских принципов, в свете которых она будет разрабатываться. Уже

²⁷ Ibid. S. 125.

в этой первой работе обнаруживается и понятийный аппарат, или теоретический язык, выражающий воззрения Гундольфа. Он специфичен, но для ученика В. Дильтея и поклонника А. Бергсона вполне органичен: интуиция, чувственная наглядность, инстинкт, тенденция, эмоциональность, при ограниченном обращении к аппарату абстрактно-теоретического мышления, да и то в сдержанной манере...

Ю. Н. Солонин

8 июня 2014 года умер Ю. Н. Солонин. Среди материалов, над которыми он работал в свои последние дни, была и эта вступительная статья к книге Ф. Гундольфа. Юрий Никифорович не успел ее закончить.

*Артуру Зальцу с дружескими чувствами
посвящается.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Задача данного сочинения — обозначить как те силы, которые обусловили постепенное вхождение Шекспира и мира его образов в немецкую литературу вплоть до эпохи романтизма, так и те, которые пробудились в ней к плодотворной жизни под его влиянием. История его рецепции, если понимать под ней всю систему документальных свидетельств (критические суждения, переводы, обработки, заимствования, подражания), представляет собой лишь предварительный этап в осуществлении этой задачи. Влияние Шекспира на выдающихся представителей немецкой культуры, чья деятельность сыграла определяющую роль в развитии немецкого духа, неоднократно подтверждалась исследователями, обнаружившими в их трудах шекспировские мысли, мотивы и приемы. Как правило, все ограничивались констатацией отдельных фактов такого рода, не задаваясь вопросом о том, какие именно силы вызвали их появление. Мы же попытаемся истолковать их символический смысл. Все свидетельства и содержательные моменты, включая также

людей, являются носителями и продуктами жизненных процессов; вся история сюжетов, идей и людей является зримым отражением истории действующих сил и тем самым представляет собой не конечную цель, а средство исследовательской работы. Это отнюдь не следует понимать так, будто бы личность играет в истории второстепенную роль, напротив — она и есть главное: ибо только в индивидуальном символе раскрывается всеобщее и только в красочном отблеске мы прозреваем живую жизнь.

История Шекспира в Германии представляет собой самое важное и наиболее отчетливо выраженное символическое воплощение процесса, в ходе которого живая творческая реальность, попав сначала под власть рационализма, затем была отвоевана у него, с тем чтобы вновь быть претворенной в плодотворную основу немецкой поэзии. Шекспир, как никто другой, представляет собой явленное в человеческом образе творческое начало жизни. Наша задача — показать на его примере *целостный процесс развития* (не сводящийся к перечню отдельных следствий), и в этом заключается новизна наших целей и методов: дать вместо хроники литературных фактов или психологии авторов историю взаимодействия и противоборства живых сил. Разумеется, такой подход, при котором факты и авторы рассматриваются не изолированно друг от друга, предполагает тем более основательное знание материала. Только тот, кто изучил все, имеет право делать отбор, а создание общей картины обязательно предполагает отбор. Наша задача заключается не только в изучении, но и в воссоздании общей картины. Мы стремимся не столько добавить новые факты, сколько долж-

ным образом представить и осмыслить старые. Самое главное всегда заключается в основополагающих символах, в выявлении самого существенного. Там, где одно и то же направление подтверждается десятью свидетельствами, для нас интерес представляет только одно — то, в котором оно выражено с наибольшей отчетливостью. Не все засвидетельствованные факты одинаково ценны для исследователя сил и тенденций, а каждый факт многозначен, поскольку каждая сила и тенденция заключает в себе много всего разного: ведь и водный поток несет с собой мертвую древесину, но никогда река не теряет связи со своими истоками. То, что было настоящей тенденцией, то есть живым движением, вливается в общее русло и, смешиваясь с другими волнами, усиливает их течение, устремляясь дальше вместе с ними: только там, где поток меняет направление или где новый приток (вливание) меняет его содержание, окраску, — только там имеют место поворотные мотивы исторического развития. Какие бы мысли ни высказывались о Шекспире пусть даже великими преобразователями духовной жизни, они принадлежат их биографии и сюда не относятся: нам следует рассматривать только те высказывания, которые повлияли на историю или смогли выразить ее надличностным образом, ознаменовав собой эпохальные сдвиги.

История занимается живыми вещами. От того, что именно мы считаем живым, зависит наше понимание истории и наш метод. Уже в самом отборе того, что мы сознательно отбрасываем, а что принимаем, отражается наше суждение о том, что мы считаем живым. Поэтому там, где речь идет не о простом собирательстве, а о соз-

дании общей картины, невозможно перенять или позаимствовать готовый метод. Метод есть способ переживания, и ничего не стоит такая история, которая не воспринята через собственное личное переживание. В этом смысле и в моей книге речь идет не о чем-то таком, что принадлежит прошлому, а о вещах, относящихся к настоящему, — о таких вещах, которые по-прежнему непосредственно затрагивают нашу жизнь. Задача состоит в том, чтобы не оценочно, а путем самого описания отделить в наследии живое от мертвого, и живительное начало от мертвящего. В этом долг и право истории, которая обязана включать в себя не только знание материала, но и волю к творческому изображению. Судить и оценивать таким образом исторический материал, пересмотрев его собственным взглядом без предвзятой методической установки, из которой проистекают все предубеждения, — единственный вид объективности, то есть справедливости, на какую способен человек в силу своей ограниченности. Ибо собственное ощущение жизни изначально присутствует у всякого живого человека, изучающего свой предмет как нечто живое, и оно накладывает отпечаток на его исследование и добытое в результате знание.

ВВЕДЕНИЕ

Шекспировские сюжеты, занесенные в Германию на рубеже XVI–XVII веков английскими комедиантами, попали на ее территорию в период бурного распада. Три основные силы, игравшие главенствующую роль в развитии этой эпохи, — реформация, бюргерство и гуманизм, — из взаимодействия, противоборства и взаимопроникновения которых рождались разного рода смешанные явления, создавая на основе старого культурного наследия новые самобытные формы, в то время уже утратили свою созидательную энергию и не могли наполнить сосуды; не в силах справиться с новым материалом, они работали по инерции вхолостую. Пафос Реформации привел к появлению целой литературы, состоящей из самобытных и самодостаточных произведений, проникнутых единым духом, единым пафосом, их средства, цели и воздействие находились между собой в полном согласии. Драматургия этой эпохи была не искусственно сделанной, а органически выросшей, и в своих лучших образцах, например, в «Блудном сыне» Бурхарда

Вальдиса, в «Гомулусе» правдиво отражала породившую ее жизнь: увлечение заново открытым и очищенным словом Божиим, непосредственные отношения между человеком и Спасителем, новое понимание своего места в мире, ощущение небывалой ответственности. Сильнейшим доказательством того, какой могучий импульс вызвал к жизни эти пьесы, источник которого заключался не столько в выдающемся даровании автора, сколько в мощных мировоззренческих сдвигах этого времени, может служить фастнахтспиль «Гомулус», где благодаря той страсти, которая вложена в трактовку сюжета, аллегорический образ достигает почти символического звучания, превращаясь из условного носителя и представителя человеческих качеств в человека со своей судьбой и характером. (Поскольку в дальнейшем нам еще не раз предстоит иметь дело с этими двумя понятиями, то здесь уместно вкратце сказать, что под ними подразумевается. Символ выражает, воплощает в себе, служит телом. Аллегория обозначает, представляет, является знаком. Символ — это образ некоей сущности, совпадает с ней, изображает то, что она есть. Аллегория указывает на что-то, указывает, что есть не это. Символ одновременно рождает форму и содержание: он изначально создается в единстве формы и содержания. В случае аллегории происходит соотнесение знака с мыслительным содержанием, или создается знак для выражения некоторой мысли. Здесь есть «до» и «после». Символ принадлежит жизненному процессу, он, как все, что рождается, неподвластен произвольному решению и расчету. Аллегория принадлежит исключительно к области мышления и носит условный харак-

тер. Символ возникает там, где нечто сущее обретает форму... Аллегория — там, где форму ищет и находит мыслительное содержание. Аллегория — это соотнесенность, символ — сущность.)

Библия — это была не книга, а оживший миф, мир историй, образов, идей, которые не столько требовали переработки, сколько сами перерабатывали характер эпохи. Сусанна, блудный сын, Лазарь, Иуда, *Ovis Perdita**, динарий кесаря, добрый самаритянин, виноградник, разумные и неразумные девы, Магдалина, не говоря уже о текстах Ветхого Завета, — все это заключало в себе содержание, которое без труда можно было соотнести с обыденной жизнью, и в то же время имело непосредственную связь со словом Божиим как всеобщим источником вдохновения. Между сюжетом и пафосом существовала внутренняя связь, так что ее не требовалось искусственно устанавливать.

Если в этой области драматургии объединяющим и наполняющим форму моментом было религиозное чувство, отношение человека к Богу, то бюргерский дух, напористый и грубоватый, непоседливый и жадный до зрелищ, чувственный и ограниченный, жаждущий скорее вольностей, чем свободы, находил удовлетворение в широте и подвижности жизни, в смягчившейся по сравнению с прежними суровыми нравами и сделавшейся более терпимой действительности, в изобилии и разнообразии открывшихся ему мирских благ. Из этих радостей земного мира и гордого сознания, что у тебя есть средства для того, чтобы ими овладеть (ограничи-

* *Ovis Perdita* (лат.) — заблудшая овца. — Прим. пер.

ваемого не столько внутренним чувством ответственности или внешним страхом, сколько оглядкой на мирские цели и на пользу, из которой рождалась новая мораль), и возникает новая этика Ганса Сакса. Его тоже нельзя назвать поэтом в высоком смысле слова, но при всей многогоречивой пространности его творчество неподдельно и правдиво, свежо и достаточно сильно для того, чтобы наложить на собранный, откуда придется, материал отпечаток единства, символический для сословия, из которого он вышел и для которого писал. Его стимулы — это сам ворох жадно собираемого материала, затем — радость рассказывания, поучения, вытесняющая на задний план средневековую любовь к фантазированию. Как это приспособить к делу, как применить громадный ворох вещей с пользой для собственной жизни: мораль и польза — эти сугубо бюргерские, можно сказать, меркантильные пружины впервые обрели в Германии свое художественное, удобное для восприятия воплощение благодаря методу, выработанному Гансом Саксом. В отличие от средневековых выдумщиков, Ганс Сакс с его источниками, итальянскими новеллистами, в своем творчестве не столько обращается к воображению, к игровому началу, к любви к чтению, сколько воздействует на читателя через чувственное восприятие, рассудок, память. Даже средневерхненемецкая дидактическая поэзия, представленная Реннером, Томазином, Фрейданком, проистекают, скорее, из религиозного источника, а их поучение несет в себе, в основном, душеспасительный смысл. Поучительность Ганса Сакса выражает практическую мораль. Его публика к тому времени вполне обжила на земле, утвердилась на ней уверенно и уютно; если ей

и требовалось что-то восполнить в этой жизни, то это была потребность скорее в том, что могло бы украсить эту жизнь, удобно обустроить и оградить соответствующими установлениями, нежели в идеальных представлениях. Однако эта новая мирская направленность была как-никак чем-то свежим, и этим ощущением были пронизаны все стороны жизни.

Третьей стилеобразующей силой был гуманизм. (Все три упомянутые силы, разумеется, не представляли собой строго разграниченных сфер. Скорее, это были три силы, действующие внутри одного живого организма, и мы разграничиваем их только ради ясности понимания, не абсолютизируя абстрактные представления и не подменяя реальность своей классификацией.) Если библейская поэзия выросла из нового отношения к Богу, бюргерская литература — из нового отношения человека к земному миру и к людям, то гуманизм означал новое видение истории, то есть истории, воплотившейся в классическую форму в литературе античности. Здесь все отличилось в героические судьбы и отчетливые формы, здесь были красота, порядок, ясность и формальный язык для выражения всего, что касается человека, государства и природы. Возможность увидеть, понять и передать эти вещи составляла гордость и счастье новой латиноязычной поэзии. Здесь речь шла не столько о создании новых форм или о выражении новых содержаний, сколько о живом воспроизведении прежних содержаний и формальном подражании старым образцам. Но, подобно тому, как гуманизму, для того чтобы утвердиться и выразить себя, требовалось по сравнению с реформацией и бюргерством меньше энергетических затрат, поскольку

у него была опора на великую традицию (хотя в качестве вынужденно используемого средства она же и тормозила его развитие), поскольку его задача заключалась больше в том, чтобы убирать заостренные оболочки, чем в том, чтобы творить нечто новое из старого материала, ему, с одной стороны, недостает той созидательной мощи, которой ознаменовалось наступление реформации, и той легкости, с которой бюргерство играючи приступало к завоеванию земного мира, но, с другой стороны, он не так быстро выдохся, будучи огражден если не от окостенения, то хотя бы от разложения наличием более сильной традиции, благодаря которой он еще оставался на высоте, сохраняя свою чистоту, в то время как реформация выродилась в изощренные полемические дразги, а бюргерство — в пошлое самодурство. Хотя трагедии Бюлова, по сравнению с «Opus Theatricum» Айрера (Ayrer), и не свидетельствуют о превосходстве его таланта, однако за ними стоит более старая и тонкая культура, и достаточно сопоставить «Julius Redivivus» Фришлина с переводом этого сочинения, чтобы убедиться, что один лишь бронзовый сосуд языка античной культуры еще предотвращает или скрывает распад. Следует подчеркнуть, что ни реформация, ни великие географические открытия, ни ренессанс, ни гуманизм не являются в наших глазах причиной, точкой отсчета. Эти движения возникли *не потому*, что была открыта Америка, *не потому*, что было изобретено книгопечатание, *не потому*, что раскопали античность, — все эти события являются лишь знаками *единого* великого всемирного кризиса, не причиной его и не следствием, но, скорее, символами. То, что тогда заявило о себе в Германии, впервые создав как немецкий

народ и общегерманские движения, так и репрезентативные для этих движений литературные произведения, было не что иное, как новое ощущение жизни, всеобщее напряжение сил, благодаря которому возникло новое видение Бога, мира и истории.

Уже во второй половине XVI века это всеобщее напряжение сил спало и сузилось настолько, что его стало недостаточно для того, чтобы удерживать и заполнять всю сферу, которой оно овладело. И тут наступает распад народной общности на отдельные группы, представляющие различные интересы, стили — на моды, а форм — на их материал. Народ объединяется и существует не благодаря биологическим узам, не благодаря общественным и государственным институтам и экономическим связям, а благодаря (независимому от всего вышеперечисленного) общему пафосу, общему напряжению, благодаря центральной воле, которая пронизывает все его члены. Как только эта воля угасает, уходит и то, что мы называем культурой, — необходимое единство жизненных проявлений, да и самый народ, если понимать под ним не государственное образование, а культурную общность.

Теперь нам остается только вкратце описать признаки этого распада в сфере духовной деятельности в Германии в период появления там английских комедиантов. Наиболее важным для нашей темы является утрата духовного начала и засилье материального. Напряжение и сила, исходящие из центра, дух, строящий себе тело, уходят, остается сырая материя, которая разваливается, как опустелый дом. Проникновение чуждой материи механически продолжается в силу привычки: органы чувств сохранились и требуют пищи, но теперь они находятся в

условиях, когда отсутствует та духовная сила, за которой они невольно потянулись бы, словно *зачарованные*, независимо от того, в чем эта сила нашла свое конкретное воплощение — в творческой личности, или в способном вдохновить народные массы вожде, или в форме разлитого в атмосфере, растворенного в воздухе флюида. Пассивное, нетворческое большинство теперь само решает, чего хочет, а творческие личности, не управляемые более чувством внутренней необходимости, представителями и глашатаями которой могли бы выступать, перестав слышать непререкаемые указания внутреннего голоса, ориентируются на спрос. Но масса, как таковая, требует не стиля и содержания, формы и духа, а лишь зрелищ и развлечений, занимательной фабулы и поучения (причем под массой не обязательно подразумеваются низшие слои общества).

Вышеизложенное наглядно иллюстрирует для рассматриваемого периода один пример, особенно интересный тем, что он одновременно опровергает возражение, утверждающее, будто бы распад вызывается простым фактом отсутствия талантливых авторов. (В действительности отсутствие талантов может быть разве что побочным симптомом.) Йоганн Фишарт является одним из талантливейших немецких писателей, а между тем его творчество представляет собой лишь выдающийся памятник наблюдавшегося тогда распада. Подобно тому как его протестантство и вольнолюбивый пафос служили выражением не столько глубокого благочестия и уж тем более религиозного пыла, сколько индивидуального полемического задора как такового и бойкого владения пером, подобно тому как гуманизм в его случае пред-

ставлял собой уже не служение почитаемой им традиции, а всего лишь пригодное к применению знание (зачастую используемое с целью пародирования), так же и его исторические компиляции при всей их живости и богатстве воображения, при всей искусности в обращении с языковыми средствами и широте взгляда, все равно не достигают качества французских образцов — сочных воплощений неукротимого темперамента, жирных, пышущих здоровьем и перенасыщенных плотской жизнью, однако неподдельных в своей чрезмерной телесности, способных органически впитать любую скормленную им пищу. Фишарт позаимствовал эти телесные создания не в их первоначальной форме, а в виде груды мяса и жира и гротескно раздул перенятый им материал до гигантских размеров, но созданные им новые вещи так и остались бесформенными грудями плоти. Фишарт уже не выразил в своих произведениях перехлестывающий через край темперамент, как это было у Рабле, а распорядился своим талантом, своим материалом и своими задачами, используя отдельный подход: все у него выглядит более продуманным, произвольным, в нем нет той радости жизни. Если Фишартом, как величайшим немецким талантом этого периода, обозначена верхняя планка, то знаком нижней планки стал внедрившийся в поэзию макаронический стих — впечатляющий символ смешения и разлада, проникшего в главный духовный инструмент творчества, в язык. Само орудие распалось на мельчайшие части, слово стало использоваться не как носитель и выразитель духовного содержания, а как отдельный кусок, как ком звучания и смысла, с развлекательной целью. Употребление предложений, представля-

ющих собой речевые единства, в виде мозаичного набора звуковых клочков, стало возможно только после того, как болезнь бездуховности поразила самое сокровенное — язык. Причем частота проявления этого феномена не имеет решающего значения, главное то, что он стал возможен.

Стоит ли удивляться, что в прорехи, через которые вытек живительный дух, внутрь хлынуло что-то чужое и что по мере накопления нового материала стали ощущаться пустоты, а чем больше затруднялось переваривание, тем нетерпеливее неутоленный голод требовал все новой и новой пищи. Потеряв собственный центр, люди ринулись на поиски, что бы еще такое добыть, хватали все, что удавалось найти, и никак не могли насытиться. Но никогда произведения творчества не создаются для заполнения пустот — они появляются как результат избытка, творчество всегда выплескивает свои формы вовне, не считаясь с теми или иными требованиями и существующим или ощущаемым дефицитом. Создание новой культуры, нового стиля никогда не зависело от одного лишь желания, тут мало даже самых благих намерений, как бы громко не заявляла о себе всеобщая потребность. Однако при наличии благих намерений и понимании потребности можно было, обладая соответствующей властью, восполнить лакуны, введя новое направление или моду, новые правила или жанр, по-новому организовав средства и публику. Тут в трудные времена угасания творческого горения, когда надвигающееся варварство грозило окончательно заглушить достижения культуры, на помощь пришло вмешательство выдающихся представителей из числа коронованных особ, меценатов и

умелых организаторов культурной деятельности. Таким путем иногда устанавливались новые системы или условные правила, которыми впоследствии успешно могли воспользоваться в своем творчестве новые таланты — их это избавляло от подготовительного труда по расчистке почвы и освоению целины. Самый знаменитый пример такого рода представляет собой век Людовика XIV. Но и здесь имеется необходимое дополнительное условие: должно существовать то, что называется *société*, то есть необходимо, чтобы новые условные правила исходили от общественного круга, переработавшего соки, впитанные от более широких слоев.

Германии начала XVI века с этим не повезло. Ни один из немецких монархов не был связан со своим народом никакими узами, кроме случайных, ни один не представлял в его глазах ничего, кроме своей собственной персоны, своего произвола или слабости. Они были правителями, оказавшимися во главе государства вовсе не благодаря пройденному пути, как это происходило, например, во французском королевстве начиная с Генриха IV. Генрих, Ришелье, Людовик XIV действительно воплощали в себе самую сущность таких качеств, как рыцарственность, царственность, величие, которые галльская нация сумела сберечь, пронеся их через эпоху религиозных войн. А начиная с Ришелье королевская власть могла развиваться и вовсе свободно, привлекая к себе какие только можно было найти питательные силы нации. Немецкие же князья, хотя исторически случайно и попали на вершину власти, но не занимали центрального места, их положение и характер не выражали сущности народа, по крайней мере не выражали ее в самом основном. Да и наро-

да-то не существовало, были только сословия, находящиеся в состоянии распада. Поэтому немецкие князья, даже те из них, которые возвышались над плебейским роскошеством придворного барокко более чистыми помыслами и развитым умом, не могли дать толчок к возрождению творчества.

Типичны в этом смысле попытки ландграфа Морица Гессенского и герцога Генриха Юлиуса Брауншвейгского — двух наиболее ученых, мыслящих и активных из тогдашних немецких князей. В них жила потребность видеть в своем окружении что-то похожее на духовную жизнь. Но их попытки заполнить эти пустоты знаменуют собой как раз усиление распада. Заведя при дворе — ради развлечения или для того чтобы внести какое-то разнообразие в свои занятия, а возможно, из желания способствовать развитию драматического искусства — постоянную труппу английских комедиантов, они на деле всего лишь поддержали «театр» как самодостаточный аппарат. Как только театр обособился, когда он перестал быть средством духовного целого, выделившись из круга выразительных форм культуры, он превратился в бездушный аппарат. В результате создались тепличные условия для широкого производства искусственных поделок. Автономизация механической стороны, аппарата, функции является естественным результатом засилья материальности. Лишь полное ослабление всех отечественных сил привело к возникновению автономно существующего театра, к господству механического аппарата. Лишь благодаря созданию автономного театра английские комедианты приобрели влияние. Их проникновение — это знак, их влияние — это причина и следствие слабости.

Речь тут идет не столько о вторжении чужих мотивов и сюжетов, сколько о новом принципе драматургической работы в целом. С введением английских комедиантов, осуществленным немецкими князьями, основанием театра как изолированного института, вместо работы, опирающейся на дух, на переживание, на то или иное содержание, на те или иные взгляды, начинается работа, исходящая из аппарата, из «профессии», из случайного повода. Английские комедианты на немецкой почве — это нечто совсем другое, чем английский театр как таковой. Наша задача — проследить, почему их влияние не могло оказать оживляющего действия, а лишь способствовало дальнейшему разложению, наглядно продемонстрировав, что комедианты сделали из Шекспира и как мало от него вообще могло остаться в их интерпретации.

Прежние историки этой эпохи немецкого театра, всегда занятые сюжетами, источниками, заимствованиями, связями и слишком мало обращающие внимания на жесты, инстинктивные побуждения и субстанции, представили деятельность комедиантов и в особенности их отношение к Шекспиру в ложном свете по той причине, что не четко разделяли театр и драматургию. (Хотя Крейценах и подчеркивает преимущественно актерскую сторону английского влияния, в основе его анализа все же лежит смешение театральности и драматургии.) Английские комедианты, попавшие в Германию, приехали главным образом для того, чтобы своим ремеслом зарабатывать на хлеб, и их пьесы — это в первую очередь телесные представления, а не литературные произведения, что полностью идет вразрез с английской драмой вообще. В ней первенствовал порождающий драму дух

(распределение и напряжение сил, из которого может возникать драматическое произведение), он и создавал себе свой театр, свой аппарат. (Об этом говорит засвидетельствованный Ренанусом (Rhenanus) факт, что актеров учили поэты.) Здесь же мы видим театр как аппарат, для которого драма была всего лишь второстепенным приложением. Англия сбавивала за границу излишек актеров, и нет ничего удивительного в том, что лишние отправились и попытались укорениться там, где дела сильнее всего развалились, то есть в Германии. О том же, в каком качестве предлагали себя такие эмансипировавшиеся актеры и из чего исходили наниматели при их отборе, мы можем узнать, ознакомившись с первоначальными свидетельствами этой эмиграции и особенно с указами о приеме на придворную службу. Из них явствует, что немецкие работодатели ждали от комедиантов, а те отнюдь не предлагали им литературу и высокие духовные ценности. Присмотримся же к тому, на чем вообще основывалась театральная слава англичан, чтобы нас не вводили в заблуждение наши современные литературные представления, в которых смешиваются понятия театра и драмы.

В указе о назначении в придворный театр от 1586 года, выданном Кристианом Саксонским одной из первых бродячих трупп, ее члены названы «скрипачами и инструменталистами» (*Cohn A. Shakespeare in Germany XXV*). Согласно указу, в их обязанности входило: «Во время нашего застолья и еще когда потребуется являться на службу со своими скрипками и прочими необходимыми инструментами и музицировать, также развлекать нас искусным прыганьем и другими изящными умениями,

коим научены. (Ср. также приведенный у Альберта Кона на с. XXVIII паспорт 1591 года: «Robert Browne, Jehan Bradstriet, Thomas Saxfield, Richard Jones, ont deliberé de faire ung voyage en Allemagne... et allantz en leur dict voyage d'exercer leurs qualities en faict de musique, agilites et jouey de comedies, tragedies et histories, pour s'entretenir et fournir à leurs dispenses». — «Роберт Браун, Джон Бредстрит, Томас Сакфилд, Ричард Джонс отправились путешествовать по Германии... намереваясь во время означенного путешествия зарабатывать на прожиток и необходимые расходы, пользуясь своим искусством музыкантов и акробатов, и играть комедии, трагедии и истории».) Итак, главным, за что ценили бродячие труппы, были музыка и телесные искусства. Позднее появляется слово «комедианты»; вероятно, уже для общего обозначения членов постоянных придворных трупп, которые числились при дворах как «слуги и комедианты». Самое название «комедианты» хранит в себе напоминание о том, что шутовство и прыганье были в их профессии важнее, чем серьезные представления. Постановка пьес первоначально была явлением спорадическим, и, возможно, в знаменитой шекспировской похвале музыке следует видеть отголоски того времени, когда она играла на сцене английского театра главенствующую роль; так что этот пассаж следует причислить к апологиям актерского сословия. Драматический репертуар был всего лишь добавкой, одним из номеров такого бродячего цирка, да и цирк отправлялся странствовать по городам и весям не для того, чтобы показывать драмы, то есть воплощать на сцене какое-то духовное содержание, выраженное в соответствующей форме, а для демонстрации искусств,

ублажающих чувственный интерес. Поскольку к тому же бóльшая часть публики совершенно не понимала содержания пьесы, разыгранной перед нею на английском языке, то в таких представлениях главным становилась зрелищность, костюмы и пантомима. И хотя в дальнейшем на первый план все больше выходила постановка пьес, она никогда не скрывала своего родства с мимическим искусством. В отличие от английского театра, где по мере развития драматургии все весомее становились слово и язык, обретавшие тонкость, нюансированность и силу, на немецких сценах чем чаще появлялись и основательнее закреплялись английские комедианты, тем сильнее страдал текст, духовная ткань постановок.

Пока комедианты давали свои представления на английском языке, они, вероятно, еще не слишком искажали текст. Было гораздо удобнее воспроизводить его в исконной, зачастую совершенной, форме, без оглядки на вкусы немецкой публики, требовавшей прежде всего живого действия, костюмов и того, что возбуждает чувственный интерес, но почти ничего не понимавшей из слов, так что ей было безразлично, хороши они или плохи. Отрицая постановки в той безобразно испорченной форме, которую донесли до нас источники, и утверждая, будто бы на самом деле пьесы ставились по текстам, более достойным оригинала, защитники комедиантов, в частности А. Кон, упускают из вида тот факт, что немецкий язык того времени был просто не в состоянии отразить и передать поэтическую и эмоциональную сторону даже наименее значительных из английских драм. Тот материал, на который комедианты со временем стали перелагать свой репертуар, был слишком неадекватного

качества, а между тем необходимо учитывать, что язык и только язык служит носителем духовного содержания. По одной уже этой причине не может быть и речи о каком бы то ни было влиянии Шекспира на немецкий театр рубежа XVI–XVII веков. Немецкий язык, на котором английские комедианты, по своей воле или вынужденно, пытались представить свои пьесы, переживал тогда период упадка, как и все прочие стороны жизни в Германии, и не способен был выразить ничего, что выходило бы за рамки примитивных по содержанию и приземленно чувственных вещей. Поэтому не следует представлять себе комедиантов как таких людей, которые сознательно опускали или огрубляли тонкости оригинала, руководствуясь соображениями, связанными с требованиями сцены. На самом деле, будучи англичанами, они на первых порах не владели теми средствами, с помощью которых могли бы передать эти тонкости немецкому зрителю, а затем, когда к театральному движению присоединились немцы, сказалась полная внутренняя неподготовленность последних к восприятию шекспировских материй, не говоря уже об индивидуальном складе характеров, воззрений и степени одаренности. Поскольку язык есть содержание и форма духа времени, то высокая культура возможна только там, где язык в состоянии выразить все человеческое. В своем наибольшем развитии нововерхненемецкий язык того времени представлен в Библии Лютера: он был настроен на душеспасительный проповеднический лад, чтобы выражать сердечность, задушевность, грубоватую прямоту, негодование — это был язык бюргерский, отличавшийся сочностью и крепостью в разговоре о святом и профанном, достигавший самых высоких вершин

в религиозной мощи. Лейтмотивом в языке Шекспира и английской литературы в целом, как в отношении предъявляемых к нему требований, так и в том, что мы видим на практике, были жантильность, патетика, галантность, изящество, доходящее до жеманства, рыцарство, героико-грациозный тон — врожденный аристократизм крови и душевной жизни, то есть то, что отвечало жизни галантного, куртуазного светского общества, игравшего там активную роль. То, что составляло самую суть светского, человечески раскрепощенного мироощущения, переживание ренессансной свободы, невозможно было передать на немецком языке, потому что для его выражения здесь еще не сложились соответствующие элементы душевной жизни. Они оставались непонятыми и даже нерасслышанными. Сопоставив шекспировские пьесы с репертуаром английских комедиантов, мы увидим, что вообще могло остаться от Шекспира, прошедшего через сито такого отбора.

Неудивительно, что англичан с их ярко выраженной светскостью смущала в немцах непробиваемая серьезность и ханжеская зашоренность (Ср. у Крейценаха цитату из Уэтстоуна: «Немец — такой святоша, что с обыкновенных подмостков предлагает публике то, о чем полагается вещать с церковной кафедры проповеднику» — *Creizenach. Die Schauspiele der englischen Komödianten. S. LXI*).

Таким образом, даже в столь частной сфере мы видим подтверждение того, что английская культура этой эпохи выросла на почве Ренессанса, а культура Германии — на почве Реформации, в Англии задавал тон рыцарь и королевский двор, в Германии — церковная кафедра и

проповедник. Это одна из причин, почему в Англии мог состояться расцвет драматургии, в Германии же она не вышла из варварского зачаточного состояния. Одной из предпосылок развития драматургии и театральной культуры является наличие сложившейся культуры телесного поведения, постоянное внимание к свободному движению людей, агональная культура общения, жестов, обостренное внимание к манере поведения, выражающей взаимное расположение или противостояние друг другу, к речи, ко всему, чего требует и что воспитывает придворная жизнь. Шекспиру свойственна несравненная реалистичность в изображении слияния разных потоков, человеческого общения, того, как люди здороваются, прощаются, — иными словами, всей прикладной телесности. В Германии же, с тех пор как отцвела рыцарская культура, большее значение придавалось внутренней жизни, душевному складу, отношениям с Богом, а не межчеловеческим отношениям, и у нас выросли скорее яркие и могучие индивидуальности, чем стиль, общественная жизнь, единая культура. Поэтому же немецкую публику так поразили в английских комедиантах их сильные и ловкие тела. Итак, каким бы обширным не становился со временем репертуар английских комедиантов, сколько бы знаменитых драматических произведений не встречалось в перечне названий, — хотя интерес театральной публики со временем и переместился с наблюдения за актерами на содержание пьесы, — главным импульсом и основой нового театрального движения все же оставалась чисто телесная сторона представления. Да и в дальнейшем главной всегда оставалась жажда сильных чувственных впечатлений, щекочущих нервы ощу-

щений, материальных раздражителей — начиная с музыкальных шествий и пантомим и кончая шутовскими рожами, кровью, трогательными картинами и ужасами. Слово воспринималось лишь как сопровождение пантомимы, выше его значение не поднималось.

При всем сюжетном разнообразии представлений английских комедиантов, к числу их главных отличительных особенностей относится та беззастенчивость, с которой они все сводили к материальному и даже духовное содержание превращали в зрелище и пантомиму. Ведь их пригласили, чтобы забавлять, а будучи оторваны от своих корней, они не обязаны были изображать высоконравственные убеждения; зрители, напротив, радовались, когда перед ними на сцене бушевали низменные инстинкты. Введенный комедиантами комический персонаж служил зрителям отдушиной, в которую выплескивалось все дурачество, которого в обыкновенной жизни приходилось стыдиться. Лишь впоследствии, когда в военные и послевоенные годы под давлением пуританских настроений театр оказался под угрозой, мимы сочли нужным обращать внимание на моральную пользу своих представлений. Такую побочную цель выполняют разбросанные в пьесах вставные истории о раскаянии или открытиях, случившихся благодаря театру, а также рекомендательные предисловия к сборникам (см., например: Крейценах, LXXVII: «дабы мы увидели, поняли и научились, как устраивать свою жизнь честным, добродетельным образом, блюдя всяческую добродетель и избегая соблазнов»). Очевидно, что подобные вставки писались не актерами, а деловыми людьми и вовсе не ради поучения, а из желания заработать денег. Вообще не

следует путать содержание этих комедий и заложенный в них настрой с моральными толкованиями, которые им порой приписывались, чтобы защититься от попов и лицемерных обывателей. Как всегда, мы и в этом случае постараемся разглядеть истинную сущность и облик, скрывающийся за ширмой интеллектуальных доводов и отражений.

КНИГА ПЕРВАЯ

ШЕКСПИР КАК СЮЖЕТНЫЙ МАТЕРИАЛ

1. ТЕАТР

Теперь мы приступаем к выяснению того, что от Шекспира вошло тогда в немецкую духовную жизнь и что могло оказать на нее влияние. Крейценах составил перечень шекспировских пьес, наличие которых в заявленном или фактически представленном репертуаре английских комедиантов подтверждено документальными свидетельствами.

«Comedy of Errors». Игралась, вероятно, в 1660 году под названием «Про четверых непохожих братьев». В одном Веймарском списке пьеса значится как «Два непохожих брата».

«A Midsummer Nights Dream». Сохранились сведения, полученные из третьих рук (см. Creizenach XXXV).

«The Merchant of Venice». Пассау 1607: «Про еврея». Грац 1608. Галле 1611. Дрезден 1626: «Комедия о Йозефо, венецианском еврее». 1674.

«The Taming of the Shrew». Циттау 1658: «Удивительная женитьбы Петрувио и злоюки Катарины». Дрезден 1678: «Про злоюку Катарину».

«King Henry IV». Ср. Creizen. XLI.

«Titus Andronicus». Сохранился в сборнике 1620 года. Люнебург 1666: «Про Тита Андроника — превосходная римская история, превосходно показанная». Из бреслауской программы 1699 года: «Трагедия под названием: Месть за Месть, или Воинственный римлянин Тит Андроник». По голландской обработке этого сюжета. 1719 в Копенгагене, представленная немецкими кукольниками.

«Romeo and Juliet». Нордлинген 1604. Дрезден 1626, 1646. См. ниже.

«Julius Caesar». Дрезден 1626, 1631. Торгау 1627. Прага 1651: «Про Юлия Цезаря, первого избранного римского императора». Гюстров ок. 1660. Люнебург 1660: «Про римского императора Юлия Цезаря, о том как его зарезали в римской ратуше». В Веймарском списке упоминается: «Первый римский император Юлий Цезарь, про то как его казнили лучшие друзья Кассий и Брут, нанеся двадцать три смертельные раны».

«Hamlet». См. ниже. Дрезден 1626.

«King Lear». Дрезден 1626: «Трагедия о Лире, короле Англии». 1660: «Трагикомедия о короле Лире и двух его дочерях». Люнебург 1666: «Про короля Лира английского. История, в коей за непокорство родителям детей настагает наказание, послушание же вознаграждается». Дрезден 1676. Веймарский список: «Обиженный двумя нехорошими дочерьми король Лир английский». Бреслау 1692.

«Othello». Дрезден 1661: «Трагикомедия о венецианском мавре».

Уже сами названия дошедших до нас обломков разрушенных шекспировских сочинений позволяют судить об их характере, исходя из того, что в них заявлено, а что

обойдено молчанием. Пьесы анонимны. Автор к ним как бы непричастен, Шекспир как писатель не существует, и комедиантам даже не приходило в голову, что эти тексты могут быть выражением индивидуального ума. То, что они привезли и на первых порах использовали в первоначальном виде (причем не столько из пиетета, сколько потому что так было проще) и что затем вплоть до XVIII века, переходя от одной труппы к другой, от одного театра к другому, от одной публики к другой, постепенно отдаляясь от оригинального текста, стало бытовать в виде барочной трагедии и кукольных спектаклей, войдя в репертуар школьных, бродячих и придворных трупп, было для них лишь основой, от которой они отталкивались, используя ее как предлог для мимического действия, как сценарий, позволявший показать искусство движения и речи, то есть пьесы нужны были только как сюжет для чувственного действия, как сырой материал для показа актерского мастерства, в который, смотря по обстоятельствам, вносились подходящие к случаю изменения. Театральный портной и художник, писавший декорации, были так же важны, как автор.

Однако первое крупное искажение текстов случилось тогда, когда ради того, чтобы донести до публики наряду с пантомимой и содержание пьес, их начали переводить с английского языка на немецкий, не обладавший соответствующими средствами выражения. Тут-то (когда именно это произошло, мы не можем точно определить, но, во всяком случае, это было не позднее второго десятилетия XVII века) и совершается то принципиальное изменение, которое становится символом разрушения шекспировских драматургических творений, превраща-

ющих их в сырой материал для театральных постановок, — замена шекспировского белого стиха на прозу. Пока спектакли давались на английском языке, сохранялся, хотя бы из мнемотехнических соображений, и стих: ведь стихи запоминать проще, чем прозу, стихотворная форма и размер служили для памяти хорошим подспорьем. Настоящим подтверждением этой догадки является высказывание лейбмедика ландграфа Гессен-Кассельского Йоханнеса Ренануса, в котором он хвалит преимущества принятого в английской традиции ямба в сравнении с немецкой прозой или книттельферзом. Это суждение он высказал в связи с представлением, данным английскими комедиантами при дворе ландграфа Морица в 1613 году. (Сам ландграф, кстати, требовал от своих английских комедиантов, чтобы пьесы его собственные сочинения или те, что они предлагали сами, переводились ими на английский язык, причем, вероятно, стихами, так как он, надо думать, так же, как и его лейбмедик, ощущал преимущества этой формы.) Комедианты с удовольствием перенесли бы такое полезное подспорье в свои немецкие постановки, если бы язык более или менее это позволял. Драматический стих, который лишь Шекспир, вслед за Марлоу, сделал средством выражения душевных переживаний, не говоря уже о литературном значении, заметно облегчал работу актеров. И тот факт, что даже прозаические драмы Генриха Юлиуса были переложены книттельферсом, тоже объясняется потребностями театра. В этот период рифма используется для облегчения чувственного восприятия и упорядочения материала, а отнюдь не для полнозвучного выражения душевных переживаний, ради которых она родилась и обрела присущее

ей очарование у итальянцев. Она служит мнемотехническим приемом. Рифма и получила в немецком языке богатое развитие, потому что обращалась к развившемуся тогда чувственному восприятию. Для белого же стиха, порождаемого страстными движениями души, требовались такие внутренние силы, которые в Германии тогда еще не успели развиться. Ведь автономно обособившийся театр стал возможен лишь по причине отсутствия пафоса! И старательные попытки Ренануса перенести в немецкий язык белый стих, демонстрируя невыполнимость этой задачи, в то же время объясняют, почему это было тогда невозможно, — в своих опытах в области метрического стиха Ренанус не продвинулся дальше робких подражательных попыток академического толка. Они не имеют ничего общего со стремительным характером английского театрального стиха. Тем более от английских комедиантов не приходилось ожидать метрических усилий, метрического интереса. Поскольку они не могли создать подобия белого стиха (для чего, кстати, потребовалось бы пополнение театральных трупп немецкими актерами, а это наблюдается лишь начиная с середины XVII века) и поскольку переделка текстов в форму рифмованного стиха представляла для бродячих трупп чересчур трудоемкую задачу, то переход на прозу произошел скорее под влиянием необходимости, чем по сознательному выбору. Как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло — в результате комедианты облегчили себе работу. Но чем больше выигрывали комедианты, тем пагубнее их выгода сказывалась на текстах Шекспира.

Стоило только немецкой прозе вытеснить английский белый стих, как следование поэтическому оригиналу пере-

стало быть обязательным, и по мере того как развивалось разложение немецкого языка, открывалось все больше свободы для безбрежной импровизации. (Заметим кстати, что и здесь всеобщий пафос XVI века установил своего рода единство; когда он схлынул, немецкий язык как в грамматическом, так и в диалектальном отношении снова распался на исходный сырой материал.) Еще в английском театре комические куски, выдержанные в прозе, наполовину были рассчитаны на импровизацию и несравненно больше, чем связанные стихотворным метром серьезные части, питались и наполнялись импровизацией. Ведь комизм и шутка как раз основываются на выходе из рамок, на их прорыве, на использовании момента как такового, на контрастном противопоставлении изображаемой иллюзорной и реальной действительности, на противоположности сыгранных и эмпирических персонажей, на «неожиданностях». Проза в драматургии всегда означает эмансипацию чисто театрального начала. Клоун и клоунада выступают как посредники между театром и публикой, между реальной действительностью и иллюзией.

Теперь же проза шутовских сцен распространилась на серьезные сцены, стерев тем самым ощущение единства пьесы как некоей данности, обозначенной определенными рамками.

Чем чаще ставилась пьеса, тем больше ее фабула лишалась живой языковой и драматической плоти — уцелел разве что только обглоданный остов пьесы, в то время как все прочее поглощалось или видоизменялось за счет более или менее живой импровизации, сухой остаток которой дошел до нас в печатных или рукописных текстах позднейшего времени.

Глядя на изменения, которым подверглись произведения Шекспира уже к 1620-м годам, то есть ко времени, не столь уж отдаленному от момента их написания, можно только догадываться, во что бы они превратились в таких условиях через сто лет. Если даже предположить, что фиксированный в сборнике текст как-то ограничил импровизацию или что печатный вариант не полностью соответствовал тому, что звучало на сцене, а представлял собой переложение с языка удобопроизносимого на удобочитаемый, то есть некий конгломерат сохранившихся или выработанных к тому времени литературных языковых стилей, относящихся к области канцелярского, проповеднического и ученого языка (устная проза не входила тогда в число литературных форм, а потому не поддавалась фиксации), то в своем сценическом воплощении эти пьесы, без сомнения, были чем-то подвижным, сами постановки не сохранились как исторический объект, и эти процессы отражены только в скудных и опосредованных свидетельствах.

Исходя из выбора и числа дошедших до нас шекспировских пьес, невозможно сделать уверенного заключения о том, каков был дух театральных деятелей и публики, по той причине, что не известно, охватывает ли этот перечень весь имевшийся репертуар в полном объеме. Зато уже из некоторых названий явствует, какого рода настроения наложили свой отпечаток на эти пьесы, на какие умонастроения они были рассчитаны. Изучая эти остатки, всегда нужно помнить, что публика поработала над ними в большей степени, чем это обыкновенно бывает с настоящими произведениями литературы. Заглавия у английских комедиантов, в отличие от оригиналов

Шекспира, не только обозначают содержание именем главного героя или эпиграмматической — порой галантной, порой создающей определенное настроение — формулой: они уже сами собой — представление, афиширование, выхваливание предлагаемого зрелища. Таково, например, пространное, морализаторское название люнебургского «Короля Лира» или название «Цезаря», кичливо украшенное императорским званием героя и оснащенное помпезным предуведомлением о кошмарном кровопролитии в духе ярморочных моритатов. Важнее то, что уже самые названия пьес порой указывают на степень искажения оригинала. Так, уже из названия видно, что у люнебургского «Лира» 1666 года счастливый конец; для этого не требуется даже знать программки представления 1692 года в Бреслау, из которой явствует, что такая концовка имела тогда широкое распространение. Всесокрушительный конец шекспировского «Лира» продиктован требованиями души Шекспира, а не потребностями сцены: как ни любила публика всяческие кошмары, ужасы и нервные потрясения — в том числе и трогательные зрелища — все же глубокие душевные потрясения были не в ее вкусе. Конец шекспировского «Лира» принадлежит к числу немногих произведений, проникнутых таким мифическим величием, что даже лишенное блистательного облачения языковой формы, низведенное до пантомимы, оно все равно будоражит душу до самых глубин; и только патетический век, наделенный сильнейшей волей к уничтожению, только героическое по духу поколение способно было вынести картину подобной мощи. Умиляться до слез, с удовольствием переживать за персонажей до мурашек по коже — это еще устраивало

немецкую публику, она готова была поволноваться и пощекотать себе нервы страданиями Лира и Корделии, только бы не расплачиваться за это удовольствие картиной всеобщей гибели и конца света. Хотя зрители и волновались за хороших героев и ненавидели злодеев, но даже трагедия обязана была идти навстречу ожиданиям публики, сделавшей ставку на хороших персонажей. Однако в этот комедиантский драматизм ни в коем случае нельзя вкладывать какую-то нравственную идею. В большинстве драм речь вообще идет о событиях, а участие к судьбе персонажей ощущалось только в форме захватывающего интереса. Надругательство над Андроникой вызывало у зрителей с их наивно сенсуалистическим восприятием слишком сильное нервное потрясение, чтобы в их душе еще хватало силы, чтобы сострадать жертвам и негодовать на злодеев. Все это могла вызывать блестящая риторика, живой и богатый язык оригинала. В его отсутствии отпадало и все остальное, кроме щекотания нервов, и когда в конце преступник получал по заслугам, публика радовалась *свершившемуся* наказанию, а не тому, что оно справедливо.

Были, разумеется, и другие пьесы, и к ним принадлежит немецкий «Лир», в котором борьба между добром и злом вынесена за рамки общей картины мира как своего рода пари, в котором нервное напряжение основано на ожидании того, кто же в конце концов победит. Отдельные злодеяния представлены здесь как фазы борьбы, и зритель ждал, главным образом, чем кончится дело. Пьесы Шекспира выделяются на общем фоне театрального репертуара тем, что в них еще относительно сохранялся единый интерес фабулы, что при постановке они более

всех других доказывали свою прочность, несмотря на все поползновения разорвать их на отдельные клочки, превратить в набор впечатляющих сцен. «Лир», «Отелло», «Цезарь», «Гамлет» — произведения Шекспира вообще — отличались от других английских драм особой цельностью, даже по сравнению с лучшими произведениями его соперников, для которых развлекательность и фабула были все же важнее, чем пафос и мировоззрение. Прочность, которой фабула шекспировских пьес выделяется среди других постановок английских комедиантов, представляет собой, за исключением некоторых мифических сюжетов, единственное отличие, где еще как-то сказывается поэтическая основа этих убогих текстов. Хотя их крепкая цельность сохраняется всего лишь потому, что оказалась неубиваемой, а вовсе не благодаря какому-то особому пиетету или ощущению ее надобности. Желанны и надобны были только такие мотивы, которые обеспечивали бы зрелищность и могли пощекотать нервы зрителя. Если же внутреннее единство было налицо, то комедианты инстинктивно подменяли психологический интерес нервным напряжением. Всего лишь череда следующих друг за дружкой кровавых событий и шутейные сценки, серия живых картинок — вот во что превращались английские событийные драмы или комедии. Череда острых впечатлений, ведущая к поражающей воображение концовке, ожидание которой связывало все воедино, — вот во что превращался населенный характерами богатый мир шекспировских драм. А при таком раскладе следовало хорошенько акцентировать победу добра над злом.

Возможно, что и обозначение «Отелло» как «трагикомедии» указывает на такое решение, хотя возможно,

что это слово выбрано только ради его особо помпезного звучания. Ведь с актерской точки зрения обидно было бы пропустить такую сцену, как убийство Дездемоны, тогда как для торжества добра достаточно было и того, что наказан Яго. В XVIII веке к выбору в пользу победы добра и смягчения шекспировских катастроф, кроме чисто театральных мотивов, побуждали также чувствительность и гуманизм. При первом появлении Шекспира на немецкой сцене в XVII веке тот же подход объяснялся не столько душевной ранимостью, сколько притупленной сенсуализмом восприимчивостью публики. Те и другие настроения коренятся в неспособности к сильным страстям: в век чувствительности это объяснялось страхом перед ними, в век войны — их отсутствием или душевным оупением. В том и другом случае люди не принимали больших душевных потрясений: в первом случае — потому что довольствовались малыми, во втором — потому что желали только чувственных, в первом — из-за утонченности души, во втором — из-за ее огрубения. Ни слишком «головное» поколение, ни слишком погрязшее в материальности не могли принять Шекспира.

Судя по заголовку из Веймарского списка и Люнебургского спектакля, в «Юлии Цезаре» английских комедиантов речь шла только о заговоре и гибели Цезаря. Иначе в таком подробном заглавии, какое представлено в Веймарском списке, было бы как-то упомянуто и остальное содержание. Вдобавок два последних действия отличаются, по сравнению с тремя первыми, отсутствием чисто театрального чувственного интереса. Да и откуда было взять публику, способную оценить богатство пси-

хологического содержания тех сцен, где действуют Брут и Кассий, Брут и Люций! Но отсутствие похорон Цезаря также можно объяснить тем, что вся прелесть и сила этой сцены заключены в надгробной речи, а перевести ее было невозможно. Можно представить, что осталось бы от ее динамики и мощи в переводе на сценический немецкий язык того времени! Единственный смысл сцены похорон состоял бы в том, чтобы служить прелюдией к возмездию, которое постигло убийц. Без него она тоже становилась ненужной, а в качестве завершения трагедии Юлия Цезаря сильно уступала в эффектности торжественному убийству в «ратуше». Само же убийство Цезаря было одной из немногочисленных тем, представлявших интерес как общеизвестный мифический сюжет, независимо от качества его литературного воплощения. Возможно, в основе этой постановки лежала и вовсе не драма Шекспира, а пьеса кого-то из его английских конкурентов. Впрочем, эти конкурирующие пьесы, вероятно, отдалялись от Шекспира не более чем немецкие обработки шекспировского оригинала.

Это показывают сохранившиеся пьесы. Они распадаются на две группы: 1) обработки шекспировских сюжетов в целом виде; 2) обработки отдельного шекспировского мотива или группы мотивов, смонтированных с посторонними мотивами для создания нового спектакля.

В тех случаях, где неизвестен точный оригинал немецкого текста, тот первоначальный вариант, на основе которого возникло искаженное немецкое переложение, нам следует принимать во внимание только то, что представляется несомненной переделкой шекспировских

сцен (текстологический разбор здесь неуместен). Главным средством оценки уровня этих работ для нас и здесь остается язык.

В немецком «Тите Андронике» мы обнаруживаем расположенные в измененной последовательности следующие шекспировские мотивы: победоносное возвращение полководца и его отказ от предлагаемой ему императорской короны в пользу молодого императора; обручение императора с дочерью Тита; женитьба на пленной царице; монолог мавра о его любви к новой императрице; ссора сыновей императрицы из-за дочери Тита и их примирение стараниями мавра; охота; недобрые предчувствия Тита; убийство супруга Лавинии; ее ссора с императрицей; надругательство над Лавинией с последующим нанесением увечий; благородный спор о намерении отрубить себе руку; обман Тита, поверившего в спасение своих сыновей; разоблачение злодеяния, совершенного над дочерью Тита; оплакивание; клятва об отмщении; вызов, брошенный императору; его гнев; нянька с ребенком мавра и императрицы, которого сыновья императрицы хотят зарезать, а мавр спасает; пленение мавра; непокорство и глумление; победа сына Тита; посещение Тита переодетой императрицей; убийство сыновей и угощение императрицы их мясом; кровавый финал. В немецком тексте отсутствуют: спор братьев за императорскую корону; убийство сына императрицы Титом, невзирая на мольбы матери; похищение дочери Тита (невесты императора) Бассианом и возникший вследствие этого раздор Тита с сыновьями, одного из которых он убивает; облыжные обвинения против сыновей Тита со стороны мавра; попытка Тита

спасти сыновей; сцена пира с группой скорбящих родственников; сцена, в которой поруганная Лавиния листает книгу Овидия; сцена с полуобезумевшим Титом и стрельба из лука; план о подмене младенца. В тексте отсутствуют оба сына Тита; почти все имена, кроме имени главного героя, изменены. Император и супруг Андроники названы именами нарицательными, царица — здесь она повелительница не готов, а мавров, — а также мавр носят имена, образованные по типу нарицательных: Антиописса (Эфиописса) и Мориан.

К монологу мавра добавлен пространный рассказ о его прошлом.

Уровень комедиантов требовал прежде всего отказа от риторических сцен Шекспира, в которых меньше скаывается стремление начинающего театрального автора превзойти своих предшественников в нагромождении ужасов, а скорее, преобладает желание молодого драматурга блеснуть умом и искусством риторики. У него рано намечается стремление добиться признания в кругах хорошего общества, соседствующее с желанием привлечь публику, потакая запросам черни, и заработать побольше денег, чтобы как можно скорей развязаться с театром. Если на вершине своего творческого пути Шекспир сумел встроить в него и театр как таковой, а в конце пути написанные им драмы часто не вмещаются в театральное пространство, взрывая его тесные рамки, то в таких пьесах, как «Тит Андроник», обе составляющие и обе тенденции развиваются еще порознь, ибо блестящий язык «Тита» представляет собой облачение действия, не став еще его плотью, он привнесен извне, не из сюжетного действия, вызван не внутренним богатством, неудержимо рвущим-

ся наружу, а умелостью и желанием во что бы то ни стало предъявить это умение кстати или некстати. К подобным сценам, суть которых состоит не столько в показе различных ужасов, сколько в демонстрации своего искусства и учености в риторических пассажах, украшенных всеми ухищрениями эвфуизма, относятся в «Тите» сцены, в которых Лавиния раскрывает совершенное над нею преступление, переворачивая страницы Овидия (IV, 1), и сцена (II, 4), когда ее находит дядя. Важнее, чем сами ужасы, здесь искусно проведенные параллели с классическим образцом, важнее, чем выражение сострадания, сравнение с Филомелой: истинная цель тут — антитезы, образы, смешение метафор и реальности, изукрашивание факта риторикой. Само построение этих сцен на такой изошренной находке, какой является попытка использовать литературную параллель в качестве способа раскрытия преступления — идея насквозь эвфуистическая. В немецком переложении это было бы бессмысленной затеей, не способной получить отклик у зрителя. Точно так же естественно отпадали ученые украшения в сцене со стрелами, заузное истолкование слез, отрубленной руки, убитой мухи в сцене застолья (III, 2), поскольку публика неспособна была воспринимать риторикку как действие.

Еще важнее, чем отдельные отступления, другое — разрушение общей тональности. Всё изобилие таких средств, как антитезы, развернутые сравнения, игра слов, намеки, убирается как излишество; везде, где место действия или жесты описаны поэтическим словом, у комедиантов это описание заменяется шифром или шаблоном. Даже там, где Шекспир дальше всего отходит от общепринятого языка, изошряясь в замысловатых оборо-

тах и реминисценциях, он всегда черпает свои образы не из написанного, а из произносимого, слышимого слова-жеста. Даже в «Тите», где Шекспир еще исходит не из непосредственного поэтического переживания, он зримо изображает все, что называет, у него во всем чувствуется воздух, очертание, жест. Нигде он не довольствуется голым понятием, все представляет в наглядных образах. Комедианты же переводят все это на сухой и затхлый язык канцелярского сообщения.

The hunt is up, the morn in bright and grey,
The fields are fragrant and the woods are green.
Uncouple here and let us make a bay
And wake the emperor and his lovely bride...*

...Dogs

Will rouse the proudest panther in the chase,
And climb the highest promontory top.

And I have horse will follow where the game
Makes way, and run like swallows o'er the plain**.

* Охота началась, сияет утро
Поля благоухают, зелен лес.
Спустите псов, и пусть их лай разбудит
И цезаря с супругою, и принца;
И пусть звенит охотничий призыв,
Весь двор наполнив многозвучным эхом (Тит Андроник. Ц, 1. Пер. А. Курошевой).

** Затравят
Сильнейшую пантеру псы мои,
На высочайшую из гор взберутся.

За зверем вслед погонится мой конь —
И ласточкой над долом пронесется (Там же).

Английские комедианты: «О, как приятно и мирно поют сейчас птички в небесах; всяк ищет сейчас себе пищу... В жизни не видывал охоты веселей и прекрасней, чем эта». Вместо специфического наглядного образа, чувственного наполнения слова — всюду выступает лишь голое понятие. Для того чтобы хоть как-то охарактеризовать долину, в которой происходит охота, или ущелье, в котором была изнасилована Лавиния, не нашлось соответствующих языковых средств, даже если предположить здесь желание заставить зрителей забыть о подмостках. Или, например, от таких стихов (из письма, где просто описывается место действия):

Among the nettles at the elder-tree
Which overshades the mouth of the same pit...*

осталось всего лишь «самое глухое место в лесу».

Но если природа как выражение настроения в Германии в то время еще не была открыта, да и в Англии дыхание пейзажа можно встретить почти исключительно у Шекспира (эмоциональная насыщенность этих строк является главным признаком того, что «Тита Андроника» написал Шекспир), то и арсенал средств для выражения человеческих чувств был у комедиантов тоже не слишком богат. В этой области они также подменили шекспировское богатство, отличающееся если не тонкой нюансировкой, то, во всяком случае, разнообразно выраженным широким спектром таких душевных движений и аффектов, как честолюбие, ненависть, гордость,

* В крапиве возле корня бузины,
Что осеняет ямы той отверстие... (Там же. II, 1).

любовь, похоть, коварство, страх, отчаяние, сострадание, негодование, расхожими штампами, постоянно повторяющимися сухими формулами, своего рода знаками, условно обозначающими то-то или то-то и исполняющими роль ключевых слов для соответствующих театральных жестов. Еще Женэ (Genée) отмечал, во что превратилось великолепное приглашение к любовной игре, с которым Тамора обращается к мавру:

And after conflict such as was supposed
The wandering prince of Dido once enjoy'd,
When with a happy storm they were surprised
And curtained with a counsel-keeping cave,
We may, each wreathed in the other's arm,
Our pastimes done, possess a golden slumber,
While hounds and horns and sweet melodious birds
Be unto us as is a nurse's song
Of lullaby, to bring her babe asleep*.

Английские комедианты: «Но мы, дражайший мой любовник, мы тут совсем одни в веселом, прекрасном лесу, и мне пришла большая охота заняться играми бо-

* Сидеть мы будем, слушая их лай.
Вслед за борьбой, какую, полагаем,
С Дидоной тешился скиталец-принц,
Когда, застигнутых грозой счастливой,
Пещера скрытная их приютила, —
В объятиях друг друга сплетены,
Сном золотым забудемся, натешась,
Меж тем как лай, рога и пенье птиц
Нам будут колыбельной песней няньки,
Баюкающей сонное дитя (Там же. II, 2).

гини Венеры, а посему дай мне радость и одари таковой усладой». Еще ярче эта подмена иллюстрируется ответом Арона, рисующего свое душевное состояние через состояние тела, выражая духовные смыслы посредством телесных образов:

Madam, though Venus govern your desires,
Saturn is dominator over mine:
What signifies my deadly-standing eye,
Me silence and my cloudy melancholy,
My fleece of wooly hair that now uncurls
Even as an adder when she doth unroll
To do some fatal execution?*

Здесь собрано все, что важно Шекспиру: мифология, антитеза, метафора, зрительные образы и краски. Этот мотив (целиком использованный в качестве «мотива»), сведенный к его схематической основе, — любовное предложение, отвергнутое любовником, чьи мысли заняты другими заботами, — звучит у английских комедиантов так: «Нет, прекрасная императрица. Коли вас подзадоривает богиня Венера заняться ее играми, то мною правит, забрав в свою власть, бог Марс. Посему не быть того сейчас, и не вкусить вам со мной плотских радостей». И снова от мотива не осталось ничего, кроме аб-

* Тобою, Тамора, Венера правит
В твоих желаньях; мной в моих — Сатурн.
Что означает взор мой омертвевший,
Задумчивая мрачность и молчанье,
Моих волос развившиеся кольца, —
Так змей коварный распускает кольца
К смертельному готовясь нападенью? (Там же. II, 3).

страктного понятия, но даже в таком виде мотив в обстоятельном пересказе не владеющих образными средствами людей передан без соответствующей содержанию интонации. Совершенно очевидно, что инструментом английских комедиантов был не язык, а пантомима. Не заметно даже тенденции к выражению аффектов средствами языка!

Словесные поединки, диалектические дуэли, такие как перепалка двух братьев-готов или Лавинии и Таморы, никогда не могли стать здесь самоцелью. Напротив, актеры были только рады, когда заканчивалась разговорная часть и можно было переходить к потасовке — это было главное. Язык был не потоком, который, как река, несет на себе события, не руслом, по которому движется действие, а, скорее, препятствием, чем-то лишним в организме пантомимы, вызывающим к себе опасливое отношение, будто к неудобству, с которым не знаешь как управиться. Скорее уж, делались попытки передать словами ощущение грубой кулачной расправы, предвосхищая рассказом последующие потасовки и жестокости, особенно в сценах драки, причем словесная перепалка, в отличие от шекспировской, напоминала не фехтовальные приемы, выпады и финты, а грубое махание дубинками. «Будем биться так, что собаки налижутса крови». «Будем биться до тех пор, пока один из нас не ляжет мертвым». «Я так вдарю, что вы заорете благим матом». «Чтобы ты валялся у меня под ногами, а я буду топтать твой труп». «Разрушить до основания весь Рим вместе с императорским дворцом». «Я буду сражаться не как человек, а как бешеный дьявол». «Никакая железная дверь меня не остановит». На фоне схематиче-

ского стиля разве что в таких огрубленных выражениях проявляется известная живость и изобретательность, и происходит это потому, что такие пассажи более созвучны характеру этих постановок, чем описание душевных страстей, не говоря уже об умственных рассуждениях и спорах. Тем более что и для самого Шекспира на первом месте стояли страсти (или невольно вышли на первый план, хотя изначально были всего лишь средством), а события и действия служили лишь поводом для взрыва или крайнего проявления этих страстей. Напротив, для комедиантов главным было ужасное событие, страсти же оказывались, скорее, помехами, с которыми они наскоро разделялись самым схематическим образом... С любовью и благосклонностью, например, при помощи таких формул: «я питаю любовь и преданно расположен», «вы мне чрезвычайно любезны», или «я питаю к вам благосклонность», «вы мне желанны и вожделенны», с горем — «меня это огорчает», «у меня сердце в груди готово разорваться», «мое сердце трепещет от страха». Более изобретательны комедианты в выражении ненависти в перебранках, предшествующих кровавым схваткам, которые и так уже наполовину представляют собой действие да и больше соответствуют их уровню. Отчаяние обыкновенно довольствуется каким-нибудь «увы», «черт возьми» и тому подобными выражениями, многочисленные дружественные и недружественные объяснения действующих лиц начинаются со стереотипного обращения «дражайший».

В той же степени, в какой редуцируются словесные высказывания, расширяется пантомима. *Сценические указания* важнее самого текста. За счет убывания текста

разрастаются ремарки. Это выражается не только в том, что шекспировские стихи превращаются в сценические указания, но и в том, что эмоциональная суть целых сцен, выраженная у Шекспира словами, здесь перекладывается на подробные и пространные ремарки, как это, например, происходит с клятвой Андроников отомстить врагам:

You heavy people, circle me about,
That I may turn me to each one of you
And swear unto my soul to right your wrongs.
The vow is made. Come, brother, take a head;
And in this hand the other will I bear;
Lavinia, thou shalt be employed in these things:
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth*.

Английские комедианты: «Тут Тит становится на колени, он играет оплакивание, все остальные садятся там, где лежат головы. Тит берет свою руку и возводит глаза к небу, вздыхает, дает молча клятву, ударяет себя в грудь; закончив клятву, откладывает руку в сторону, затем берет одну из голов, затем и другую, над каждой отдельно произносит клятву; закончив, подходит к Андронике, которая тоже стоит на коленях, над нею тоже клянется, как прежде над другими, затем все сно-

* Несчастные, вокруг меня вы встаньте,
Чтоб каждому из вас душой поклясться
Я мог отомстить за зло, я клятву дал.
Возьми же, брат, одну из двух голов;
Своей рукой я понесу другую. —
Ты, дочь, участие в этом примешь тоже:
Ты эту руку понесешь в зубах (Там же. III, 1).

ва встают». Далее следует встреча Марка с изувеченной племянницей:

Speak, gentle niece, what stern, ungentle hands
Have lopp'd and hew'd and made thy body bare
Of her two branches, those sweet ornaments,
Whose circling shadows kings have sought to sleep in,
And might not gain so great a happiness
As half thy love? Why dost not speak to me?
Alas! A crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But, sure, some Tereus has defloured thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
Ah, now thou turn'st away thy face for shame!
And, notwithstanding all this loss of blood,
As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face
Blushing to be encountered with a cloud*.

* Скажи, чьи руки грубые так зверски
От стана отрубили твоего
Две ветви, сладостное украшение,
Под сенью чьей мечтали короли
Забиться сном, но счастья не снискали
Твоей любви. Но что же ты молчишь? —
Увы, ручей горячей алой крови,
Как водомет под ветром, то встает,
То падает меж уст окровавленных
Вслед за дыханьем сладостным твоим.
Тебя Терей, знать, некий обесчестил,
Язык отняв, чтоб выдать не могла.
Ах, вот, стыдясь, лицо ты отвращаешь.
О, несмотря на всю потерю крови,

Английские комедианты: «Андроника только вздыхает, жалостно возводит глаза к небу. Вскоре подходит ее отец, Викториад, видит ее, она же, увидев его, убегает в лес».

Далее:

...Struck pale and bloodless; and thy brother, I,
Even like a stony image, cold and numb.
Ah, now no more will I control my griefs:
Rent off thy silver hair, thy other hand
Gnawing with thy teeth; and be this dismal sight
The closing up of our most wretched eyes!
Nor is a time to storm; why art thou still?*

Английские комедианты: «Тит и Веспасиан от ужаса не могут больше произнести ни слова, стоят, как мертвецы».

Если здесь в виде пантомимы *пересказано* то, что у Шекспира *образно представлено* стихом, то уж всюду, где у Шекспира пантомима выделена из диалога, у английских комедиантов она подчеркнута и расшире-

Из трех отверстий бьющей, как из труб,
Она зарделась, словно лик Титана,
Когда столкнется с облаками он (Там же. II, 2).

- * При этом зрелище, и я, твой брат,
Как изваянье, хладный и недвижимый.
Ах! Сдерживать не стану скорбь твою:
Рви серебро седин своих, и руку
Грызи зубами в ярости, и пусть
При страшном этом зрелище навеки
Сомкнутся наши скорбные глаза!
Теперь безумствуй. Что же ты затих? (Там же. III, 1).

на. Если Шекспир и тут не терпел показа простой резни в виде сырого материала, а на жестокостях в конце пьесы не слишком заострял внимание, накиннув на них покрытие богатой риторикой, то у мимов здесь-то и разгоралось профессиональное рвение на радостях, что наконец-то можно осчастливить публику желанным зрелищем, показав, как были зарезаны двое сыновей императрицы. Кровавые убийства в конце пьесы любовно расписаны в ремарках со всеми подробностями.

Только один чисто театральный элемент из пьесы Шекспира на удивление усок в немецком варианте: шут, через которого Тит передает императору свой вызов, превратился в простого посланца без какой бы то ни было комической окраски. Как предполагает Крейценах, шут со своими импровизациями, вероятно, мог взять свое в антрактах, а печатное издание 1620 года, в задачи которого вовсе не входила передача полного текста спектакля, служило только сценарием спектакля, каркасом, который актерам предстояло заполнить пантомимой. Для нас оно представляет лишь отражение процесса, который произошел с явлением культуры, симптом сложившегося состояния. Но подобно тому как болезнь и здоровье являются чем-то неотделимым от конкретного индивида, не бывает таких процессов, которые не отражались бы в произведениях. Остается только, не останавливаясь на перечислении и описании симптомов, поставить диагноз. Как английская, так и немецкая пьесы являются для нас материалом, на основе которого можно прийти к пониманию картины в целом, а в качестве материала для наблюдений немецкая пьеса относится к английскому оригиналу, как

человек, состояние которого необходимо выяснить, — к той урине или крови, которую мы получаем от него для анализа. Немецкая пьеса — это не более чем осадок вещества: не тело, не непосредственный продукт, не то, что было бы непосредственным отражением искомой нами жизни. На самом деле нам нужна *постановка*. На основе же дошедших до нас материалов мы можем опосредованным образом сделать вывод относительно того, чем вдохновлялись и для кого писали авторы этого текста.

Подведем итог: английская драма — выраженное средствами языка изображение страстно чувствующих и страстно действующих людей — на немецкой сцене превращается в сопровождаемую словами пантомиму, повествующую об ужасных и чудовищных событиях в условиях отказа от всех риторических, поэтических, психологических, образных элементов. Английская драма использует сцену как средство, немецкая пьеса сама является средством для достижения театрального эффекта. В английской пьесе средством выражения служит язык, в немецкой пьесе — актер-мим. Английское произведение родилось из духа драмы, немецкое — из «аппарата». Для Шекспира постановка — это средство, для комедиантов — самоцель. Как высоко Шекспир ни ценил театр, он ценил его потому, что хотел театральными средствами выразить нечто высшее. Комедианты относились к тексту в лучшем случае как к либретто, как к сценарию постановки. «Тит Андроник», который по сравнению с произведениями Шекспира зрелого периода еще выглядит плоским ужасником, рассказывающим о страшных событиях, по сравнению с немецкой пере-

работкой кажется трагедией характеров. Искалеченная немецкая версия — это как распад растения в условиях непригодного климата, превращение разложившегося тропического дерева в компостную труху, которая имеет совсем иное целевое назначение, чем дерево. Это сравнение верно, кстати, еще и потому, что не изменение *поставленной цели* превратило дерево в труху, а сила судьбы, независимой от сознания и чьей-то воли: оказавшись в атмосфере немецкого распада, пьесы Шекспира не могли не превратиться в труху, и этот распад вместе с его продуктами пригодились театру, они и *были* театром... Театр завладел продуктами распада.

Из всех пьес шекспировского репертуара немецких комедиантов «Тит Андроник», судя по числу засвидетельствованных представлений, был, очевидно, самой популярной. Неслучайно, что самая поверхностная, самая богатая событиями, самая близкая к драмам ужасов пьеса великого британца оказалась наиболее отвечающей задачам комедиантов и запросам немецкой публики. В XVII веке бытовала еще одна версия, которая, судя по заголовку, была ближе к тексту оригинала, но пришла окольным путем через посредство сделанной в Голландии классицистической обработки. Независимо от того, что послужило источником для голландского обработчика этой шекспировской драмы — сама ли драма, источник ли, которым пользовался Шекспир, или другая обработка этого источника, — характер основанной на нем пьесы комедиантов (судя по бреслауской программе линцкого представления 1699 года) был тем же самым, и о его утрате можно сожалеть только потому, что сравнение с ним, вероятно, наглядно показало бы, что

любое произведение — классицистического ли, шекспировского ли происхождения, — любой стиль при одном соприкосновении с эмансипированным «театром» превращались в сырой материал, демонстрируя тем самым, как мало значил тот или иной мотив.

Пропасть между театром комедиантов и драмой Шекспира еще ощутимее на примере немецкого «Гамлета» и немецкого «Ромео». Если «Тит Андроник» был в общем-то еще театральной пьесой, где важна сама фабула, и по крайней мере отчасти шел навстречу тем же инстинктам, на которые ориентировались комедианты, то «Гамлет» и «Ромео» — это безусловно поэтические произведения. В этих сочинениях театральщина и сырой материал уже осилены и переплавлены центральным огнем поэзии, и как бы ни влияли на цели Шекспира и его индивидуальное сознание требования театра и запросы публики, такие произведения, как эти, показывают, что внутренняя необходимость, которая у творца всегда важнее его личных намерений, носила не театральный, а поэтический характер. Особенно в «Гамлете» Шекспир, помимо всех театральных требований, выразил свою поэтическую сущность и явил вещи, принадлежащие его собственному миру, простирающемуся далеко за пределы Ренессанса; «Ромео» — это вершина Ренессанса, но каждое слово в нем произрастает именно из его почвы; «Гамлет» же, как бы велика ни была в нем доля ренессансного сюжетного материала и мировоззрения, по сути своей есть создание неповторимого и непостижимого духа, который достигал бездонных глубин самих Матерей. Таким образом, здесь еще менее, чем в «Тите», стоит искать собственно шекспировское в мотивах, да и

сам Шекспир обходился с ними в «Гамлете» как с чем-то докучным и несущественным, используя их только как шифры для выражения собственных сокровенных содержаний, которых никому, кроме него, не дано было понять. Он словно бы воспользовался увлекательной фабулой, которая так мило со всей полнотой обозначена названием «наказанное братоубийство», чтобы выставив ее перед глазами зрителя как фасад, под его прикрытием вести свой таинственный разговор с демоном жизни. Его-то мы сегодня и попытаемся уловить и услышать.

Проблема переднего плана — задуманное благородным принцем, трудно выполнимое дело наказания виновников преступления, воплощенное в пьесе со всей умелостью опытного драматурга, служит лишь предлогом для решения проблемы духовного плана: борьбы между деятельным началом, неизбежно ограниченным, и безграничным мышлением, между жизнью и познанием... Гамлет выступает как человек действия, для которого совесть непозволительна, и как созерцатель, у которого ее в избытке, как человек, которого долг вынуждает совершить нечто определенное и который парализован пониманием мирового целого, отрицающего смысл любых деяний: он не может рассматривать вещи изолированно друг от друга, как того требует деятельное поведение, потому что созерцает суть вещей, вместо того чтобы все поставить на служение своей цели.

Выставленная на передний план маска «наказанного братоубийства» была предназначена для театра и вполне удовлетворяла запросы зрителей — у них не возникало желания проникнуть в то, что за ней кроется. Наверное,

еще в Англии зрители с облегчением вздыхали, когда заканчивались монологи и начинались волнующие перипетии событий, начиналась симфония разнообразных музыкальных темпов, которыми отмечено здесь запутанное действие, движущееся в пространстве темного лабиринта с неожиданными поворотами; веяние чего-то таинственно страшного — вот что заменяет в этой пьесе увлекательность помпезных событий или захватывающий накал других трагедий Шекспира. Напряженный интерес вызывался здесь не столько развертывающимися перед глазами зрителя судьбами, сколько сокрытием, не столько распутыванием, сколько искусным спутыванием клубка, не столько красками, сколько тревожной мглой, не столько блистательно высказанным, сколько странно утаенном, не столько четкой очерченностью, сколько сумеречной размытостью, яркими, тревожными вспышками света и мечущимися тенями. Ни одно другое произведение не может похвастаться такой бездонной глубиной, таким разнообразием темпов, пространство и время словно обрели здесь особые, отличные от реальной действительности, свойства... Все это так тревожило воображение, было так поразительно, так чудно, что уже одним этим, наверняка, увлекало современников Шекспира, не говоря о том, что здесь было дано первое и непревзойденное изображение английской национальной болезни — сплина. Для немецкой публики английских комедиантов даже эти впечатления почти физически ощутимых флюидов зловещего рока были, вероятно, слишком тонкими нюансами, а главное, что, несомненно, больше всего увлекало английского зрителя, — образ принца; магия роковой обреченности, флюиды которой

ощутимо витали над сценой начиная с его первого появления, были для нее непонятны и недоступны. Это сказывается в самом названии — вместо «Гамлета» немецкая пьеса озаглавлена «Наказанное братоубийство» (подзаголовок «Принц Гамлет Датский», очевидно, был оставлен для афиши, потому что пьеса уже обрела известность под этим названием).

Немецкий текст, возникший, вероятно, из промежуточного варианта между первой редакцией «Гамлета» 1603 года и окончательной редакцией, состоит, как и «Тит Андроник», из сюжетной канвы в виде череды сцен, использующих в качестве материала некоторые театральные мотивы шекспировской пьесы. К этим мотивам относятся: явление призрака часовым и Горацио; посвящение Гамлета в тайну убийства; клятва друзей, подержанная из-под земли голосом призрака; королевская речь Клавдия и болтовня Корамбуса (Полония); притворство Гамлета; беседа короля и королевы, совещающихся по поводу безумия Гамлета; использование Офелии для шпионства за Гамлетом; замысел постановки комедии; разговор с комедиантами; постановка спектакля; молитва короля и связанная с этим попытка убийства и сомнения Гамлета; разговор с матерью и смерть подслушивавшего за портьерой шпиона и появление призрака; безумие Офелии; коварный план Клавдия и отъезд Гамлета; возвращение Гамлета; появление жаждущего мести Лазрта; план поединка; болтовня придворного с Гамлетом (с использованием шуток Гамлета из сцены с Полонием); сцена поединка и смерть Гамлета.

Пьеса представлена в издании 1778 года, сделанном по рукописи 1710-го. (Ср. Крейценах, с. 128). Таким об-

разом, она отстоит от оригинала дальше по времени, чем немецкий «Тит», и в дошедшей до нас копии несет на себе следы пройденных ею этапов. Например, пролог относится уже ко времени барочных трагедий (Haupt- und Staatsaktionen) и кукольных спектаклей; во всяком случае, в самых ранних постановках он еще отсутствовал и по содержанию никак не связан с самой пьесой, представляя собой некий передвижной реквизит, который с некоторыми изменениями использовался где придется (Крейценах, с. 137). Кроме того, некоторые аллюзии и лексикон указывают на то, что этот текст был написан в последние десятилетия XVII века. Но поскольку здесь мы имеем дело с отражением процесса, а не с законченным литературным произведением, то достаточно будет проследить в этом тексте ту же традицию и те же настроения, которые привели к его распаду при переложении английского оригинала на немецкий язык. Эта традиция немецких комедиантов в основном сохранялась без изменений на протяжении всего XVII века, а в кукольном театре удерживалась без изменений вплоть до XIX века. Она существует как бы независимо от времени, образуя свою эпоху в эпохе. Ее основные особенности, в силу их косного характера неподвластные духу времени, переходят в неизменном виде в новую, изменившуюся эпоху, пока в конце концов она не пресеклась скорее вследствие постепенного угасания, нежели в результате превращения во что-то новое. Все, что обладает телом и жизнью, то есть формой и содержанием, подвержено закону живого изменения. То, что представляет собой только материю и механизм, в каком-то смысле не подвластно времени как созидательному началу, а принадлежит

только пространству и, следовательно, может транспонироваться... Его элементы — это всего лишь материал, а не члены неделимого организма, поэтому они могут заменяться, и их замена не вызывает существенных изменений целого.

В немецком «Гамлете» при разрушении английского произведения сохранились в качестве сырого материала главным образом два элемента: предчувствие страшных событий и юмор. Как выражен в продукте распада первый элемент, мы уже видели на примере немецкого «Тита». Здесь дело обстоит совершенно аналогично — разрушение атмосферы, характеров, трагизма до такой степени, когда уже не остается ничего, кроме зрелища резни, к чему здесь еще добавляется щекочущее нервы ощущение потусторонней жути. Отличие только в том, что разница между «мурашками по спине» оригинала и кошмарными ужасами братоубийства здесь настолько же больше, насколько трагизм «Гамлета» превосходит трагизм «Тита». В качестве нового наблюдения можно отметить превращение, которое произошло здесь с другой стороной шекспировского творчества — с юмором и иронией: с его способностью видеть мир одновременно с точки зрения сострадающего человека и всеведущего бога как неотвратимую действительность и как причудливый сон, видеть его изнутри как сущность и со стороны как отношения. Все шуточки и цинические реплики Гамлета рождаются от нестерпимого страдания, которое причиняет ему понимание сущности этого мира, его изуродованности, от знания меры вещей и горького сознания того, как она искажена. В немецкой пьесе шуточки, разумеется, как и все остальное, вырваны из органиче-

ского контекста и даны изолированно, в расчете на физическую реакцию смеха. Операция, произведенная над комическим персонажем, наиболее выразительно демонстрирует отмечаемую нами разницу между драмой и театром. Взяв шута как традиционный театральный реквизит, Шекспир включил его в свою пьесу как органический элемент действия. Силой своего поэтического таланта он создал образ, вдохнув жизнь в то, что было сырым материалом и механическим аппаратом, как делал это в период своего зрелого творчества с любым другим сырым материалом и аппаратом. В шуте из «Лира», в могильщике из «Гамлета», в Каске из «Цезаря», в привратнике из «Макбета», в Ланселоте из «Венецианского купца» не осталось и следа от обыкновенного клоуна, каким этот персонаж был раньше. А в тех случаях, когда эти, порой наделенные чертами трагизма, персонажи еще чем-то напоминают о своем происхождении, как например крестьянин из «Антония и Клеопатры», это делается ради выразительного контраста, чтобы еще более подчеркнуть блеск или мрачность трагических событий (оригинальность Шекспира сказывается не столько в изобретенных новшествах, сколько в одухотворении и символическом наполнении имеющегося театрального материала). В «Наказанном братоубийстве», шут конечно, снова предстает в виде фигуры из театрального реквизита, выполняя в качестве балаганного гансвурста роль шутовского посредника между подмостками и партером. Шутки оригинала (например, высмеивание придворных) здесь вырваны из контекста, они утрачивают литературный и трагический смысл, ирония и насмешка превращаются в лапци.

Как трагические характеры, так и комические в этом конгломерате отсутствуют, они в нем невозможны: здесь место только клоунам-гансвурстам, чей комизм не вытекает из их сущности или из ситуации, они просто несут ахинею, потому что таково их ремесло, потому что чернь слушает, потому что есть подмости. Йенс и Фантасмо — это два Пикельхеринга*, прочие шуточки в духе Пикельхеринга розданы часовым. Корамбус местами напоминает Полония, но в целом и он — просто клоун.

Мало того что шутки оказались огрубленными и изолированными, вдобавок к этому серьезные сцены нарушились вторжением гротеска. Например, призрак дает часовому оплеуху, а спасение Гамлета, рассказанное у Шекспира с пугающе свирепой веселостью, подано в спектакле как проделка в духе Эйленшпигеля. Шаржированность всех без исключения жестов до уровня фарса (ср. особенно сцену фехтования, где у Гамлета идет кровь из носа, его разговор с Офелией, безумие Офелии), возможно, более всего указывает на то, как далеко (по сравнению с «Титом») здесь зашло искажение текста в сторону огрубления. Впечатление такое, будто это рассчитано уже не на нюансы, свойственные игре живых актеров, а на *кукольный* театр, где в силу особого характера постановочных средств все серьезное неизбежно превращается в гротеск... Вот во что превратилось шекспировское смешение трагического и комического, а самое потрясающее по своей глубине средство, используемое Шек-

* Пикельхеринг — комический персонаж, шутник, немецких пьес XVII века. — *Прим. пер.*

спиром для выражение трагического содержания в комической форме, — безумие — тут окончательно низведено до уровня дешевой развлекательности, утробного подхикивания.

Очистив от сугубой материальности и введя в целостный организм поэтического произведения ужасное и веселое, Шекспир так же гениально преобразил в «Гамлете» и самый «аппарат», превратив свойственное ему *captatio benevolentiae* — саморекламу, эту неотъемлемую часть всякого предпринимательства и, можно сказать, самый неподатливый и антипоэтический его элемент — в художественное средство, усиливающее пространственную и временную перспективу произведения, применив его в форме спектакля в спектакле и в словах, обращенных к актерам. То, как Шекспир путем разрушения, разъяснения иллюзии достигает здесь ее усиления, навеки останется одним из недостижимых примеров его мастерства. Появление спектакля в спектакле и обращения к актерам объясняется в плане театральной техники потребностью привести доводы в оправдание и в похвалу своей профессии, указание же на то, что театральные спектакли и прежде, случалось, обнаруживали преступления, в устах кого-то другого, а не Шекспира, остались бы пустыми словами. У него даже это преобразовано, получает свой смысл в общем пространстве драмы, органически вытекает из изображенной в словесном произведении действительности и, будучи обращено к эмпирическому партеру, не выпадает из идеального пространства. Естественно, комедианты не могли не ухватиться за такие элементы и, представляя именно *театр*, подчеркивали то, что только к театру и отно-

силось; они радостно вновь превращали в рекламу то, что родилось на почве рекламы, и говорили с партером, выйдя к рампе: каждый высказанный Шекспиром намек на нравственное воздействие спектакля становился у них поводом для того, чтобы нести пространную чушь, настойчиво убеждая аудиторию в потенциальных достоинствах театра.

Здесь, как и всюду, — распад на материальные составляющие. В смысле разложения языка относительно «Наказанного братоубийства» можно повторить то же самое, что сказано о «Тите Андронике». Только в части комического в нем, при всей грубости, выделяется на общем фоне тусклого, деревянного диалога некоторая естественность речевого выражения. Ведь шутник, импровизатор как-никак черпал, пускай из низменного и грубого, но все же живого источника реальной жизни, его питала дышащая внизу публика; из контакта с нею он извлекал свое вдохновение, в то время как серьезные части пьесы имели заданную форму и не оставляли простора для выдумки: чернь же, как известно, куда изобретательнее по части веселого, чем серьезного. Поэтому изменения серьезного материала почти всегда заключаются в сокращениях и огрублении, добавления же делаются в веселых местах. Также заметна тенденция вторжения веселого в серьезные части. Комедианты по мере сил расширяли пространство для тех исполнительских навыков, которые им легче давались и лучше получались. Отчасти этой причиной объясняется, почему такие места, как безумие Офелии, превращались в чистый фарс (то же самое происходило, вероятно, и с безумием Лира). Весельчак — единственный живой персо-

наж, занимающий легитимное место в этой театральной культуре, все остальное — нелегитимно привлеченные средства, материал, который наворачивают на ведущую ось и с более или менее чистой совестью оставляют на ней крутиться и наслаиваться. Что же удивительного, если живое выделялось среди мертвечины, что все так и отдавало его присутствием! Так что комическая фигура в тех случаях, когда она могла разгуляться на воле в самой пьесе (не так, как в «Тите», где ее, по-видимому, выпускали на сцену только в антрактах), выходила на первый план, оттесняя в тень даже главного героя. Она стала единственным продуктивным моментом представлений, и как бы сильна ни была уже традиция привычных лацци и связь клоуна с типическими шуточками, но когда говорит клоун, появляется настоящая выдумка, выходящая за предписанные рамки, притом что она всегда остается сниженной. Иногда шут оказывается единственным скрепляющим звеном в лоскутном одеяле из надерганных сцен, и его роль, *mutatis mutandi*, сравнима с ролью рыжего клоуна в современном цирке, который в табели о рангах тоже числится второстепенной фигурой, но по производимому впечатлению часто становится главной, а при условии оригинальности и ума делает паузы такими увлекательными, что они вызывают у публики больше интереса, чем самые блестящие номера программы. Не зря Шекспир с его неприятием изолированного смеха ради смеха, с его юмором, основанном на трагической подоплеке, боролся с клоунскими импровизациями, ведь он знал, как разрушительно они могут сказаться на органическом единстве художественного целого. Но там, где это не угрожало художе-

ственной цельности, он только приветствовал появление шута, а импровизацию считал даже необходимой. В такой пьесе, как «Гамлет», где переплетаются комическое и трагическое, где комическое одновременно трагично, как шутки могильщиков, а трагическое в то же время гротескно, как безумие Офелии, в условиях того театра, в котором под влиянием распада все превращалось в сырой материал, комическому, по понятным причинам, перепала львиная доля, и комедианты с полным правом могли, не задумываясь, называть эту пьесу трагикомедией. Ибо она построена как комедия с кровавыми событиями и кровавым концом.

Если немецкий «Тит» это то, что получилось из поэтически написанной трагедии ужасов, а «Наказанное братоубийство» — из одиноко стоящего в литературе произведения, далеко превзошедшего высочайшие культурные возможности своего времени, то немецкий «Ромео» — показательный пример того, что стало из собственно «поэтического» творения, мотив и смысл которого близки духу того времени, а сюжет, «поэтический» уже сам по себе, апеллировал к примитивно поэтическим инстинктам. Эротический пафос (наряду с религиозным и политико-героическим — первейший источник литературного творчества, а после затухания остальных, когда оформилась частная жизнь, — последний и единственный, доступный даже мещанскому восприятию) обрел в шекспировском «Ромео» одно из бессмертных своих воплощений, отлившись в форму мифа, завораживающего человеческое воображение. Символами этого мифа возвышенной и несчастной любви служат сцена в саду и сцена на балконе, проникнутые страстным пылом, ко-

торый вдохнул в них Шекспир. Обе в художественном смысле занимают в пьесе центральное место, они — носители всего содержания, в них сфокусирована вся суть этого произведения, остальное же — только действие, судьба, события, то есть подготовка, топливо, освещение или же следствие, развитие, затухающие отзвуки этих сцен. Ибо у Шекспира вся вражда двух домов, с какой бы жизненной мощью и полнокровной чувственностью она ни была показана, начиная с перебранки прислуги и до гибели Тибальда, веселые звуки бала и ссора, сватовство Париса — все это присутствует только затем, чтобы встретились друг с другом Ромео и Джульетта и встретились так, как это происходит в саду: переполненные неземным счастьем чувственной радости и влюбленности — в условиях ограниченного и враждебного мира. Поток счастья, нахлынувший под покровом летней ночи, врывается в тесные пределы узкого семейного мирка. Вплоть до кончетти влюбленного Ромео в ритмах стиха пульсирует экстаз двух душ, влекомых навстречу друг другу могучим течением, которое прокладывает себе путь в жестком русле внешних препятствий. Текучестью потока обрисованы препоны, препонами — текучесть, взаимно обуславливающие, усиливающие и уничтожающие друг друга, и точно так же поединок Ромео с Тибальдом, его изгнание, его брак с Джульеттой — все это лишь средство и путь, ведущий к тому, чтобы сцена на балконе проступила как картина слияния двух сердец, безнадежной утраты, соединения и разлуки, внутренней победы и внешней гибели. Даже у Шекспира все последующее — это только уступка требованиям театра, оно выступает как художественное развертывание событий,

которые, по сути дела, уже содержались в сцене на балконе. Стихи: «Ты показался мне отсюда, сверху, опущенным на гробовое дно» (III. 5. Пер. Пастернака) уже заключают в себе грядущую смерть влюбленных и их соединение, содержат в себе предвосхищение конца, а все перипетии и извивы пути, ведущего к этому концу, нужны только публике, а не автору.

Таким образом, в подаче этих сцен комедиантами более всего должен сказаться дух времени: в них заключен миф, все собственно шекспировское. В этом случае исходный сюжет попал ему в руки в более законченной форме, чем это было с «Гамлетом»: в итальянской новелле и эпосе Брукса (Brookes) (не в его привычках было отвергать поэтические вещи, тратя лишний труд ради того, чтобы блеснуть оригинальностью). Но из сцены в саду и сцены у балкона, невзирая на уже готовые мотивы и жанр (альба), он сам творчески создал то, чем они потенциально могли стать.

В имеющемся у нас тексте (в виде дошедшей до нас австрийской записи, относящейся к последней четверти XVII века) эти две сцены также являются центральными. Но, что характерно, не в литературно-драматургическом, а декоративном отношении. За исключением финала пьесы, обе эти сцены — единственные в спектакле — содержат большие музыкальные вставки: в сцене в саду мальчик, которого приводит с собой Ромео, исполняет песню — посредственную серенаду в стиле силезских пасторалей, а в сцене на балконе влюбленные поют дуэтом по три шестистроочные строфы каждый. Кроме того, в сцене в саду среди диалога есть весьма жалкая попытка использования рифмы: «O, Romio, wann ich an

dich gedenke, vor Freud ich dir mein Liebe schenke» («Ромео, о тебе когда мечтаю, любовь мою подарить тебе желаю»).

Оперные мотивы: вот чем данная обработка существенно отличается от немецкого «Гамлета» и немецкого «Тита», обозначая собою отдельную ступень процесса разложения. Она представляет собой странную помесь комедиантского текста и зингшпиля, типичную компиляцию. Одна из сторон комедиантского ремесла — предоставлять музыкальное развлечение, — первоначально составлявшая важную часть их обязанностей, здесь участвовала в обработке самого текста, то есть в его разложении, поскольку в этом случае их вмешательство не ограничилось, как это было в «Тите», добавлением музыкальной вставки, например, в виде траурной музыки, сопровождавшей сцену клятвы. Но как раз при распаде таких творений, как сцена в саду, где поэтическая форма сама по себе удовлетворяет всем требованиям чувственного восприятия, где зрение, слух, ощущение, вкус, обоняние сплавлены в слове в единое чувственное целое, не делящееся по функциям отдельных органов, происходит так, что каждый орган стремится удержать для себя то, что для него предназначено: в данном случае это внешний слух (не духовный, который черпает наслаждение от языка), а слух чувственный, смакующий упительные звуки. Это уже подсказывает, что опера — заклятый враг драмы, что музыкальная восприимчивость возрастает за счет словесной. Все оперное — настоящий конкурент поэтического, и немецкий «Ромео» служит поучительным примером того, что получается из, казалось бы, неистребимой «поэзии» Шекспира в условиях

всеобщего распада: ибо в «Тите» «поэтическое», по сути дела, отсутствует, в «Гамлете» оно поднято в такие высокие сферы, которые были недостижимы для пошлой немецкой публики: здесь же с этим обстоит так, что его должна была ощутить и ощущала даже самая пошлая публика.

Таким образом, при распаде Шекспира на отдельные элементы, когда без его философии, символики, индивидуальности остается:

от «мурашек» — отвратительные ужасы («Тит»),

от трагического — жуткое («Гамлет»),

от юмора и иронии — бурлескное («Гамлет», комические сцены),

от поэтического — оперность («Ромео»).

Изменение в сторону «оперности» — еще один, новый признак распада, проявляющийся в немецком «Ромео». Действие и диалог стоят примерно на том же уровне, что и в немецком «Гамлете». Пикельхеринг правит бал, распространяет свою власть на новые территории, импровизирует, отчасти забирает себе функции кормилицы, Петра, слуг, перекраивает драматургически обусловленные шутки Шекспира в обособленные клоунские непотребства или придумывает собственные, не имеющие никакого отношения к действию пьесы. Сцена слуг в начале пьесы заменена ради пышной зрелищности торжественной сценой примирения обоих домов.

Вместе со стихотворной формой пропадает также весь блеск, движение и воздух. Но в диалоге Шекспира комедианты нашли несколько кончетти и, решив применить их для своего варева как приправу, возможно, даже не из каких-то особых соображений, а просто чтобы

не затруднять себя долгими размышлениями, вставили находку в диалог так же неорганически, как персонажей — в действие. (Дошедший до нас текст «Ромео и Джульетты», судя по впечатлению, вообще ближе к реальной театральной постановке, чем немецкие «Тит» и «Гамлет».) К сохранившимся осколкам шекспировского поэтического языка относится упоминание королевы Мэб (сам рассказ выброшен), сравнение вороны и лебедя, игра слов на балу со словом «пилигрим», которая здесь теряется, так как в немецком имя Ромео не имеет этого значения, переделка имени «Капулетти» (говорящая, кстати, об ошибочном истолковании) в немецкое «Maushund» (буквально: «пес-мышелов»), игра с именем Тибальд, переводимым как «кошачий король», робкая попытка блеснуть мифологическим украшением в вольном переложении тех строк, где Лоренцо упоминает титана, хотя тут эти строки вложены в уста Ромео (примечательно, что именно здесь, так же как это случилось в издании in quarto 1599 года, это место из начала речи Лоренцо сдвинулось вверх, перекочевав в реплику Ромео). Напротив, вступление к сцене в саду, речь Ромео под окном Джульетты и речь Джульетты на балконе переданы вообще без использования каких-либо деталей шекспировского текста, а искусные по форме, пламенные кончетти заменены отчасти шаблонными любовными жалобами и воздыханиями, отчасти же игрой надуманных антитез, не менее искусственной, чем у Шекспира, но совершенно лишенной поэтичности: «Природа, рок и любовный пыл — все сразу меня обуревают, стремясь меня погубить, в душе моей спорят природа и любовь, но любовь готова одержать верх» и т. д. Все это, очевид-

но, позаимствовано из арсенала эвфуизмов английского театра (Антитеза головы и сердца, wit and will, Lucretia 1298: conceit and grief an eager combat fight, what wit sets down is blotted straight with will. Loves Labours lost II, 49): a sharp wit matched with too blunt a will. Mids.: The will of men is by its reason swayed. Sonett XXXXVI: Mine eye and heart are at a mortal war. Далее Troil. II. 2, 53 ff.). В сцене на балконе спор о соловье или жаворонке заменен несравненно более банальным, но более отвечающим театральным условиям спором о лунном и солнечном свете; ведь представить себе солнце, которого не видно, для публики было проще, поскольку освещение в театре есть, и упоминание о нем никого бы не смутило. Но только литературно образованная публика согласится представить себе соловья, которого не слышно. Зрители же, настроенные на грубо чувственные восприятия, не согласились бы на такое — им подавай всамделишные звуки. Требование внешней иллюзии возрастет в той же мере, в какой снизилась восприимчивость к поэтическому слову... Здесь также присутствует попытка применить кончетто, источником которого, как и во всех подобных случаях, вероятно, послужила уже какая-то английская обработка (см.: *Cohn. Shakespeare in Germany*. С. 381, строка 6 сн.). Такие остатки риторики используются лишь для того, чтобы сделать язык более оперным. В остальном же он и здесь всего лишь неуклюжее сопровождение пантомимы.

О немецкой обработке «Укрощения строптивой», про которую сообщает циттауская программка 1658 года, можно сделать некоторые выводы по «Величайшее искусство из всех искусств» («Kunst über alle Künste»).

Саму же комедию следует рассматривать в другой связи — как сознательную и не лишенную литературных амбиций переработку шекспировского сюжета. В основе «Величайшего искусства» лежала пьеса комедиантов, и поскольку она в основных чертах диалога и действия близко следовала шекспировскому оригиналу, то можно предположить, что и та не слишком сильно от него отходила. Но в то же время можно предположить, что «Величайшее искусство» в чем-то даже ближе к английскому тексту, поскольку здесь убран персонаж Пикельхеринг, без которого вряд ли обошлось дело в немецком образце, да и в языковом отношении уровень пьесы «Величайшее искусство из всех искусств» выше, чем пьеса комедиантов. Впрочем, в этом случае у комедиантов не было особых причин далеко отходить от Шекспира. Наряду с «Comedy of Errors», «The Taming of the Shrew» — единственный в творчестве Шекспира *фарс*, полный грубоватых бурлескных шуток. Правда, вместе со стихом исчезла, по-видимому, символика и дистанция между реальной действительностью и драмой, которая у Шекспира всегда четко выражена. Он никогда не позволяет забывать, что речь идет об игре и фантазии, не о зеркальном отражении чего-то внешнего, а о воплощении рожденных воображением образов. Даже самые грубые комедии Шекспира всегда фантастичны и никогда не бывают мещански приземленными: он никогда не теряет бразды правления, о чем бы ни шла речь, — о жизни, которую он ведет, или о мире, каким его полагает.

Если «Величайшее искусство из всех искусств» выражает бюргерский дух, то немецкий образец, с которого он писался, вероятно, подобно прочим корявым передел-

кам, ни «духа» никакого не выражал, ни этоса. Дух может выражать только то, что порождено духом, только то, что стало формой, а не бесформенный материал или голая функция. Если сравнить «Величайшее искусство» с немецким текстом комедиантского спектакля, то можно сказать: первое написано положительной прозой, комедиантские же тексты — это не проза, а всего лишь *не* стихи. Их немецкий текст порожден разрушением стиха, в то время как «Величайшее искусство» является выражением прозаического духа в положительном смысле. Характер комедиантских пьес вообще можно определить только негативно: все их свойства являются разложением тех или иных позиций.

Крайняя степень этого разложения достигнута в «Споре добродетели и любви» («Tugend- und Liebesstreit») и «Венецианском еврее» («Der Jud von Venedig»). Первая пьеса содержит основные сюжетные мотивы шекспировского «What you will», однако была написана не по Шекспиру, а, как указывает Крейценах, на основе одной английской драмы, источником для которой послужила английская новелла, которой Шекспир воспользовался как канвой для своих фантастических узоров. Более ранняя комедиантская обработка шекспировского оригинала представлена исполнявшейся в Граце в 1608 году пьесой «О короле Кипра и венецианском герцоге» («Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig»). Так как мы пишем не историю шекспировских сюжетов, а только историю его духовного влияния, и так как общность источника не имеет отношения к Шекспиру как к «Шекспиру», то «Спор добродетели и любви» не представляет здесь для нас непосредственного интереса.

Пьеса «Приговор, правильно вынесенный студентом женского пола, или Венецианский еврей» («Comödia genant Das wohl gesprochene Uhrtheil eynes weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig» — перепечатано в кн.: *Meissner. Geschichte der Englischen Komödianten in Österreich. S. 131 ff.*) имеется у нас в виде одной рукописи из Венской библиотеки и другой, почти идентичной, из Раштаттской библиотеки (ныне в библиотеке города Карлсруэ), отличающейся только несколько расширенной ролью Пикельхеринга; немецкая пьеса, очевидно (см.: *Bolte. Der Jude von Venetien, Shakespeare-Jahrbuch XXII, 189*), была написана в 1650-е годы Кристофом Блюмелем, силезским студиязузом (*studiosus Silensiensis*).

В этой поделке не сохранилась даже целостность исходного сюжетного материала, здесь произошло не только разрушение законченного произведения до состояния сырого сюжетного материала — в результате перед нами предстает компиляция из клочков уже распавшегося сырья, — здесь собраны в одну кучу никак не связанные между собой элементы сочинений, послуживших основой для «Как вам это понравится», «Венецианского купца» и «Мальтийского еврея» Марлоу. Что стало отправной точкой для включения в одну программу столь различных элементов? При сопоставлении места и хода действия пьесы с теми пьесами, откуда все это было взято, обнаруживает себя побудительный мотив такого кусочничества — гардероб. Ни одно другое комедиантское изделие не содержит столько примеров бессмысленных переодеваний. Еврей переодевается в солдата, принц — врачом, Анзилетта — студентом, Франциска — слугой. Как в действии, так и в диалоге главную роль играет

наряд и маска. Центральное ядро, к которому пристегиваются разные куски, составляли мотивы из «Венецианского купца». К ним привязывался весь комплекс мотивов из другой популярной пьесы — «Мальтийского еврея» Марлоу, героем которой выступал исключительно зловредный еврей. Имелась готовая маска, и ее надо было использовать. Вместе с маской были позаимствованы и соответствующие сценические ассоциации, маска потянула за собой фабулу. В «Венецианском купце» присутствовал как персонаж герцог Венеции, то же самое мы видим в пьесе «О короле Кипра и венецианском герцоге», послужившей источником для пьесы «Спор добродетели и любви». Вместе с маской была позаимствована и соответствующая охапка мотивов, в этом случае при отборе сцен тоже главенствует роль гардероба. Таким образом, эта пьеса является красноречивейшим доказательством насилия сцены, цирка над содержанием и смыслом.

Начиная от «Тита» и кончая «Венецианским евреем» можно проследить ступенчатую последовательность разложения живого организма под воздействием механических требований. Немецкий «Тит» демонстрирует нам, как ради щекотания нервов и сенсационного сюжета разрушаются характеры, язык, символика и смысл; комические моменты «Гамлета» — победу театрального бурлеска над юмором и иронией, «Ромео» — победу оперности над поэтичностью, «Венецианский еврей» — победу гардероба над действием. Таким образом, оказывается, что внешние сценические средства приобретают все более самостоятельное значение, все более вытесняя существенные требования драматургической поэзии. Одно

за другим разъедаются такие стороны, как язык, душа, символика, настроение, характеры, смысл, действие, и одно за другим выдвигаются на главное место сюжетный материал, клоунада, декорации, музыка, гардероб. Здесь имеется в виду не историческая последовательность, а логический ряд. Разумеется, все эти силы действовали одновременно и в сочетании друг с другом. Мы разграничиваем их здесь для того, чтобы обозначить путь от сердцевины к периферии, отдельные ступени и ход разложения. Не останавливаясь на отдельных отзвуках шекспировских мотивов, отчасти проблематичных, отчасти лишь указывающих на связь с шекспировскими источниками и не прибавляющих ничего существенно нового в смысле понимания действующих сил, обрисуем еще раз вкратце, что же выражают собой эти первые опыты на пути осваивания шекспировского мира, откуда они пришли и куда ведут. [О мотивах из «Зимней сказки» ср.: *Cohn. S. CXXXIV; Creizenach. S. 63.* — в супружеских перепалках между Пикельхерингом и его женой в пьесе о царице Эсфири обнаруживали некоторые ассоциации с «Укрощением строптивой» (*Genée. S. 39*). В «Юлии и Ипполите», благодаря общему источнику, местами проглядывает сходство с «Двумя Веронцами». Новеллистическая переработка истории Ромео и Джульетты представлена в «Glücks- und Liebeskampf des Äschacius Major» (*Joachim Cäsar, Leipzig 1615, Goedeke II, 576/7*). Также здесь неоправданно рассмотрение связи «Фениции» Айрера с «Much Ado about nothing» и его же «Сидеи» с «Бурей» Шекспира, так как Айрер не был знаком с произведениями Шекспира.] Английская драма, рожденная пафосом Возрождения, создала себе соб-

ственный аппарат, собственный театр, который Шекспир поднял на символическую высоту поэтической картины мира, переплавив его в огне своего вдохновенного творчества как в целом, так и в том, что касается деталей аппарата, начиная от театральных пьес и кончая гардеробом, от кровавых сцен до клоуна, и претворив в поэтическую форму. Независимо от того, что думал о себе сам Шекспир, он был в первую очередь поэтом, который пользовался театром (и страдал, оттого что вынужден был им пользоваться), а не человеком театра, который, кроме прочего, умел еще и писать пьесы. Мнение величайших гениев о себе самих зачастую оказывается самой малозначительной частью их творческого облика: они выражают себя в своих делах и творениях, а не в оценочных суждениях. Комедианты были ремесленниками, их целью были постановки, их аппарат имел для них самодовлеющее значение, их тексты являлись для них сырым материалом. По сравнению с английской драмой они шли противоположным путем. Главными результатами их деятельности были: 1) отделение театра от литературы и от пафоса эпохи, выработка самодостаточного аппарата; 2) умножение сценического сырья и чувственных средств развлечения; 3) разложение языка, замена стиха прозой в театральных текстах. Тем техническим жанром (литературным его назвать невозможно), который выпал в виде сухого остатка под влиянием этой деятельности как продолжение комедиантской пьесы, стала барочная трагедия (Haupt- und Staatsaktion), затем — кукольный театр, отчасти также зингшпиль и опера, хотя последние питались кроме того еще и из других источников. Вообще проникновение английских комедиантов было

всего лишь знаком того же разложения, которое подготовило затем триумфальное шествие итальянской оперы и французской драмы, хотя последствия влияния этих пришлых жанров были различными.

К побочным последствиям деятельности английских комедиантов относится то влияние, которое они с самого начала оказали на двух своих современников: герцога Генриха Юлиуса Брауншвейгского и Якоба Айрера. (Возможно также, что от них что-то переняла страсбургская школярская драма в лице Брюлова, и, по-видимому, это отчасти подтверждается какими-то частными наблюдениями. Однако это влияние не было существенным, то есть характер школьной драмы с достаточной убедительностью объясняется из собственных источников.) Но и эти влияния не могут быть названы шекспировскими в собственном смысле слова, кроме как разумея под этим тот факт, что вся комедиантская деятельность в том виде, в каком она нам известна, без Шекспира вряд ли могла бы приобрести достаточный размах, чтобы распространять вокруг себя такие же сильные импульсы. Нас они касаются как последние периферические всплески вызванной Шекспиром волны. Драматургия герцога вряд ли до конца объяснима как без учета, так и с учетом влияния английских комедиантов, если серьезно подходить к классификации тех или иных признаков и не увлекаться искусственными конструкциями. В плане мотивов он, действительно, находится под влиянием драматических библейских сюжетов, а также шванка и комедиантов, а в плане драматургии и техники языка (обилие событий, проза, комический персонаж, сценические ремарки) со всей очевидностью опирается на ко-

медиантов, однако дух его пьес все же не принадлежит ни к комедиантской, ни к гуманистической традиции, ни к традиции Ганса Сакса и не является чем-то индивидуальным, его пьесы отличаются посредственностью и вялостью, свойственной таким сочинениям, которые, возникая как побочный продукт в русле определенной традиции, в то же время не являются ее прямым выражением, то есть не несут в себе ее формообразующего духа. Единственная индивидуальная отличительная черта, благодаря которой его пьесы выделяются из массы драматургических произведений того времени, — это известное пристрастие к юридическим рассуждениям, к таким пространным сценам суда, как например в его «Сусанне», в которых отражен процесс княжеского судопроизводства. Для Генриха Брауншвейгского характерна общая с Гансом Саксом и гуманизмом дидактичность, она только и отличает его от комедиантского творчества, к которому его иначе, скорее всего, можно было бы причислить. Известно, что как человек и как государь он занимал изолированное, не типическое положение, а его драмы свидетельствуют о том, что этому изолированному положению не сопутствовало ни призвание к поэтическому творчеству, ни специфический писательский талант или переживание; в результате, написав эти драмы, он не стал представителем какого-то духовного течения, а остался лишь экспонентом отдельной судьбы. Подобно тому как в своей роли монарха он не имел опоры в лице какой-либо органической общности, оставаясь гениальным авантюристом, который на собственный страх и риск дилетантски и не слишком осмысленно пускался в разнообразные предприятия, на-

глядно продемонстрировав на примере собственной незаурядной личности проблематичное положение всех немецких князей того времени вообще, Генрих Брауншвейгский и в литературе представляет собой некое беспочвенное явление — его драмы, претендуя на серьезную значимость, занимают в немецкой литературе промежуточное положение между настоящей литературой и придворной забавой. Ориентированные на немецкую Библию и экзотические театральные опыты, порожденные не творческим порывом, но и не деловым расчетом, отмеченные беспорной сноровкой автора, но так и оставшиеся безжизненными, не эпигонские, но и не оригинальные, они представляют собой межеумочное свидетельство переходной эпохи, когда талант оставался не востребованным, так как не находил для себя соответствующей почвы, когда свое, отечественное, никого уже не трогало, а заимствованное еще не укоренилось. Английские комедианты, хотя и оторвались от родной почвы и традиции, в рамках своего сословия все же сохраняли прочную если и не литературную, то хотя бы актерскую традицию, которая могла служить им опорой как принесенная с собой родина. Преимущества подобной традиции нельзя не заметить; даже если видеть в их текстах не более того чем они были по замыслу — безликим подспорьем для декоративного лицедейства, то и тогда при всей их топорности они несомненно имели свой смысл, свою логику, обоснованность и честно выполняли свою задачу. Вдохновляясь их примером, подражая им в языке и сюжетах, герцог окончательно терял ту почву под ногами, которую могли бы дать ему техника книттельферса или немецкий гуманизм, несмотря на

их слабость и окостенелость, актерская же традиция так и не стала для него прочной опорой.

Как человек с живыми духовными интересами он подступился к этой традиции со стороны чисто театральных достижений. Возможно, зная английский язык, он прельстился литературными или театральными достоинствами, которых не находил в Германии. Принявшись по обыкновению предприимчивых дилетантов претворять в жизнь полученные впечатления, он потерпел фиаско, не справившись с языком, и застрял на середине пути от литературы к театру — отсюда межеумочное качество его пьес. Если их проза напоминает прозу комедиантов, это объясняется общим состоянием немецкого языка, если он превосходит их лексическим богатством и культурностью подхода, это объясняется амбициозностью литературных задач, которые он перед собой ставил, все не собираясь ограничиваться незамысловатым переводом комедиантских пьес.

Отсюда то совершенно особое место, которое принадлежит ему в литературе его времени. Возможно, его пьесы оказались бы как две капли воды похожими на утраченные пьесы ландграфа Морица Гессенского — последнего побудили к писательству очень сходные причины. Оба были в своем роде исключениями и опередили свое время, так как сумели оценить то, что подавляющему большинству их современников было тогда недоступно. Призвание ко двору английских комедиантов и попытка насадить на родной почве их достижения — это черта просвещенного абсолютизма. Однако развитая восприимчивость не обязательно совпадает с наличием таланта того же уровня. Значительная восприимчивость Генриха

соблазнила его сойти с найденного пути, но недостаточная талантливость помешала проложить собственный путь. Поэтому он стоит в стороне от других, но не выше, отличный от них, но не самостоятельный, не похожий на других только в силу отсутствия общего, а не присутствия чего-то своего собственного.

Хотя, за исключением своего первого опыта, для которого он взял известный и неоднократно использованный сюжет, он обыкновенно придумывал собственные простенькие истории, напичкивая их известными мотивами, в его случае это было не признаком оригинального гения, а лишь признаком беспочвенного дилетантства. Ведь таким образом он всего лишь отошел от традиции, выражающейся в преемственности сюжетов, но в своей обособленности выразил не яркую индивидуальность, а всего лишь странную прихоть.

Не имея опоры в виде предшествующей традиции, он и после себя, несмотря на свое высокое положение, не оставил никакой школы. Впечатление, произведенное пьесами, изданными под псевдонимом в виде аббревиатуры «HIBALDEHA», пошло на пользу только английским комедиантам, то есть оказавшей на него влияние новой традиции. (Тот факт, что сюжет был у него украден — ср.: *Weilen. Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. S. 158*, — еще не означает влияния.) Даже произведение, вышедшее из его ближайшего окружения, «Трагедия о несправедливом судье» («*Tragödia von einem ungerechten Richter*»), с ее стихотворной формой, с ее ста девятнадцатью действующими лицами и с ее аллегорическим аппаратом, написана в духе традиций Ганса Сакса и, можно сказать, не содержит никаких следов

влияния английских комедиантов. Насколько одинокой фигурой был герцог для своего времени и насколько его проза воспринималась тогда как странная причуда, доказывает тот факт, что его почитатели, вопреки собственным предпочтениям, переложили две его пьесы на книттельферс. «Ob nun wol ich gerne bekenne, dass sie mir besser gefalle in forma solutae orationis, in welcher sie vom Autore publiciret, so hab ich doch dem Reymbegirigen Leser willfahren wollen und denselben nach meinem geringen Vermögen fleissig in Teudsche Reim transferiret und übersetzt» (Хоть мне, признаться по чести, она и больше нравится в форме *solutae orationis*, в какой она опубликована автором, однако, желая угодить жаждущему рифмы читателю, я, по мере моих слабых сил, прилежно перевел ее, переложив стихами, — пишет Зоммер в предисловии к своему немецкому переводу (*Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, herausgegeben von Holland. Stuttgart 1885. S. 557*).

Прозаическая форма тогда, очевидно, воспринималась как нечто экзотическое, а потому одновременно притягательное и отталкивающее. Примечательно, как обе пьесы, приняв стихотворную форму, тотчас же словно вернулись в русло традиции, линия которой обозначена именами Сакса и Айрера, причем отодвинутые на доайреровскую ступень. Если бы не солидный объем перешедших в немецкий перевод из прозаических пьес герцога театральных ремарок, указывающий на связь с профессиональным театром, и если бы обе пьесы дошли до нас без предисловия, никому бы и в голову не пришло искать здесь английское влияние. Это вовсе не значит, будто язык играет при этом лишь внешнюю роль; напро-

тив, его роль — самая главная; для выявления родственных черт и влияний духовная форма важнее сюжетов и мотивов. Лавинообразно вторгшаяся в драматургию и захватившая ее проза ознаменовала собой обрыв прежней традиции; и для того чтобы самостоятельно, а что еще важнее — от имени литературы, осуществить этот переход, потребовался такой своенравный и изолированный человек, как герцог Генрих Юлиус. (Скажем, ульмский прецептор Мерк, которому также была по душе манера английских комедиантов, на этот шаг не решился. Ср.: Creizenach, CXVI.) Оборвав прежнюю традицию, он помог театру в его стремлении к самостоятельному существованию и укрепил его власть, не влив притом в литературу свежую кровь.

Первые следы влияния английских комедиантов заметны уже у Айрера: он еще только возводит тоненький мостик между традицией и новым театром. Но само появление этого моста показывает, что между ними лежит целая пропасть; и если сочинения северно-германского герцога свидетельствуют о том, что традиция оборвалась, то пьесы южно-германского нотариуса показывают нам, почему она оказалась бесплодной. Исходные условия и побудительные причины у них были разные. Для герцога первым толчком стали впечатления от комедиантов: их помпезная пестрота, сюжетная новизна и изощренность навели его на мысль продемонстрировать такие же достижения на собственной сцене с помощью собственных пьес. Немецкая драма в ее тогдашнем состоянии никогда не привела бы его к созданию собственных произведений. Начав работать, он, будучи немцем, не мог не воспользоваться какими-то элементами уже

сложившейся немецкой традиции: Библию и склонность к дидактике он, при всей своей своенравности, — как всякий немец, будь он даже монархом, — впитал с молоком матери, и они вошли в его плоть и кровь. Сознательно же он желал писать пьесы по образу и подобию изощренных иностранцев.

Совсем иное дело — Айрер. Будучи уроженцем Нюрнберга, он как человек, занимавший совершенно определенное положение в организации городской общины, заведомо не располагал той свободой, но и не был подвержен тем искушениям, которые вставали перед герцогом, ведь герцог мог сколько угодно экспериментировать на собственной сцене. Уж коли Нюрнбергский горожанин XVI века почувствовал охоту попробовать свои силы в драматургии, то, разумеется, он должен был ставить свои опыты в рамках традиции Ганса Сакса. Фастнахтшпили в том виде, в каком они были выработаны Гансом Саксом, входили не столько в разряд литературных, сколько в состав основополагающих чувственных впечатлений всякого духовно развитого нюрнбержца. Они представляли собой местную традицию и были неотъемлемой частью самой атмосферы городской жизни. И Айрер действительно был вскормлен на этой традиции. С Гансом Саксом его роднит не только книттельферс, определяющий этос всего творчества, но и легкая рука, и жадность до новых сюжетов, в поисках которых он заглядывает во все сферы, ради того чтобы предложить публике поучительные истории. Отличает же его от Ганса Сакса прежде всего недостаток душевного участия, благожелательного наставничества, на котором у Сакса основана связь с внимающей публикой, образуя самый

воздух, которым та дышит вместе с автором. Если произведения башмачника объединены в одно целое общим настроением жизнелюбивого мировоззрения, заставляющего автора радоваться тому, сколько на свете есть всего удивительного, о чем можно рассказать милым землякам, то у Айрера уже слышится мертвое гроыхание механизма и чувствуется, что эти ловко сработанные, но насквозь холодные сочинения не одушевлены чувством живой жизни, а движутся силой самодовлеющей традиции по накатанным колеям. Всякая эпигонская литература написана потому, что существует литература, потому что вызванные однажды на свет духи, сделав свое дело, не желают уходить со сцены! Обособленной жизнью зажили у Айрера и сюжеты: если истории Ганса Сакса повествуют о том, как устроена человеческая жизнь, то драмы Айрера — это просто истории для зевак, занимательные, но, по сути дела, случайные, не несущие в себе смысла.

Комедианты шли навстречу такому настрою, и в поисках сюжетов Айрер находил в их пестрых, богатых событиями историях как раз то, что ему и было нужно. Однако, в отличие от герцога, не они подтолкнули Айрера к занятию драматургией. Им он, в первую очередь, обязан сюжетным материалом: новые сюжеты придали его пьесам больше насыщенности, разнообразия по сравнению с сюжетами Ганса Сакса, позволили ускорить темп, а новая театральная техника (к которой относится и возросшая роль шута) была им воспринята как преимущество и послужила образцом для подражания. Однако Айрер шел от литературы, так что еще вопрос, думал он о постановочной стороне своих пьес или же о соответ-

ствии их сюжетов требованиям, предъявляемым к современным ему романам, народным книгам и сборникам шванков. К тому времени ведь даже саксовская драма переродилась в механический литературный жанр. Когда после смерти Айрера был издан его «Opus Theatricum» — а к тому времени английские комедианты уже перестали обращаться к немецкой драматургии и безраздельно господствовали в театре, — такой отзыв о его пьесах, что «в них, дескать, все происходит как в жизни» и что их «можно представить в лицах и сыграть в английской манере», можно считать одобрительным. Такая рекомендация уже сама по себе показывает, что не в этом крылся источник и смысл его пьес, а та особенность, которая их отличала, была лишь приятной приправой. Поэтому хотя заимствованных английских сюжетов у Айрера встречается больше, чем у Генриха Юлиуса, не следует делать из этого вывод, будто влияние комедиантов отразилось на его творчестве сильнее, чем на творчестве Генриха Юлиуса. Если исходить из того, что решающее значение имеет не сюжет, а форма, то истинной «жертвой» английского влияния нужно считать не Айрера, а герцога. В литературу герцога привел «театр», благодаря английским комедиантам он начал писать пьесы, в то время как Айрер познакомился с английскими комедиями вследствие того, что сам писал пьесы. Герцог — подражатель, его писательство вообще нельзя представить себе без англичан, Айрер же только воспользовался ими, без англичан он был бы просто немного не таким, каким стал в действительности. Именно потому что герцог как писатель не отталкивался от знакомой ему жизни или традиции, а черпал свое вдохновение, глядя на чужой

образец, пример англичан соблазнил его, сбил с пути, завел в одиночество. У Айрера же, поскольку он отталкивался от традиции, была твердая почва под ногами, англичане помогли ему продвинуться на собственном пути, так как предоставили ему сюжеты, которые он искал, не нарушив уверенности его письма. Уверенность, умелое владение пером, непосредственность — вот в чем Айрер, опирающийся на собственную традицию, превосходит герцога, который по-человечески стоит выше. Поэтических, да и хотя бы литературных достоинств лишены произведения и того, и другого, но исторически сочинения Генриха Юлиуса дороги нам своей уникальностью как свидетельства выдающейся произвольной, своевольной попытки, а сочинения Айрера — как последнее наследие значительной традиции. Они представляют собой последнее, значительное хотя бы в количественном отношении, литературное выражение немецкого ренессансного бюргерства, до того как оно было уничтожено войной, тогда как Генрих Юлиус является одиноким предтечей просвещенного абсолютизма. Труды Айрера окружены меланхолическим ореолом уходящих в прошлое достижений, труды герцога — ореолом так и не исполнившихся надежд. Один — это хилый последыш, другой — преждевременно родившийся на свет. Один использовал чужое, другой стал жертвой упадочной эпохи, безрадостного и безнадежного мира, в котором хоть и жива была еще мысль, но не было осмысления, был смех, но не было радости, были страдания, но не было трагизма, в котором все великие судьбы неизбежно оборачивались хаосом диких событий, все сильные страсти вырождались в чувственные порывы, мира, в котором

английская драма неминуемо должна была превратиться в репертуар английских комедиантов, а война — в тот чудовищный кошмар, каким стала Тридцатилетняя война. Эти люди были современниками Шекспира, и, вероятно, ничто так печально не характеризует всю разницу между судьбой наследия Реформации в Германии и наследия Ренессанса в Англии, как сравнение произведений Шекспира с сочинениями лучших из его немецких современников. Тут проявилась не только разность талантов, но и разность культур. Непредвзято взглянув на то, что было создано немцами на рубеже XVI–XVII веков, начинаешь видеть в Тридцатилетней войне не источник немецкой беды, уничтожение всех ростков нового и достижений культурной традиции, а лишь следствие и последнюю волну той болезни, которой было охвачено все и вся. История шекспировских драм в Германии того времени была лишь симптомом того же процесса распада, который вызвал войну и сделал ее такой ужасной. В узкой области истории театра можно видеть прообраз тех роковых последствий, на которые в сфере политики обрекла Германию война: в лице Айрера — разложение духа немецкого бюргерства, в лице Генриха Юлиуса — отчуждение немецких князей, в успехе английских комедиантов — засилье всего иностранного, во всех трех примерах — офранцузение, победу материальности, забвение народности, угасание созидательной, связующей, вдохновенной и вдохновляющей энергии, которая одна только и создает из человеческих способностей что-то цельное, порождает у человека стиль, у народа — культуру. Всевозможных способностей было предостаточно, а война скорее пробуждала, чем унич-

тожала таланты, но она отняла у них почву, разрушила пафос и не оставила ничего, кроме соображений целесообразности и полезности. Веление души и внутреннее богатство сменились благими желаниями и расчетливостью, с них-то и началось восстановление лежащей в развалинах литературы.

2. РАЦИОНАЛИЗМ

Итак, Тридцатилетнюю войну нельзя рассматривать как внезапно разверзшуюся бездну, в которую вдруг рухнуло все, что было раньше, так что после нее остается только отстраиваться заново на другом берегу. Напротив, она представляет собой всего лишь кризис в течении болезни, в ходе которого ускоряется уже давно начавшееся разложение энергий и тканей, а в конце отчетливее проступают наступившие изменения. Тут-то чаще всего и совершается одна из самых распространенных ошибок, когда историк путает *post hoc* и *propter hoc*. Но в отрезках живой истории не бывает таких резких обрывов, а потому любая чисто хронологическая периодизация, не используемая в качестве простого ремесленного приема исторической науки как подспорье для памяти, а пытающаяся конструировать систему для объяснения явлений духовной жизни, обнаруживает свой насильственный характер. Как в истории Земли, пласты отдельных периодов духовного развития соседствуют рядом или наслаиваются друг на друга, не спрашивая, какой год стоит на дворе; и таких духовных тенденций, окончание которых точно совпадало бы с концом

какого-то исторического отрезка, просто не существует на свете. Обозначая Тридцатилетнюю войну как некий рубеж, за которым начинается новый период, мы поступаем так не потому, что вместе с предыдущим отошла в прошлое тенденция, о которой шла речь в предшествующем разделе, а потому что вместе с войной появляется и властно распространяется новая тенденция, которую можно наблюдать и отобразить как явление истории. Силы и тенденции — только в этих формах история духовного развития должна изучать эпохи, отнюдь не меряя их эмпирическими событиями, периодами, и уж тем более десятилетиями. Потому мы и обсуждали в предыдущем разделе характер деятельности английских комедиантов и оказанное ими влияние, рассматривая его как духовный континуум, что еще до начала Тридцатилетней войны они уже проявили себя как определенная сила и симптом, между тем как календарно их деятельность следует отнести к направлению, которому посвящен настоящий раздел; однако истоки этого явления духовной жизни относятся к более раннему периоду, а затем этот пласт вклинивается в жизнь более позднего периода духовного развития. Если бы мы рассматривали отдельные произведения как замкнутые в себе содержания, то могли бы придерживаться календарного порядка, без ущерба для дела разрывая при этом единство духовного контекста. При символическом подходе к изучаемому предмету, для которого отдельные произведения являются лишь симптомами процессов и сил, такой метод не годится. Где предметом рассмотрения становятся тенденции, а содержанием истории признаются их проявления, когда история

рассматривается не как собирание отдельных явлений и фактов, а как познание зарождения и протекания, там время понимается уже не как математически делимая длительность, а как неделимое субстанциальное течение. Очевидно, в этом будет заключаться первое следствие, вызванное влиянием философии Анри Бергсона на историческую науку.

Век английских комедиантов постепенно уходит со сцены лишь во времена Готшеда, между тем как отдельные пережитки этой эпохи и сегодня благополучно существуют в ярмарочных балаганах и в детских пьесах, подобно тому как наша нынешняя бульварная литература, по сути дела, принадлежит временам разбойничьих романов, а основная масса ямбических произведений — веку эпигонской литературы, которой пришел конец еще при Ницше. Дошедшие до нас «Наказанное братоубийство» и немецкий «Ромео», несмотря на внешние признаки, указывающие на более позднее происхождение, относятся к более ранней ступени, чем «Петер Квенц» Грифиуса. Но даже Готшеду при попытке критического обновления немецкой литературы и театра приходилось бороться с пережитками этой эпохи, все еще продолжавшей свое существование одновременно с Опицем, который не удостоивал ее внимания, если не считать нескольких презрительно оброненных замечаний в «Немецкой поэзии» («Deutsche Poeterei»).

Однако введение в немецкой литературе новой системы, связываемый с именем Опица, еще не означало окончательного устранения предшествующих тенденций (разве что кроме тех, которые угасли сами собой); да и та тенденция, которая его усилиями затем одерживала,

ла верх, началась не с него, но только в его трудах она получила свое выражение и набрала действительную силу. Когда упадок становится ощутимым, одновременно активизируются сознательные попытки вмешаться сверху, чтобы исправить положение или хотя бы найти обходные пути, предложив взамен что-то другое. При тех дворах, где поездившее по заграницам дворянство под влиянием прогрессивных романских культур, в особенности итальянской, было равнодушно к судьбам литературы, как например при штутгартском или гейдельбергском дворе, предпринимаются попытки создать новые формы путем подражания признанным образцам. Среди них выделяются отмеченные печатью таланта оды Веккерлина. У других авторов, например Цинкгрефа, дело ограничилось благими намерениями. И только Опиц взялся за эту задачу сознательно как ученый и критик, вложив в ее решение свой талант организатора. Он видел, что литература находится в упадке, и стал искать средства, которыми можно было остановить или устранить начавшийся процесс. В отличие от всех современных ему писателей он держал перед глазами высокую духовную цель всеобщего характера и был вооружен необходимыми средствами для ее достижения. Речь шла при этом не о создании нового художественного произведения, а только о новой системе правил. Новации Опица родились не от переизбытка живого содержания, отливающегося в новую форму потому, что являет собой некую новую сущность, но от ощущения и осознания недостатка, который надлежало исправить. Это не умаляет их значения, но нужно иметь это в виду и не применять к его трудам те же мерки, что к новаторскому творчеству, что было бы несправедливо-

стью в отношении его заслуг. Он не мог влить в литературу новую кровь, а мог только прописать ей лекарство.

Усилия Опица, направленные против упадка, и сами были порождением этих условий, знамением этого упадка. Истинно творческое обновление рождается не из реакции на разруху — хотя при своем появлении вполне могут производить такое впечатление, — а из первичного переживания. «Только в далеком исток обновления» (Nur aus dem Fernsten her kommt die Erneuerung — St. George. Tafeln. Jahrhundertesspruch). Оно приходит от великого здоровья, которое собственными силами противостоит болезни или преображает болезнь. Таким регенерирующим было творчество Клопштока, Гёте, Георге, которое шло от новизны переживания. Опиц, Готшед и даже Лессинг не пережили ничего нового, а только яснее, глубже и энергичнее других сумели разглядеть, в чем заключается недуг, и были лучше других вооружены всем необходимым для того, чтобы расчистить пространство, навести порядок или доставить то, что способствовало бы оздоровлению.

Мы увидели распад в том, что организм стал рассыпаться на части, что произошло разделение материала и аппарата. Все, за что брались комедианты, превращалось в их руках, с одной стороны, в сырой материал, с другой стороны, в рутинную работу. Их история — это эмансипация тела от духа. Другую сторону распада нам демонстрирует пример Опица и его века — эмансипацию духа от тела. Целительное средство произрастает из того же корня, что и болезнь, — это все та же болезнь только выраженная другим симптомом. С творчества Опица берет свое начало рационализм в качестве движущего

и господствующего принципа немецкой художественной литературы и удерживает свое господство вплоть до эпохи «Бури и натиска». Под рационализмом мы здесь понимаем такую духовную установку, которая в своих представлениях о мире и жизни отрицает как несуществующее все недоступное одному лишь мышлению, все, что нельзя представить как уже познанное или познаваемое. Душевная жизнь теперь понимается как функция мышления, одним взмахом волшебной палочки устраняется, растворившись в воздухе, тело, а вместе с ним уходят судьба, переживание, зачатие и рождение — жизнь превращается в систему. Литературное творчество заменяется деланием на основе правильного понимания, критики... Познание правил, образцов — вот первый шаг к литературному творчеству. Не случайно подобные регенераторщики сперва находят правила, выступают как критики и законодатели и лишь затем начинают сочинять согласно собственным законам. Таким образом, автономизированное мышление не признает творчества в качестве выражения испытанного переживания, потому что не признает переживания как такового, вообще ничего такого, что не выводится из мышления, не может быть понято, упорядочено мышлением, что ему не подчиняется, ничего, что нельзя измерить и рассчитать — отсюда и правила... ничего внезапного, нового, отсюда и образцы.

Но коли уж поэтическое творчество утратило свою невинность, которая может быть только от тела, никогда от мысли, то под него надлежало подвести новое основание: если поэтическое творчество не является выражением переживания, то зачем тогда сочинять? Поэто-

му одновременно вставала задача придать поэзии новый смысл — она должна служить поучением или упражнять и развлекать ум. Для ума она все равно, что школьный урок, либо урок танцев: она должна внушать ему дисциплину, или приучать к гимнастике, или поставлять ему новый материал. Эту новую дидактичность следует строго отличать от старой, четко отграничивать от той дидактики, какую мы видим, например, у Ганса Сакса: для него она не была конечной целью и задачей, его поучительность была инстинктивной, дидактичность Ганса Сакса — неотъемлемая часть переживания, которое он выражал в своем творчестве. Там, где отсутствует инстинктивный импульс, появляется целесообразность.

Отсутствие невинности, спокойной совести — одна из отличительных черт этой рационалистической литературы, как бы там ни обстояло дело в индивидуальном творчестве отдельных авторов, которые, вполне возможно, работали, не испытывая ничего, кроме безмятежного удовольствия. Даже самые корявые поделки XVI века возникали в результате пускай и приземленного или низменного порыва, но рожденного из глубин общей жизни, и они всегда несут в себе ощущение своего права на существование. Если они дидактичны, то такова уж их природа, если грубы, то таков их этос. Вся Опицева литература держится на чем-то, что лежит вонне: если у кого-нибудь, как например у Флеминга, у Гюнтера, у Герхарта, у Силезиуса, у Кульмана, иной раз прорвется вдруг иррациональная интонация, то это случается лишь *malgré lui**. Никогда выражение внутренней необходимо-

* *Malgré lui* — помимо его воли (фр.). — Прим. пер.

сти не является целью и смыслом этих поэтов, ибо они хотят либо дать читателю духовную пищу, обратив его помыслы к возвышенным или священным предметам, либо развлечь его, позволив повеселить душу предметами шутливыми, или же, наконец, расширить его познания изображением вещей примечательных, они хотят наказывать или поощрять, наставлять или забавлять.

Различные формы, которые мог принимать общий для всех рационализм, обусловлены тем, какие образцы принимались для подражания: испанцы, итальянцы, голландцы, французы... Подражание как таковое обуславливалось абсолютным отказом от переживания: ведь откуда что возьмешь на пустом месте? Владычество чужеземцев после Тридцатилетней войны не породило это подражательство — хлынувший поток иностранных слов и обезьянничанье (а также реакцию на них — надуманный тевтонизм), — оно лишь шло навстречу этой тенденции, поставляя для него материал; подражательство было естественным следствием распада. Дух, эманипировавшись от тела, а значит, уже не получая законы и субстанции от живого целого, вынужден — *horror vacui* — занимать их извне. И вот, в то время как чувства в своей первозданной простоте находят себе какую ни на есть пищу за пределами литературы, обращаясь за этим к театру или к опере (с точки зрения литературы опера как произведение словесности, как род искусства знаменует собой победу бездуховности, триумф материального начала — ее возвышение равносильно гибели драмы), дух, начиная с Опица, сознательно, предумышленно и искусственно выстраивает собственный интеллектуальный мир, оснащает его всеми суррогатами мира чувственно-

го, используя в декоративных целях то, что раньше питало тело и чувства (эпоха барочной высокопарности).

Это реализовалось в ходе параллельно протекавшего духовного процесса второго плана, представленного особым литературным течением, а именно силезской поэтической школой, которое стремилось к интеллектуализации чувственности. Подобно тому как инстинктивные побуждения были подменены целесообразностью, силы — правилами, творчество — образцами, явления природы также были заменены представлениями, и эти представления использовались для того, чтобы там, где нежелательно было выражать свои мысли абстрактными понятиями, можно было воспользоваться языком шаблонных образов. Дело в том, что фантазия не была окончательно изгнана, только она перестала быть силой воображения, то есть способностью создавать форму из хаоса, наделять Ничто именем, теперь она превратилась в средство, с помощью которого можно было украсить пестрым тряпьем сухой каркас мысли, придавая изящество голым абстракциям при помощи конкретности. В это время слово «фантазия» было переосмыслено, и под ним стали понимать уже не творческое создание образов, а игру образами. Она превратилась в замаскированный рассудок, суррогат чувственности, в арсенал представлений.

Если поэзию теперь приходилось оправдывать целесообразностью, то она, по существу, уже ничем не отличалась от риторики, она сделалась одним из ответов искусства красноречия, с той только разницей, что в основе риторических упражнений всегда лежала какая-нибудь вполне определенная частная задача, в то

время как поэзия стала служить для поучения, возвышенного душевного утешения и развлечения вообще. Под влиянием целесообразности в первую очередь изменился стих. Поскольку он перестал быть выражением высокого душевного подъема и полноты чувств, то есть претворять явления телесного мира в вещи духовного плана, в ритм, в движение, то какой от него был еще прок? Зачем вообще писать стихами, если задача поэзии рациональна? Стих превратился в сознательное средство риторики, вместо движений души он выражал теперь рассудочную задачу. Немецкий александрийский стих, завоевавший в этот период господство, с точки зрения позитивной характеристики представляет собой чисто логическое образование, с точки зрения негативной — подавление любых проявлений иррациональности. Число слогов, цезура, деление на две равные половинки — все это напоминает таможенные границы, средства контроля над материалом, которыми пользуется бдительный рассудок. Этот александрийский стих знаменует собой бесповоротную победу метрики, счета над ритмом, движением, победу подконтрольного и повторяющегося над непредсказуемым, творческим: ни дать ни взять — полиция интеллекта, самая успешная попытка вывести язык из сферы телесно-душевной и подчинить его контролю рассудка; все это резко отличает немецкий александрийских стих от французского, который (несмотря на всю его рассчитанность по сравнению с белым стихом) выглядит гораздо естественнее как отражение логического *темперамента*, врожденного чувства симметрии и ясности, для которого логика и рассудок — не навязанные извне средства, а свойства, заложенные в основах

естества. Немецкому же темпераменту, который покорился логическому засилью, александрийский стих полностью противоречил, а потому в Германии он так и не развился, чтобы стать формой, а всегда оставался оковами; формой его можно назвать только в смысле механически выдавленного под прессом узора, но никак не в том смысле, как ее понимают в искусстве, где художественная форма есть выражение внутренней сущности.

Поскольку язык не только служит духу, но и создает его, такое изменение стиха, пожалуй, имеет для истории Шекспира в Германии не меньшее значение, чем развитие самой драматургической техники. Разрушение самых основ поэтического языка имело более роковые последствия, чем все теории подражания образцам и следования правилам. Впервые немецкому стихотворному языку были предписаны правила, враждебные его внутренней сущности. По сравнению с ними насильственность стихотворной строфы средневерхненемецкого периода была лишь мнимой, не говоря уже о том, что ее законы возникли под влиянием такого мироощущения, которое упивалось сладостью искусственных стеснений и лишь в условиях добровольного подчинения этим законам наслаждалось свободой движения. Духу рыцарства была в высшей степени присуща форма, и он создал себе гибкие способы построения и структуры, а если и воспринял французское влияние, то потому, что чувствовал в нем родственные черты. Ведь в то время существовала общность мировоззрения, объединявшая оба народа, — рыцарство было космополитично. Деревянная трескотня мейстерзингерщины говорит об омертвлении некогда

живого облачения, которое вдруг оказалось несоразмерным телу: однако тут наряд не был насильственно навязан извне, а сделался чужд вследствие внутреннего распада — как если бы рыцарские доспехи нацепил на себя булочник.

Реформа Опица придала внешнюю форму потерявшему всякую форму духу, этим она уберегла его от полного растекания и удерживала до тех пор, пока он не окреп настолько, чтобы вырваться из-под давления механических ограничений, — в этом одна из хороших сторон той безрадостной подневольной эпохи. Им была присуща скрепляющая сила... пока эмансипировавшийся дух предавался оргиям рационализма, у заглушенных, отправленных в отставку и загнанных в подполье жизненных сил было время незаметно восстановиться, организовать в новые образования, чтобы затем, когда настал их час, вырваться на свободу с неслыханной мощью. В период между Опицем и Клопштоком в литературе было выработано много умственной, но очень мало жизненной энергии. Все эти произведения словесности (за немногими исключениями в области лирики, в особенности духовной, и единственно выделяющимся здоровьем Гриммельсгаузеном) были бесстрастными поделками, сколько бы труда ни вложили в них авторы: в душевной жизни они не произвели никаких потрясений. Такая замедленность, растянутость, бесхитростная простота, многословие и игрушечность, какие свойственны этим сочинениям, были возможны только при отсутствии пафоса: так как пафос, созидаящий народы, в то же время пожирает их энергию — оттого эпохи расцвета всегда так кратковременны.

Жесткость новых правил имела еще одну положительную сторону: благодаря им язык выработал большую гибкость и под влиянием большого притока чужеземного материала расширил круг абстрактных и образных представлений. Только сейчас он приобретает необходимую гибкость для изящных, галантных, остроумных, учтивых, высокопарных, глубокомысленных, тонких, фривольных высказываний, вообще для выражения того, что требуется для приличного общения между образованными людьми, то есть и тут, как всегда, куртуазные требования приводят к воспитанию хороших манер. Расширялся словарный запас, он становился богаче оттенками и градациями, правда, не в собственно поэтическом, а риторическом смысле. В качестве ремесленных продуктов риторики некоторые стихи Гофмансвальдау были превыше всех похвал. В качестве орудия ремесла, в качестве арсенала слов, в качестве риторики язык этого времени настолько же преуспел в приобретении гибкости и ассоциативности, насколько он потерял в отношении свежести, жизненности, невинности и полнокровности. Была создана новая улучшенная традиция со своими условными правилами, и, по сравнению с тем как выглядела немецкая литературная продукция на рубеже XVI–XVII веков, Опиц по праву мог гордиться своим новаторством.

Впрочем, Опиц, как и его век, предлагая новые правила и образцы, вовсе не собирался отказываться от всех возможностей, которыми была богата внелитературная сфера; и как бы старательно он в принципе ни отмежевывался от этих низменных областей, однако не мог не испытать на себе тех веяний, которые в то время ощути-

мо носились в атмосфере. Новое развитие театра и оперы с их пышными декорациями и мощным чувственным воздействием на зрителя повлияло на всю поэзию во главе с Опицем, завладев фантазией современников содействовало развитию вычурного стиля. Было бы интересно посвятить отдельное исследование выборке из языка Лоэнштейна всех сравнений и оборотов, которые не могли бы появиться без роскоши театральных постановок. Красочность языка Лоэнштейна — это цветистость театральных кулис. И если бы кто-нибудь решил сопоставить какое-то из произведений Лоэнштейна с каким-либо произведением XVI века, то увидел бы, что в ход идут богатые драпировки и цветовые эффекты, что было невозможно до прихода английских комедиантов. Наряду с орнаментальностью языка в этом, по-видимому, сказывалось подсознательное влияние театра.

Литература, естественно, извлекла из театра больше выгоды, чем театр из литературы: ведь литература, пустившись в риторику, то есть тоже гонясь за эффективностью, очень хорошо могла использовать театральное тряпье, но какой прок был театру, целиком устремленному к зрелищности и чувственности, от духа риторики, от опыта литературы? Так случилось, что появилась театральная литература, но литературный театр так и не образовался, что произведения, написанные для театра, в основном ставились на школьной сцене. Однако связь литературы с театром не могла окончательно прерваться хотя бы потому, что двор, будучи законодателем условных правил, так же нуждался в театре для своего украшения, как и в литературе: например, сам Опиц был вынужден написать однажды оперу по случаю придвор-

ного празднества. Поскольку писатели просто ради хлеба насущного должны были выполнять работу декораторов, тело и дух поневоле снова встретились — соединение их произошло в основном на поле оперы и зингшпиля, потому что писать для них тексты отчасти приходилось выдающимся литераторам. Наиболее показателен как промежуточный и межуточный жанр — зингшпиль, его как мостик между литературой и театром возвел двор, причем литературные амбиции ставились на службу чувственных впечатлений. В этих условиях в качестве инструмента сама собой напрашивалась аллегория — чувственная вещь, выражающая мыслительное содержание. С этого начинается бурный расцвет аллегории, она пронизывает не один только зингшпиль, но и вообще все ветви литературы, включая даже роман — тоже из стремления одновременно удовлетворить требования как оторванной от духа чувственности, так и оторванного от чувственности духа при помощи чего-то такого, что имеет видимость и в то же время что-то означает: чего-то такого, на что ты смотришь для того, чтобы мысленно себе что-то представить, и глядя на что, ты мысленно что-то себе представляешь, давая занятие своей фантазии. Там, где произошло развенчание тела, символическое творчество стало уже невозможно.

Театр, направленный на зрелищность и эффективность, превратил изображенный Шекспиром символический мир в пестрый конгломерат сюжетов. Что же сделает из него литература, стремящаяся к полезности и поучительности? И в этих условиях тоже имелся путь от литературы к театру, но не нашлось пути от театра к литературе. Если фантазия нашла способ, как при-

менить сюжеты и краски театра в декоративно-риторических целях, то и рассудок придумал, каким образом извлечь поучительное содержание из разворачивающегося на сцене действия. Из театрального представления возможно было извлечь полезное для зрителя применение, ведь рационалистическое понимание театра как дидактического института присутствовало до известной степени уже в учении Аристотеля. На первый случай достаточно было того, чтобы рассматривать театр как такой институт, который дает полезное изображение человеческих нравов и обычаев. Характерной чертой рационалистического духа, представителем которого был Опиц, было то, что он никогда не отвергал обольщений, завлекательных для чувственности, и ему удалось задействовать все силы этого рода, интеллектуализировать их и поставить себе на службу. Театр принадлежал к числу таких обольщений, а потому его средства, полезности ради, тоже были отчасти включены в здание рационализма. Прodelано это было согласно формуле: драма как изображение человеческих нравов и обычаев. Впрочем, драма и сама на высшей ступени развития не исключала для себя такого своего истолкования или, по крайней мере, не возражала против того, чтобы ее так понимали. Достаточно вспомнить слова Гамлета, обращенные к актерам. Это допускалось в качестве побочной задачи драмы, и актер, уважавший свою профессию, мог с гордостью на это указывать: но не из этого и не по этой причине родилась драма Шекспира, а в упадочном немецком переложении это даже перестало быть ее задачей. Рационализм же, вовлекая театр в свою реформу, не мог не дать ему, как и всей литературе вообще, мораль-

ного обоснования. А тут никакой другой зацепки просто не существовало. В эпоху от Грифиуса до Готшеда драма была порождением духа целесообразности, несмотря на то что, например, в творчестве Лознштейна она выливалась в самое что ни на есть нецелесообразное фантазерство. Все прежние дидактические драмы, даже школьная, по своей сути, не носили такого характера. Предваряющие или приданные задним числом разъяснения, рекомендации, оправдательные слова не должны нас обманывать относительно исходного импульса. Только сейчас драма не просто становится *служанкой* рационализма — она и *есть* рационализм в двух его аспектах: в качестве подражания действительности и в качестве учительницы истины.

Та часть реальной действительности, которой занимается драма, — это человек. В наши дни мы связываем с этим в основном то понятие, которое подсказывает нам Шекспир: человек как внутреннее, неделимое единство живых сил, выражающих себя вовне действиями, страстями, свойствами и реагирующих на внешние воздействия, которые вкупе с противодействующими силами можно обозначить словом «судьба». Такое понимание человека возникло сравнительно недавно и получило у нас распространение вместе с вновь пробудившимся благодаря деятельности Гердера интересом к Шекспиру. Для периода, начинающегося с Опица, человек — это интеллектуальный носитель определенных свойств, совершающий или претерпевающий определенные, регулируемые разумом действия. Характеры есть не нечто неповторимое и индивидуальное, а всего лишь случайное сочетание неких очерченных определенными границами

и подвижных свойств, которые могут также различаться разной степенью выраженности. Различие характеров состоит только в разной дозированнойности этих свойств. Для рационалистической драмы существует только ограниченное число характеров — их может быть столько, сколько существует сочетаний тех или иных свойств. Разумеется, это не осознавалось тогда с ясностью математических правил, но если бы эстетик того времени взялся установить количество свойств, их степеней и возможных разновидностей с целью определения числа возможных характеров, то поступил бы вполне в духе того времени, никто не счел бы такую попытку противоречащей здравому смыслу, к его выводам бы прислушались, и они использовались бы в теории драматургии. Можно и сейчас задним числом составить такой список на основе дошедших до нас произведений и выстроить сеть, которая охватила бы не только представленные в пьесах характеры, но и такие, которые были бы потенциально возможны. Кстати, вполне в этом же духе была и высказанная Шиллером мысль о том, чтобы собрать все возможные трагические ситуации. Здесь совершенно неважно, что число характеров было бы очень велико и они могут оказаться весьма разнообразными. Принципиальное различие состоит здесь в том, что для Шекспира действительность — безграничный источник все новых, непредсказуемых человеческих характеров, море, чьи волны несут нескончаемый поток идеальных образов («das flutend strömt gesteigerte Gestalten» — цитата из стихотворения Гёте «В созерцании черепа Шиллера». — *Прим. пер.*); для рационализма же, пускай и самого богатого, — это поддающаяся измерению, ограниченная

площадка ограниченных, поддающихся исчислению интеллектуальных возможностей. Мир как творение и мир как порядок! В век Лейбница и Спинозы мерилom всякой духовной деятельности является математика. Сам Бог и тот — разумный мировой счетовод.

Из этой ограниченности характеров, которые представляют собой всего лишь аллегорически понимаемые свойства или комплексы свойств, вытекает также рационалистическое представление о типичности персонажей вместо индивидуализации у Шекспира. Тип — это предсказуемость, повторяемость, то что фиксируется рассудком, индивидуальность — это новое, никогда прежде не бывалое, не повторяющееся. Когда говорят, что индивидуумы Шекспира — это типы, то имеют в виду, что они символичны, выражают нечто свойственное жизни в целом, не укладывающееся в рамки явления, в котором они предстают в данном конкретном случае, но все же именно жизненно-общее, а не постоянно повторяющуюся пропорцию или отношение, или количество. То же самое относится и к типам античной литературы. Здесь тоже все трагические герои — это индивидуальные символы. Разница только в том, что тогда индивидуальность еще не была самодостаточной, а проявлялась лишь как представитель общности, мир там был более простым и цельным, и именно общности выступали в античном мире в качестве индивидов. Греческая типичность вытекает из обобщенной, упрощенной формы переживания, она представляет собой монументальный символ; рационалистическая же, напротив, проистекает из математического стремления представить все в виде известных величин. Иными словами, все харак-

теры греков и Шекспира — символы, все характеры рационализма — аллегии.

Теперь о человеческой действительности рационалистической драмы как изображении того, что есть и что может быть. Согласно положению об отображении истины, драма должна была изображать либо то, что происходит, либо то, что должно происходить. Ибо мораль представляет собой для этого мира лишь одну сторону истины, прикладную истину. Отображая действительность, драма занималась свойствами, а отображая истину — поступками; стремясь показывать действительность, она занималась человеком как носителем свойств, стремясь показывать истину — человеком как вершителем поступков или как претерпевающим ту или иную судьбу. Действие в этой драме представляет собой прикладную логику, а судьба — каузальность. Из того же материала, из которого комедианты черпают любимые ими события, рационалист собирает свой механический аппарат действий и свойств, чтобы с его помощью продемонстрировать каузальность, то есть последствия того или иного образа действий. Для того чтобы изобразить каузальность в драматургической форме, то есть занимательным и поэтическим способом, единственным средством было действие, так что уже одно это оправдывало драму в глазах рационалиста. Дело было за тем, чтобы овладеть фантазией — фантазия как таковая была не вполне легитимной силой, однако раз уж она существовала и была неистребима, то надобно было и ее поставить на службу разума. Для этого нельзя было придумать лучшего средства, как путем наглядного изображения причин и следствий преподать уроки и показать приме-

ры того, как устроена человеческая жизнь. Выбор имплицитной или эксплицитной подачи морали (выводов, указания на добро и зло, то есть на то, чему следует или не следует подражать) зависел от техники и воли автора, но у всех мораль составляла главный смысл. Таким образом, поступки здесь представлялись отнюдь не как силы и деяния, имеющие своим источником человека, а как заводной механизм мирового божественного разума. (Вольф — «Мудрое соединение», Лейбниц — «Предустановленная гармония»!) Люди — всего лишь колесики механизма. Действия суть прикладная логика, психология есть диалектика. Каузальность вершит судьбы, а логика выстраивает действия. Таким образом, содержание этой драматургии в том, чтобы показать или то, как определенные свойства совершают действия, или то, какие последствия проистекают из определенных поступков. Эти пьесы можно разделить на такие, в которых в основном показаны свойства, и такие, в которых главным образом представлены поступки. Разумеется, существуют смешанные жанры. Нравописательная драма, комедия, прежде всего пьесы Грифиуса, в большинстве случаев относятся к первому роду, выпрениая героическая трагедия — как правило, ко второму. Пьесы первого рода более занимательны, вторые — более духоподъемны. Для первых годились наблюдения, сатира, шутливость и веселость, для вторых — торжественность, серьезность и гордость. Так трагедия и комедия поделили между собой основные задачи, обязательные для рационализма, — познавательность и поучительность.

Теперь мы видим, почему такие воззрения оставляли для Шекспира еще меньше места, чем это было у коме-

диантов, но в то же время видим и то, с какой стороны Шекспир мог стать приемлем для рационалистов, с чего мог начаться такой поворот, если рационализму потребовалась бы новая пища — со стороны *правды* Шекспира. Но сперва рационализм должен был пройти весь круг подражательства; и в этом английский театр, естественно, должен был уступить первенство испанским и итальянским, голландским и французским образцам. Ведь реформа литературы сознательно и бессознательно была в первую очередь направлена против той порчи, которую в основном несла с собой деятельность английских комедиантов. Все эти литературы основывались на принципе понятности, были приятны и доходчивы; хотя во времена барокко и увлекались украшательством и высокопарной напыщенностью слога, но средства для такой отделки были всегда удобными в использовании, стандартными, упрощенными, незатруднительными для понимания, то есть контролируруемыми разумом. Даже маньеризм, гонгоризм, эвфуизм, у нас — лознштейновская высокопарность представляют собой продукт не столько бьющей через край фантазии, сколько обостренной, преувеличенной рассудочности. Если бы в то время начали подражать каким-либо английским образцам, то выбрали бы для этого придворную манеру Лили (Lyly): интеллектуальную игру и маскарад понятий. Однако же сам Шекспир, в тех случаях когда брал на вооружение или высмеивал эту традицию, всегда превращал ее в жизненную силу. От подражания его искусству с первой же попытки отпугивала его беспредельность. Мир шекспировских образов совершенно не подходил тому времени, когда всю поэзию полагалось сводить к дидак-

тике, когда эстетика должна была учить тому, как надо сочинять стихи, когда выпускались справочники, в которых собраны были все возможные мифологические перифразы. Да и с какой стати осознавшая себя и свое значение литература стала бы интересоваться авторами английского театра, которых она знала только в плебейских переделках английских комедиантов! Установление контроля над литературой потребовало поименного знания авторов, создавших рекомендуемые образцы. Была составлена опись образцов и авторов, громада написанных произведений приведена в систематический порядок, подобно тому как наведен был порядок в неразберихе форм путем установления эстетических правил и догм. В литературе появились имена, и ей они были нужны, а театру — нет. Шекспир впервые мелькнул в 1682 году у Полигистора Моргофа (Polyhistor Morhof) в связи с тем, что о нем упоминал Драйден — рационалист, образец для подражания, литератор. Шекспир — не индивидуальная личность. Для театра существовали только его пьесы — безымянная добыча, которую можно было использовать по своему усмотрению. Литература же, в отличие от театра, не могла просто использовать его даже в качестве сырых заготовок, в лучшем случае он мог служить ей лишь в качестве источника, от которого она отталкивалась бы при создании новых произведений, написанных в рамках существующей литературной нормы и обращающихся к уму, а не к чувствам.

Документами, демонстрирующими эту стадию влияния Шекспира на немецкий дух, могут служить для нас немецкая обработка комедии «The Taming of the Shrew» и «Петер Сквенц» Андреаса Грифиуса. Оба относятся

к тому роду драматургии, которая изображает свойства и дает картины нравов. «Величайшее искусство из всех искусств — как сделать злую жену доброй» («Die Kunst über alle Künste, ein böß Weib gut zu machen») еще ближе к театру, чем «Сквенц», и анонимный автор этой пьесы пользовался текстом, который был ближе к английскому оригиналу; но внесенные им изменения выдержаны в таком духе, который уже предполагает реформу, произведенную Опицем. Хотя мотивы действия не несут на себе следов значительных изменений и в содержательном плане можно наблюдать даже довольно точное следование диалогу, общая интонация изменилась настолько, что это сильно меняет дух произведения, в котором чувствуется близость к немецким комедиям нравов Грифуса. Комедия Шекспира — это фарс, и лишь стихотворная форма и творческая легкость поднимают его в сферу фантастики, убирая всю земную тяжесть, так что и здесь суть лежит скорее в игре ума, гибкости оборотов и пестроте впечатлений, чем в действии, поучительности или характерах. Это произведение — поэтический фарс, в котором действие, персонажи и содержание — всего лишь предлог для игры воображения, того самого, которое Шекспир описывает в знаменитом отрывке из «Сна в летнюю ночь». Стихотворная форма тотчас же приподнимает фарс над обыденной действительностью, вознося его в вольную сферу мечты и сновидений, которые увлекают фантазию, ни к чему ее не обязывая, занимают ум, не обременяя его тяжелыми размышлениями. Пролог к этому фарсу уже служит для обоснования и усиления сновидческого характера. Все действие происходит в рамках грубой реальности, но ее грубость дана

дистанцированно, в виде игры. Перед нами предстает не явление нашего мира, а всего лишь сказка. А «Величайшее искусство из всех искусств» получило прозаическую приземленность уже вследствие того, что действие в нем перенесено в Германию и персонажи пьесы превратились в немецкие карикатуры. Из поэтического фарса Шекспира, прошедшего через сценическую клоунату комедиантов, образуется немецкая комедия нравов, задача которой — поучать зрителя. Уже в предисловии, безотносительно к сценическому воплощению, содержится обещание непосредственного нравственного урока, готового для практического применения. «Хорошо бы, кабы в мое время Бог послал того учителя нравственности, который сейчас выступит, я поучился бы у него, как сделать, чтобы злая жена выбросила из головы упорное заблуждение или не хваталась бы за дьявольскую харю, каковую она, по собственному признанию, собралась надеть. Вам повезло жить в то счастливое время, когда вы можете у него поучиться, так как он все вам покажет наилучшим образом. Особенно это относится к вам, молодым людям, когда вы сами уже встретились или скоро столкнетесь с такой же молодой, а не то, поди-ка, попробуй сладить со старой злобной собакой, так что учитесь этому искусству пока не поздно, и сами же скажете мне спасибо за добрый совет и напоминание. Тот же, кто не поймет или не сумеет им воспользоваться, пусть приходит ко мне, чтобы учиться терпению у того, чей символ: *perfer perpatuenda*». Самое упоминание личных обстоятельств уже указывает на то, что речь в предисловии ведет не актер, а автор. Это указывает на то, что в сочинении важно содержание, а не аппарат, его обоснование

отсылает не к театру, а к литературе. Оно написано не ради успеха, а ради пользы, то есть претендует на место в литературе. И действительно образовательный уровень автора обусловлен литературой, а не театром. Уже предисловие характеризует его как ученого человека, диалог кишит латинскими цитатами и заимствованными словами и опирается на изысканную манеру речи, принятую в светском обществе, его язык претендует на образованность, начитанность, находчивость, остроумие и изящество. От пьесы комедиантов, с которой это сочинение местами оказывается на одном уровне в смысле похабщины, оно отличается тщательной работой над языком, оно задумано не просто как сценарий для сценического действия, здесь и впрямь уделяется внимание репликам героев, диалог проработан как диалог. В каждой строчке виден человек, образованный в духе своего времени, и чувство комического, получающее пищу в точных наблюдениях над особенностями окружающего общества. Автор подходит к писательской задаче сознательно, он уже не имеет ничего общего с грубым паясничанием какого-нибудь Пикельхеринга. Он также очень хорошо сознает отличие своего произведения от оригинала, отчетливо понимает свою задачу и достигнутый результат: «Об этой веселой пьесе я могу сказать, что она не моя и в то же время моя. Не моя — потому что не только была уже неоднократно представлена на сцене комедиантами, но и потому что ее содержание, имена и произносимые речи покажут всякому, кто ее уже видел и слышал ранее, что она ведет свое происхождение из Италии: своей я могу ее назвать потому, что я выбрал ее ради изящной манеры и написал, без раздумья внося по своему

усмотрению изменения, какие мне приходили в голову». Комический язык, рожденный быстрой фантазией, черпающей пищу в наблюдениях за повседневной жизнью и начитанности, отличается легкостью, и живостью. Он выгодно отличается непринужденностью от диалогов в комедиях Грифиуса, что говорит о природном остроумии. Конечно, он окрашен свойственным тому времени педантизмом, но все же в этом остроумии меньше напряженных усилий и больше здравого смысла, чем в комедиях Грифиуса. В первую очередь следует отметить, что характеры составлены в основном не из выдуманных свойств, а из таких, которые собраны путем наблюдения и выписаны без подчеркнутой интенсивности и выпячивания, поэтому выглядят не слишком карикатурно. Наглядным доказательством того, что характеры выступают лишь в качестве носителей свойств, порой весьма своеобразных, может служить подход к выбору имен, повсеместно принятый в комедиях того времени. В непосредственном или карикатурном обозначении свойств уже дан характер, весь персонаж. На первом месте у автора стоит свойство, ради которого затем придумывается его носитель. Именем очерчиваются заданные рамки, которые он должен заполнить. Придумывание карикатур основано на придумывании свойств... содержание персонажа определяется его именем, которое уже несет в себе понятие, в нем заложено определенное требование. Если у Шекспира имя — это индивидуальный жизненный элемент, то у рационалистов оно выступает в качестве определения того или иного типа, служит ограничением. У Шекспира представлен неповторимый индивид, у которого среди прочих свойств имеется,

в частности, свое имя, у рационалистов же мы видим абстрактное, закрепленное в имени свойство, которое в частности присуще и данному носителю. Все различие этих двух миров прослеживается даже в способе наименования — в первую очередь это разная концепция характеров. В одном случае они рождаются из неповторимости данной жизни, в другом — искусственно конструируются головным путем, на основе абстрактных выводов наблюдения, воплощая в себе абстрактные понятия. Шекспир проецировал вовне увиденные внутренним взором существа; немецкий автор мысленно рассматривал взятые из наблюдения особенности, а затем собирал их воедино. Вкладываемое в имя значение устанавливало тип, в соответствии с которым действовали и говорили персонажи пьесы.

Автор «Величайшего искусства» нашел множество таких особенных и оригинальных черт и сумел их ловко связать между собой. Это ставит его пьесу на относительно высокий уровень и делает ее интересной для рассудка. Он наблюдал не людей, а людские свойства. Катарина Шекспира — живое существо женского пола, характер которого проявляется в основном как вздорный и недобрый, но она не сводится к одной этой черте, не становится аллегорией одного-единственного свойства, не говоря уже о прочих персонажах Шекспира, которые изображены менее выпукло, но нисколько не схематичны. В «Величайшем искусстве» Катарина превратилась в Катарину Языкастую (Hurlerputz), а кроткая Бьянка (у Шекспира — тихая, белокурая девушка) тут стала Сабиной Сахарной (Süssmälchen): в соответствии со своими именами они и ведут себя, действуя по заданному

шаблону. Шаблон здесь не абстрактный, отражающий понятие, а карикатурный, это шаблон юмористических листков, который основан на том, чтобы ярко выделить одну из наблюдаемых черт за счет всех остальных. Такое изображение отличается от собственно аллегорического тем, что в его основе лежит реальное наблюдение и персонифицируются не какие-то абстрактные свойства, а нечто встреченное в действительности, не добродетель вообще, а одна из ее разновидностей, не скупость вообще, а скупость как она наблюдается у определенного класса и людей того или иного сорта. Так же, при помощи свойств, которые делают комическими представителей соответствующих сословий, обрисованы и типичный женишок, портной, лакей и т. д.: Себастьян Захудалый (Unvermögen), Маменькин (Nestlingen), Выскачка (Naseweis), Червяков (Wurmbrand), Наперсток фон Кратценберг (Fingerhut von Kratzenberg), Набейбрюхо (Faulwanst), Неспешиха (Immermass), Пройдоха (Schlingentrick).

По сравнению с «Величайшим искусством» пьеса Андреаса Грифиуса «Absurda Comica, или Петер Сквенц», являющаяся обработкой комедии, представленной ремесленниками в «Сне в Летнюю ночь» (без знакомства с шекспировским оригиналом, но со знанием немецких пьес) (ср.: Creizenach. S. XXXV f., Burg. Zeitschrift f. d. A. 25, 130: Über die Entwicklung des Peter Squenz-Stoffes bis auf Gryphius), — это просто шванк, и хотя в ее основе лежат те же воззрения, она на деле оказалась гораздо ближе к пьесам английских комедиантов, чем к со знательному описанию нравов и изображению свойств с дидактической целью. Эта пьеса относится к раннему

творчеству Грифиуса, и сам он был о ней невысокого мнения, относя ее скорее к забавам студенческих лет, чем к серьезным работам сознающего свою ответственность автора. Ее значение в том, что она позволяет на ярком примере продемонстрировать отношения между театром и литературой и, сочетая в себе гетерогенные элементы, особенно отчетливо выявить разницу между этими двумя видами творчества. Она занимает примерно такое же промежуточное положение между литературой и театром, как драмы герцога Генриха Юлиуса, и ее половинчатость объясняется теми же причинами. Подобно герцогу, Грифиус покинул твердую почву ради того, чтобы добиться некоторых театральных эффектов, которые казались ему заманчивыми. Однако у Грифиуса уже имелась опора в виде заложенной Опицем прочной языковой традиции, и он обладал специфическим литературным талантом, хотя и не собственно комического, а, скорее, дидактически-декоративного плана. Писатель с такого рода талантом, обратившийся к драматургии и желавший добиться смехового эффекта, должен был прибегнуть к театру и воспользоваться традицией, выработанной комедиантами — Пикельхерингом и грубо-чувственным комизмом, ибо более тонкая, одухотворенная традиция — свободная игра, иронический взгляд на ограниченность явлений по сравнению с многообразием жизни в целом или с идеалом, преломление страсти в зеркале мышления, то есть способность одновременно жить и мыслить, страдать и видеть, — была тогда еще совершенно недоступна рационализму, по крайней мере немецкому, возникшему, в отличие от французского, не из логического темперамента. Противоположности меж-

ду мыслью и жизнью не существовало там, где жизнь в целом существовала лишь в мышлении, а возможность свободной игры исключалась, поскольку все имело свою цель. Целесообразность убивает юмор без остатка. Таким образом, оставался лишь тот комический эффект, который возникает из изображения гротескных масок и преувеличения привычного. К тому же, согласно поэтике Опица, все необычайное попадало в ведение трагедии, не терпящей ничего обыкновенного, «подлого» (именно тогда слово «das Gemeine» изменило свое значение, приобретя уничижительный смысл). Предметом трагедии является лишь «царственная воля, нечаянное убийство, отчаяние, детоубийство и отцеубийство, пожары, кровосмесительство, война, мятеж, вопли и стенания», иначе говоря, все то, что находится за гранью будничной жизни. В ведение комедии, по мнению Опица, попадали «дурные нравы и личности, женитьба, обычаи гостеприимства, игры, обман и плутовство прислуги, похвальба ландскнехтов, любовные шашни, легкомыслие молодежи, старческая скупость, сводничество и такие вещи, которые каждодневно происходят среди простого народа». Поскольку все эти вещи сами по себе не производят комического впечатления, а действуют так только в преувеличенном и приумноженном виде, то комедии, если она не собиралась довольствоваться тем, чтобы описывать нравы, то есть свойства, а действительно хотела рассмешить зрителей, не оставалось ничего другого, как прибегнуть к чувственным эффектам, которые могла предложить ей накопившая в этом отношении богатый опыт традиция комедиантов — новый путь от литературы к театру.

Итак, если комедиограф, карикатурист был наделен веселым темпераментом и обладал острым глазом, замечающим гротескные искажения, то образованность и дидактическая серьезность не мешали ему, вооружившись средствами театрального шутовства, воспользоваться ими, поставив на службу своих целей и воззрений; более того, он мог извлекать из противоречия между образованностью и театром повод для новых шуток. Автору «Величайшего из искусств» это удалось, и добровольное смешение педантизма и пошлости пошло на пользу его сочинению — заметно, что он чувствует себя как дома в обеих стихиях. Грифиус же в «Петере Сквенце», судя по впечатлению, настроен не веселиться сам, а только веселить других. Даже к комическому он подходит с той же важной, добросовестной, педантической серьезностью, которая отличает все его творчество, придавая его трагедиям (в сочетании с умелым владением языком, которое составляет его сильную сторону) если не трагическую силу, то по крайней мере мрачную помпезность, а порой и торжественную весомость. Однако даже от не самых значительных писателей, не говоря уже о Шекспире, комические произведения Грифиуса невыгодно отличаются ученым подходом и сознательным использованием применяемых им средств, форсированностью приемов. Однажды уяснив себе, что комизм той или иной роли заключается в преувеличении той или иной черты, например типической глупости, он везде с железной последовательностью неуклонно проводит эту линию... И вот то, что в профессиональном шутовстве комедиантов мотивировалось требованиями их ремесла, у него становится произвольно выбранным приемом, по-

сколько тут уже речь идет не о случайно вставленных театральных лацци, а о драматическом действии. Эти преднамеренно изображенные в смешном виде ремесленники во главе со Сквенцем и Пикельхерингом, все эти Булла Бутены, Криксы (следует отметить претенциозность самих имен — Лоллингер, Клипперлинг, Клотц-георге — наполовину обусловленную нелепым искажением звучания, наполовину поучительно указывающую на профессию или свойства) появились не как создания божественной прихоти, не как поэтическая импровизация, которая эфирному миру волшебного воображения противопоставляет сниженные, земные образы; они также не продукт мимической импровизации вроде Пикельхерингов в представлениях комедиантов, и не карикатуры, созданные сатириком, который, бичуя и высмеивая недостатки, нарочно делает акцент на осуждаемых чертах — здесь мы видим уродцев, которые, по замыслу автора, должны одновременно смешить и демонстрировать всю нелепость подобных поступков, здесь зрителя хотят повеселить, пользуясь для этого средствами назидания, развлекать с полезной целью. В этом произведении комизм страдает описанной здесь двойственностью: комическим персонажам недостает реальности, они недостаточно своеобразны, чтобы выражать какое-то значение, воплощать собою хотя бы аллегорические свойства, поскольку они, как герои шванков, чисто шутейные персонажи, они — исполнители определенных шуток, повторяющихся, утрированных, подчеркнутых, сознательных трюков, без собственного, выраженного характера, это точно такие же персонажи, как Пикельхеринг у английских комедиантов. Однако от Пикельхеринга они все же

отличаются тем, что шутки каждого индивидуализированы в зависимости от его роли и связаны с действием, то есть не являются самоцелью, они претендуют на какое-то драматургическое значение. Правда, они не отличаются той свободой, прихотливостью, вольностью, они слишком отошли от чистой игры, чтобы развлекать без значения — в этой пьесе делается попытка выстроить осмысленное комическое действие из просто смешных, не отягощенных никаким смыслом вещей. Иными словами, эмансипированная чувственность используется здесь для того, чтобы развлечь эмансипированный дух. Но если напыщенное, сладострастное и жуткое на худой конец еще можно как-то интеллектуализировать, то простой грубый смех не поддавался этому процессу... И если серьезный, ученый рационалист брался за писание поучительного шванка, то шуточное и серьезное содержание начинали друг другу мешать.

Это неразрешимое противоречие в первую очередь отражается в языке: клоунские шуточки ремесленников излагаются в изысканной манере, речью, украшенной ученым знанием и классическими цитатами, тон которой выдает происхождение и истинный склад автора. Стихи, которые произносят ремесленники, изображая Пирама и Фисбу, представляют собой нагруженную ученым знанием имитацию простонародной неуклюжести ганс-саксовского книттельферса. Там же, где они говорят от себя в прозе, наблюдаются искусные нагромождения прилагательных, как например в самом начале прилагательные в репликах ремесленников во время переключки. Как характерное искажение свойств вытекает не из ролей, а из того, что знает автор, действие и по-

ступки — только из позаимствованных у театра шуток, так и языковое оформление по отбору выражений, темпу и окраске целиком и полностью представляет собой по-слеопицевскую литературную прозу, клоунскими же являются лишь выражаемые понятия и мотивы.

Уже то, как Грифиус позаимствовал и переделал фабулу, свидетельствует об отсутствии у него настоящего чувства комического. У Шекспира и у всех других, кто использовал этот сюжет (Ср.: Creizenach. S. XXXIX), комедия грубых ремесленников была вставлена в более широкое обрамление, и эта грубоватая вставка выделялась на нежном или утонченном фоне остального действия; в своем скромном качестве она обретала смысл от окружающего ее целого и от места, которое в нем занимала. Она никого ничему не собиралась учить, а только оттеняла остальное. В то же время она была одной из подручных принадлежностей гардероба, в котором комедианты могли показывать свое акробатическое умение. Ни с каким произведением она не была связана накрепко, так что ее можно было использовать где угодно. Но лишь из контраста патетического и этого сниженного действия возникал должный эффект. У Грифиуса такой эффект заведомо отсутствовал, поскольку он использовал этот эпизод как самостоятельный сюжет, сохранив от рамки лишь некоторые фрагменты. Присутствующие в качестве зрителей герцог и его придворные не имеют никакого значения, так как они выступают здесь в роли бессловесных персонажей. В качестве отдельного действия эта вещь слишком бедна: какие-то придурковатые ремесленники решили сыграть пьесу, но по своей дурости все испортили — что можно извлечь из такого

сюжета? Сатиру на ремесленников, замахнувшихся на что-то такое, что им не по плечу, или высмеивание театральная иллюзии. Первое опять-таки потребовало бы обрамляющего действия, чтобы представить героев как ремесленников, здесь же они сразу предстают как актеры, их спектакль — единственное содержание пьесы и не служит обоснованием для последующего высмеивания ремесленников. Ремесленники выступают здесь просто как люди, ставящие пьесу, и, кроме этого, ничего больше собой не выражают. Для того чтобы иронически разоблачить иллюзорность театра, его ограниченность как института, показать всю его бедность с позиций реальной действительности или поэзии, потребовалась бы высота духа, свободная от соображений целесообразности, романтическая ирония Шекспира, который как действующий и одновременно страдающий человек театра на собственном жизненном опыте познал всю убогость театра, а в силу магического дара поэзии увидел его как комедию. Грифиус же не был ни человеком театра, ни поэтом в достаточной мере для того, чтобы понять символику мужицкой комедии. Таким образом, не осталось ничего, кроме череды отдельных, замкнутых в себе, никак не связанных ни с предыдущим, ни с последующим действием шуток, педантически соединенных друг с другом и педантически изложенных: для сатиры — чересчур беззубых, для описания нравов — чересчур беспредметных и чересчур сухих для фантазии — таковы плоды трудов флегматичного и прилежного педанта, ненароком забредшего в царство причудливых фантазий; для нас же этот случай тем интересней, что в своих блужданиях он набрел при этом на такой мотив, который под

пером Шекспира превратился в один из самых веселых и самых глубоких — вот как мало значит в истории духа абстрактный мотив и как много значит то, в каком духе он разрабатывается.

Противопоставив друг другу три мира: внепространственный, вневременной и ни к чему не обязывающий мир духов, где единственная реальность — это каприз, игра, мечта, человеческий мир дворянства, превращающий свою страстную действительность в иллюзию, и мир простолюдинов, превращающих иллюзию в гротескную действительность, Шекспир выстраивает пространство огромной глубины, чтобы придать своим невзрачным мотивам подвижность и многосторонние связи, создать новые измерения, изменчивую перспективу. Это — первое, к чему он инстинктивно стремится, привязывая к основному сюжету побочные линии. Степени реальности, различная интенсивность образов отдельных персонажей и групп для драматурга то же самое, что для художника воздушная перспектива и интенсивность цвета, — не разность взглядов различает у него в драматическом плане героев и чернь, а степень интенсивности. Соединяя в одной и той же пьесе слои различной интенсивности, он не только создает контрасты, моделирует образы персонажей, погруженные в разную атмосферу, так что одни выступают вперед, а другие отступают на задний план (эти слова показывают, для чего ему нужна контрастность: речь идет о пространстве — о моральном пространстве, как сказано у Новалиса, — и на примере Шекспира мы лучше всего понимаем, что Новалис имеет в виду под этим темным выражением; это пространство характеризует слово «глубина», которое также чаще

всего употребляют в переносном смысле). Часто говорят, что произведения Шекспира глубоки — этот эпитет они заслуживают не столько своим философским содержанием, сколько духовным пространством. Шекспир никогда не пишет плоских фигур — все его образы трехмерны. Помещая каждую реальность в пространство более высокой реальности и соизмеряя ее с низшей, моделируя каждый свой персонаж или группу из света и тени остальных, Шекспир становится не только создателем, но и судьей действительности. И это не в смысле добра и зла, а в смысле сущности и кажимости, самодостаточности или обусловленности, судьбоносности или отсутствия судьбы, трагического или комического. Поэтому его шуты и мещане присутствуют для того, чтобы более выпукло были промоделированы герои — они существуют как тени и становятся объемными благодаря телам, которые с их помощью обретают объем.

В «Сне в летнюю ночь» Шекспир, сочетав три мира, создал из грациозной игры и нескончаемого смеха символическое произведение о фантазии как об одной из жизненных сил. То, что в произведениях, от которых он отталкивался, представлялось фантастически-декоративным или гротескно-комическим, обрело благодаря сочетанию и осмысленному переплетению мотивов разного ряда поэтическое и юмористическое звучание. Лишь после этого всё, включая мельчайшие черты фабулы, обрело символический смысл. Пэк, Титания и ткач Ник Основа, в грубом представлении ремесленников, благополучно пережившие розыгрыш влюбленные — все они уже не участники уникального события, не жертвы заблуждения, не шуты, которых водили за нос, а персо-

нажи, которые своими поступками и судьбами — подобно тому, как это происходит в «Дон Кихоте», — демонстрируют обобщенную картину фантазии и иллюзий, а также их роль в человеческой жизни... Подобно тому как любовь Титании к ткачу Основе и волшебные проделки Пэка символически показывают способность фантазии преобразить нашу прозу, точно так же и пьеса, разыгранная неотесанными простолюдинами, представляет собой оборотную сторону медали и одновременно выносит веселый приговор: вот что проза может сделать из фантазии. Эта пьеса — одна из первых попыток молодого автора в символической форме разобраться в споре трех сил, всех трех реальностей, на которых основывалась экономика его внутренней и внешней жизни: поэзии, страсти и театра, то есть искусства, жизни и коммерческого интереса. Для Шекспира этот сказочный сюжет мог выражать прославление его искусства и высмеивание профессии, хотя любому другому, кто не был поэтом, творческой личностью и одновременно насквозь театральным человеком, он показался бы разве что фантастической и гротескной историей. Не случайно, что именно в «Сне в летнюю ночь» содержатся слова о поэзии, выражающие глубокое понимание этого предмета, далеко выходящее за рамки ренессансной эстетики, а следовательно, также не случайно и то, что и здесь театр с его условностями противопоставляется поэзии, что Шекспир весело осмеивает своего заклятого врага — театр заодно с мещанством, соединив то и другое в одно целое. То и другое было в его жизни неизбежным злом, средством, чтобы заработать на пропитание, но, страдая от них, он в силу своего творческого дара и юмора ви-

дел их со всей ясностью свободного и веселого взгляда. Это не значит, что Шекспир нарочно ставил себе такую цель и задумывался над тем, что бы ему такое выразить через этот сюжет. Нет, все пережитое само собой наполнило выбранный сюжет символическим смыслом и давало ему пищу, все, что жило в его душе, могучим потоком излилось в это творение, наполнив его жаром солнца и сиянием серебра.

Потребовалось переживание Шекспира, чтобы придать сюжету такой смысл и такие ассоциации. Без него он утрачивал свою поэтическую и комическую ценность. Предположим даже, что Грифиусу удалось бы представить сцену с простолюдинами живее, но и при этом условии она вследствие своей обособленности все равно не могла бы подняться выше театрального фарса. В своем «Horribiliscrififax» Грифиусу удалось достигнуть лучшего результата, потому что здесь он направлял свои усилия на то, что соответствовало его таланту. Шутки и здесь производят впечатление надуманных, а характеры представляют собой педантически окарикатуренные свойства, в которых нет ни следа юмора. Но тут перед нами сатира. В ней, при описании тяжелых последствий войны, нашему педанту пригодилась обостренная страданиями наблюдательность, ведь здесь он на ярких примерах обличал увлечение иностранщиной, пустозвонное бахвальство и загрязнение языка. Так как в этой комедии поучительность оказалась вполне уместна, так как здесь присущее Грифиусу знание языка и владение его средствами пришлось очень кстати для решения комических задач, так как при своем педантизме он был больше предрасположен к горькой усмешке, чем к веселому хохоту,

так как эта пьеса была задумана для того, чтобы воздействовать на умы, а не на настроение зрителей, потому что на этот раз у него и получилось цельное и логически стройное произведение — типично рационалистическая комедия в чистом виде, предназначенная для того, чтобы через изображение свойств учить людей пониманию действительности. Это — комедия, создаваемая из добрых намерений, и ее возможно сделать в противоположность комедии, рождающейся по божьей милости, которая есть дар свыше.

Творчество Грифиуса уже предвосхищает собой тот напыщенный стиль, который затем настолько возобладал благодаря Гофмансвальдау и Лоэнштейну, что накрыл и погреб под собой ту целесообразность и сознательность, которая изначально была свойственна литературе после Опица. Этот напыщенный стиль берет свои истоки в соединении педантического подхода и фантазии. Только если приписывать рационализму полное отсутствие всякой фантазии, можно не заметить насквозь рационалистическую сущность эпохи высокопарного стиля в Германии. На самом деле рационализм — не такое свойство, которое начисто исключало бы какие-то другие свойства: это направление, которое вполне может работать и с другими свойствами, например с фантазией. Фантазия — это содержание, рационализм — форма. Однако педантизм, дидактичность и целесообразность представляют собой существенное свойство представителя рационализма, фантазия же — свойство для него второстепенное и случайное; этим объясняется, почему напыщенный стиль лишь временами выходит на сцену как некий нарост на теле рационализма. Причем чаще

всего это происходит тогда, когда язык уже достаточно обогатился и научился гибкости, а органы познания обрели самостоятельность и уже перестали обслуживать одни лишь первейшие потребности рассудка, заключающиеся в понимании и классификации, обретая досуг для чего-то другого. В таких условиях они начинают сворачивать в сторону от главного направления, загадывают себе и решают загадки, придумывают хитроумные повороты и разукрашивают абстрактные понятия. Эмансипировавшийся рассудок находит себе все новые, еще более замысловатые задачи, все более надуманные повороты и рискованные игры. И тут господствующее положение занимает тот, кто ловчее всех владеет языком, у кого больше всех запас представлений, то есть тот, у кого больше материала для создания разных переплетений и украшения... Единственное «но» заключается в том, что и здесь игра образов и понятий не возникает как непосредственное проявление игрового инстинкта, а опять-таки выступает как проявление обязанности и сознания. Даже игра здесь не является бессознательным проявлением вольных жизненных сил, а подчинена контролю разума, который хочет покрасоваться своими новообретенными умениями.

Как только рассудок замечает, что фантазия вот-вот грозит уйти из-под его контроля, как только в путанице игривых завитушек он теряет четкую обозримость и понимает, что украшающие излишества ставят под угрозу два его главных требования: упорядоченность и понятность изложения, то начинает защищаться и бороться с рассудочной фантазией, ополчаясь против своих же излишеств, которые грозят выйти из-под повиновения, как

против своего заклятого врага — против страсти. Реакция на высокопарный стиль, проявившаяся сначала в выступлениях Вернике и Вейзе, а затем в творчестве Готшеда, была не столько борьбой с каким-то враждебным началом, сколько своего рода самозащитой рационализма от своего вырождения. Оружием критики в этой борьбе и гигиенической операции был скорее скальпель хирурга, чем меч. Иначе говоря, *сущность* рационализма защищается и разделяется с сопутствующими явлениями.

Эта реакция могла быть негативной или позитивной. Она могла довольствоваться отсечением нароста и, выбросив фантазию за борт, предоставить рассудку следовать своим путем для достижения поставленной цели — понимания и поучения. Или же она могла придать рассудку более организованную форму, предоставив ему возможность осуществлять более строгий контроль над всеми душевными силами. Можно было понимать разум как дар или как долг. Первой точки зрения, выразившей негативную реакцию, придерживался циттауский ректор Вейзе, вторую представлял Готшед. Первый хотел побороть существующее зло, второй — отрезать ему вообще всякую возможность к существованию. Первый был педантичный наставник и хотел сам подать другим правильный пример, второй был законодатель. Оба, в отличие от Опица, усматривали врага не в самой жизни и страстях, а в фантазии. На всем обозримом пространстве, на котором разворачивалась битва, они видели только пошлую чувственность комедиантских пьес, помпезные барочные трагедии (Haupt- und Staatsaktionen) или оперу и фантастическую выпренность силезцев. Им не было дела до того, чтобы выяснять различное происхож-

дение, различные тенденции всех этих явлений; они замечали только то общее, что им было присуще, — хаотическую массу чувственных представлений. Простое отсутствие фантазии было достаточной защитой от этого роя искушений. Вейзе их отверг и делал все по-другому. У Готшеда к этому добавлялась властная рассудочность, требовавшая уничтожения и подчинения всего инакого. Поэтому новая эпоха начинается с него, а не с Вейзе.

От «высокопарности» некоторые его попутчики освободились в той или иной степени еще при ее владычестве по собственному почину в меру своей рассудочности. Для того чтобы с помощью богатых языковых средств, выработанных высокопарным стилем, создавать яркие, ловко сработанные, не слишком перегруженные, но и не живые пьесы, достаточно было просто обладать ограниченной фантазией. Между Лознштейном и Вейзе располагаются различные градации этого качества. Для предмета нашего рассмотрения интересен кенигсбержец Конгель (Kongehl). Его «Инноцентия» и «Фениция» написаны на шекспировские сюжеты, взятые из итальянских источников без знакомства с Шекспиром. Здесь отсутствие распаленной фантазии действительно обратилось в достоинство. Читая эти смешанные пьесы, только удивляешься их почти грациозной стилистической отточенности по сравнению, например, с напыщенным и деревянным стилем «Клеопатры» Лознштейна. Однако здесь сказывается разница индивидуальностей, а не тенденций. Все три пьесы, хотя и не имеют никакого отношения к Шекспиру, могут служить примером того, как те же сюжеты, из которых Шекспир создавал образные миры, в эпоху высокопарности становились основой

для литературного изображения помпезных ужасов или жантильного образа мыслей, для рассудочных игр с искусственными судьбами и фабулами.

Вейзе, напротив, демонстрирует нам не ослабление роли фантазии в пользу понятности и рассудительности, а, можно сказать, реакцию разума, направленную против любого рода фантазий. Для него фантазия — это в первую очередь враг правды (подобно тому, как для Готшеда она была врагом порядка). Его реформа, если это можно назвать реформой, сводится к одной основополагающей тенденции: во всех сферах и всеми средствами языка учить *правде*. Будучи по натуре школьным педантом до мозга костей, Вейзе честно и прямолинейно, не прикрываясь никакими личинами и не прибегая к окольным путям, отстаивал основную задачу рационализма — служить поучению, и в результате сумел сохранить более естественный и непринужденный тон. Ибо всякий человек, который может выражать свое истинное направление, всегда находится в выгодном положении по сравнению с более талантливым, если у последнего теория расходится с практикой, как это случилось с поэтами силезской школы. У них рационализм пытался выразить себя средствами поэзии, сохраняя ее приемы, вследствие чего эти средства все глубже увязали в трясине фальши, из которой был только один выход: возвращение к правде как к тому, что отвечает природе разума, и к представлениям, возникающим на основе непосредственного чувственного восприятия. Как и в XIX веке, реакция разума против впавшего в фальшь стиля поначалу вылилась в плоское подражание доступной рациональному восприятию, наглядно представленной природной есте-

ственности, причем понятие «правда» было сужено и под ним понималась непосредственно наблюдаемая как данность реальная действительность. «Естественность», «непринужденность», «простота» — таковы были требования рассудка: «нужно изображать вещи со свойственной им естественностью и непринужденностью». Ибо контролировать фантазию рассудок мог только одним способом — подражая тому, что было перед глазами. Этому он хотел научить, а полезные максимы можно было вывести только из реальной действительности. Язык тоже должен был опираться только на эту действительность. Вейзе с трудом соглашался признать стих хотя бы в качестве мнемотехнического средства, служащего для запоминания максим, причем ни в выборе слов, ни в их расстановке он никоим образом не должен был выходить за рамки естественного строя обычной речи. Собственного юношеского стихоплетства Вейзе стыдился за разнузданную игру фантазии. Зато теперь он ввел в драме прозаический язык образованного человека своего времени, хотя, вопреки логике, сюжеты продолжал выбирать из высших сфер жизни (возможно, он поступал так потому, что на материале сюжетов, обычно отличавшихся помпезностью, его стиль ярче выделялся на фоне ранее принятого). Таким образом, монархи и великие люди также вовлекались в подражание природе, и вкладывая в уста монарших особ литературный язык, а мещан и крестьян заставляя говорить на диалекте, Вейзе тем более отдавал долг естественности. Там, где прежде целиком и полностью торжествовала фантазия, отныне тем убедительней праздновала свои победы реакция.

Если раньше Вейзе превозносили за якобы присущее ему стремление к народности, то в этом снова видно ошибочное понимание того, что здесь цель, а что средство, не говоря уже о наивном желании видеть в саксонском зашоренном, рационализированном бюргерстве, представлявшем у Вейзе «реальную действительность», сугубо народное начало. Его натурализм, как и всякий натурализм вообще, проистекает не из любви к природе, не из позитивного жизненного ощущения, а из неприятия того противоестественного, что казалось непонятным для его лишенного фантазии разума. И то, что случайно он оказался прав в отношении некоторых продуктов напыщенного стиля, в духовном отношении вовсе не ставит его выше какого-нибудь Николаи, поднимавшего возмущенный вопль против представителей «Бури и натиска». Вейзе стремился увидеть и изобразить отнюдь не народ и природу, а умеренные нравы и разумные свойства — этой цели и служат его комедии и романы. Сталкиваясь с настоящей природой в высоких образцах художественного творчества, таких как «Симплициссимус», Вейзе отвергает ее как неприемлемую, потому что не может извлечь из них ничего поучительного — ведь «Симплициссимус» совершенно не приспособлен для того, чтобы выдергивать из него какие-то свойства для подражания, черты, которые могли бы служить примером. Вышеописанное понятие «человек» отнюдь не претерпело у Вейзе изменений, а, напротив, впервые предстало в этих комедиях во всей своей беспримесной чистоте и пошлой отчетливости, поскольку здесь оно не несет ущерба от каких-либо соображений драматургической техники и традиции.

Вейзе, напротив, пренебрегает (на чем, кстати, и основана его двусмысленная слава сторонника естественности) всеми правилами традиции, формы и порядка, вытекающими из чувства формы или подражания образцам. Образцы и правила служили знаками, которые позволяли отграничить себя от вольницы, царившей в эпоху безудержного жизнелюбия. Теперь с этой стороны уже ничто не угрожало мышлению, и оно могло спокойно существовать в условиях окружающего нормированного и упорядоченного мира. На протяжении жизни трех поколений, прошедших от Опица до Вейзе, самая жизнь бюргерства уже конституировалась в четкие формы. Поэтому Вейзе, вместо всех остальных обязательных правил, следовал лишь одному — «непринужденности», ибо «непринужденность» как таковая сама стала обязательным правилом и требованием. Для этого редуцированного разума, для которого естественным, то есть приемлемым, было только то, что увязывалось с наблюдаемым им бюргерским миром, всякое понятие о форме казалось химерой. Мысль Вейзе не выходила за рамки его кругозора, и, отнюдь не будучи предтечей Лессинга, каким его почитали за мещанские сюжеты, на деле он выступал лишь как разрушитель всякой формы вообще, стремившийся к тому, чтобы скорейшим путем превратить драму в бесформенную массу материала для наблюдений, в читаемый по ролям поучительный трактат на тему «человеческой природы». Он только уничтожил старую форму и подбросил рассудку простые сюжеты, за которыми не надо далеко ходить. Даже Готшед стоит выше него по заслугам, ибо он, по крайней мере, навязал немецкой литературе новое устройство, от которого мог

отталкиваться Лессинг в своей борьбе против Готшеда. Вейзе — это хаос, разложение мысли, у него она стала уже неспособна упорядочить и тем более творчески освоить материал, взятый из организованной действительности. В самых буйных полетах фантазии силезской школы все-таки присутствует хоть какая-то концентрация мышления, направляющая воля интеллекта. Поскольку она было неестественна, Вейзе от нее отказался.

Из «Петера Сквенца», форсированного, но цельного и стройного фарса, Вейзе сделал многословную, пространную, размазанную картину нравов, в которой сохранены основные мотивы, главная тенденция которой заключается в том, чтобы, воспользовавшись поводом, втиснуть в нее как можно больше поучительного, показать как можно больше разных свойств и высосать как можно больше морали. «Вся эта пьеса о тех, кто берется за дело, которому не научен». Вейзе умножает число действующих лиц, расширяет действие и богато уснащает диалог находками своего темперированного остроумия. Благодаря им его «Петер Сквенц» получился, конечно, легче и непринужденнее, чем это было у Грифиуса, зато, правда, и мельче, и будничней.

Его «Катарина» по сравнению с «Искусством превыше всех искусств» водяниста до невозможности, она втрое больше объемом и в ней утроился список действующих лиц. Здесь также сохранены основные черты сюжета, но они разбавлены бесчисленными эпизодами, а текст разбух от неумного стремления дать высказаться всем персонажам, разворачивать по каждому поводу весь свиток бюргерских и крестьянских свойств ради морального поучения. Так из единого действия получается пучок хлип-

ко связанных между собой эпизодов, в котором каждый предмет, каждый персонаж, каждая реплика обособлены от всего остального и в котором пропала всякая смысловая связь. Темп пьесы, несмотря на разбросанные там и сям упрощенные и огрубленные детали, напоминает собой темп диалогизированного романа. Вместо бойкой, острой и стремительной комедии получилась картина нравов в диалогической форме. Ей не откажешь в выдумке, неподдельном остроумии и в деталях, свидетельствующих о живой наблюдательности. Да и куда бы это годилось, если бы рассудок, отказавшись от напряженного действия, от любых украшений, от какого бы то ни было полета воображения, не мог предъявить взамен хотя бы добросовестную объективность, которая требует опоры на непосредственное чувственное восприятие и осуществляет это требование. В наблюдательности, отмечающей самые характерные черты, в знании побудительных мотивов и мышления представителей бюргерства Вейзе не имеет себе равных среди современников. Превосходит его в этом отношении только великий Гриммельсгаузен. Однако персонажи, которых он выводит на сцену, так же мало похожи на живых людей, как характеры Теофраста или Лабрюйера. Персонажи Вейзе — это образчики прикладного наблюдения, носители отдельных черт, подмеченных в окружающем мире, которые автор тщательно собрал, на живую нитку приметал одну к другой и разложил как есть, не задумываясь о длиннотах. Вот какая естественность, выдававшаяся тогда за прогрессивное новшество, означающее шаг вперед в области драматургии, тогда как на самом деле она заслуживает похвалы как шаг вперед разве что в области эмпирического по-

знания человеческой природы. Во всем что касается существенных моментов литературного творчества, художественной образности, будь то изображение человека, смысловая сторона или языковое выражение, силезцы со всеми их судорожными вывертами и причудами все же были ближе к поэзии.

То же самое и с языком. Понимая поэзию, поучение и разговор исключительно как проявление рассудочной деятельности, Вейзе, хотя и придал письменному слову пошлую небрежность разговорного языка того времени (оно было деревянным и безжизненным, так как питалось лишь будничным материалом целесообразного мышления, никогда не оживляясь под действием страсти или вдохновения), однако лишил его последних остатков энергии, сделал дряблым и водянистым, совершенно неспособным выразить что-то выходящее за рамки целей и потребностей повседневного быта, он отнял у него роскошное одеяние и ходули, не наделив взамен красивым телом и здоровыми ногами. Стремясь сделать поэтические произведения более честными, Вейзе обнажил всю их бедность. Его творчество — это не восстановление природной естественности, а лишь признание банкротства, которое потерпела противоестественность. Это было признанием того, что у литературы не осталось ничего, что все ее права были мнимыми, а здравый смысл и добродетель сели за стол, после того как порок и лживая напыщенность доказали, что не могут переварить съеденного. Это подготовило будущий переворот — новой системе не пришлось уже штурмовать каменную стену, вместо нее оставалось лишь невзрачное подобие формы, а разум на пути к созданию новых основ поэзии на пу-

стом месте мог воспользоваться результатами великой чистки, убравшей ненужные обломки фантазии.

Начиная с Вейзе литература отошла от поэзии. Отрицание фантазии, отказ от всех ранее созданных форм был единственным средством, с помощью которого рационализм мог побороть свои недостатки собственными силами. Так как он черпал пищу не из жизни, ему пришлось обратиться к правилам и образцам, для того чтобы обрести внутренний порядок, систему, собственный стиль, собственное направление... и решить эту задачу взялся Готшед. Он понял, что все прежние образцы, включая античные, не смогли побороть натиск нерассуждающего безрассудства и напыщенности. Он видел, с одной стороны, актуальный театр, в котором по-прежнему царила чувственность, с другой стороны, многословно вялую вейзевскую литературу. И тут и там его раздражала фантастическая или вялая беспорядочность, и сам он не мог противопоставить этому ничего, кроме своей любви к порядку и энергии мысли. Ему неизвестно было собственное творческое переживания, которое, вырвавшись наружу, смогло бы придать застывшему хаосу новую форму. Он тоже считал само собой разумеющимся, что поэзии можно обучить и обучиться, если следовать правилам, что этим ремеслом можно овладеть путем подражания образцам. Таким образом, спасение могло прийти, если будут указаны новые образцы. В период от Грифиуса до Готшеда уже вырос французский классицизм, и поэты века Людовика XIV славились тем, что сравнивались с древними греками, а то и превзошли их искусство. В Германии они стали известны еще задолго до Готшеда. Уже в сборнике английских и французских

комедиантов «Театральные подмостки» («Schaubühne»), вышедшем в 1670 году, были напечатаны пьесы Мольера, а между 1690 и 1700 годами Брессан перевел несколько трагедий Корнеля и Расина. Но эти переводы не претендовали на литературное качество и были предназначены, главным образом, для театра.

Однако разрыв между литературой и театром на протяжении XVII века значительно уменьшился: словесная высокопарность сблизилась с театральной помпезностью, Вейзе приблизился к театру благодаря прозе, а самым главным посредником стала опера, которая брала от театра его аппарат и чувственность, от поэтов же — декоративную фантазию, чтобы с помощью эмансипированного духа услаждать эмансипированные чувства. Опера как соединение (не слияние) двух основных эмансипированных потребностей той эпохи, давая занятие разуму и развлекая чувства, вышла в предпочтениях публики на первое место, оттеснив как литературную драму, так и театральный спектакль, так что те поэты, которые объявляли оперу высшим из искусств, по сути дела, оборачивали неизбежное зло себе на пользу. (Кстати, это делалось по той же причине, по какой Рихард Вагнер ратовал за произведения «синтетического искусства».) Ибо, в конечном счете, опера знаменовала собой лишь победу театра над поэзией, аппарата над содержанием.

Готшед первым разглядел во французском и зависимом от него английском классицизме средство снова завоевать театр для литературы. В нем (в отличие от изживших себя схем античности) он увидел живой пример такой драмы, в которой театральный аппарат подчинен власти продуманного строгого порядка, чистого разума

и высокого стиля. Порядок и театр — для Германии две непримиримые противоположности — сочетались здесь в одно целое. Образованность и театр, корректность и драма соединились. За исключением античности, рационалист не мог найти это больше нигде. Главным у Готшеда всегда было стремление к порядку, оно составляло форму его рационализма, подобно тому как для Вейзе решающим было стремление к естественности. Все прочие рационалистические свойства были у него лишь отражением этого основного: из любви к порядку он добивался господствующего положения, чтобы переделать нестройный, непослушный мир по своему образцу... средством для этого были его общества. Из любви к порядку он писал свои учебники, чтобы прояснить материю, из любви к порядку собирал эту материю, чтобы не оставить без внимания никаких неясностей, из любви к порядку ненавидел фантазии силезцев и неряшливое многословие банального Вейзе, а также — шутовские импровизации английский комедиантов, конгломераты событий барочной трагедии и чувственные вычурности оперы. Во имя порядка он требовал корректности, ясности и ограничений, регулировал язык, очищал сцену, судил литературу. Он воплотил в себе гений рационализма и завершил начатое Опицем: отторжение всех иррациональных элементов в пользу рационально постигаемого порядка. Его достижения в деле дальнейшего развития рационализма заключаются в большей, по сравнению с Опицем, последовательности и строгости правил и ограничений. Опиц удовольствовался тем, что обозначил границы литературы и стал писать, следуя принятым правилам и образцам, не обращая внимания на без-

грамотную возню за оградой. Театр он оставил как есть, а опера иногда даже обращалась к его услугам, но это не вызывало с его стороны попыток навести там порядок властной рукой. Ни для себя самого, ни для своих последователей он не устанавливал запрета на использование подходящего материала, притекающего извне, не запрещал никому заимствовать что-то у театра или одалживать опере из поэтического добра. Готшед же в своей любви к порядку был непререкаем и не делал различия для того, что касалось его епархии, и того, что лежит за ее пределами. Все, на что падал его взгляд и что было в пределах досягаемости, должно было подчиниться единому принципу, единому закону, а то, что не подчинялось, не имело права на существование. Поэтому он вступил в бой против всех сил фантазии, которые могли нарушить его круги.

Закон же, которому должно было подчиниться непокорное многообразие, должен быть самый простой, понятный, стройный из всего, что только есть на свете: а именно тот, который при нем как раз господствовал во французской литературе. В отличие, например, от Опица сам Готшед не увлекался придумыванием законов и правил, не находил удовольствия в разработке отдельных рубрик и кодификаций, как это часто бывает, когда разум только что осознал свою силу или увлекся игрой, как это было у Цезена и ряда членов ордена Пегницских пастухов. Установление законов никогда не было для Готшеда самоцелью, и он всегда предпочитал как можно более простые пути для достижения своей цели, которая заключалась в установлении порядка. Готшед был простой, можно даже сказать, простоватой натурой, не

склонной к умственным ухищрениям, в стычке с ловким противником он, в сущности, оказывался беспомощным. Эта прирожденная деревенская простота в сочетании с огромной работоспособностью и собранностью дала ему возможность навести порядок, совладав с хаосом, но не хаосом живых сил, а хаосом ослабевших, распавшихся, не способных оказать сопротивления материй. Чисто физически Готшед был сильнее этого мира, и тот, кто обладал твердой волей и простым, прямолинейным мышлением в сочетании с богатым знанием, должен был выходить победителем до тех пор, пока не столкнется с настоящей живой силой. Задача Опица была гораздо сложнее. Ему нужно было покончить с настоящими, находящимися на стадии разложения жизненными силами, для того чтобы в поэзии победил новый принцип разума. Готшеду же нужно было только организовать полицию в уже утвердившемся царстве рационализма, поэтому он и мог продвинуться дальше и завершить организацию рационализма на последовательных началах.

Счастливые обстоятельства, обеспечившие успех начинания Готшеда по воссоединению театра и литературы, вернее, победы литературы над театром, заключались в четырех фактах: 1) засилье напыщенного стиля, и без того уже нежизнеспособного из-за свойственных ему крайностей, было уже свергнуто стараниями Вейзе; 2) Вейзе и его подражатели подорвали любые зачатки позитивной организации, не возведя взамен другого стройного здания, так что она ничего не могла противопоставить натиску энергичной воли; 3) театр и литература уже сблизились друг с другом; сумей Готшед внушить актерам свою волю, раскол был бы преодолен

и установлен единый общий порядок; 4) французский классицизм давал ему в руки готовый образец для подражания, которому он мог следовать без насилия над собой, ничего не переосмысливая и не занимаясь самообманом: Корнель, Мольер, Буало, Расин дали высочайшие, чистейшие, и простейшие образцы того, на что только был способен рационализм в качестве поэтического принципа. Здесь, наконец, были достигнуты и представлены в соответствующей форме та ясность, концентрация, стройность, тот порядок, пристойность и естественность, которые в виде смутной тенденции лежали в основе всего рационализма, начиная со Скалингера и кончая Опицем, или жили в их представлениях в качестве иноземного идеала, который при всем желании оставался для немцев недостижимой мечтой, потому что для немецкого темперамента (на подавлении которого строилась вся немецкая литература XVII века) характерны были алогичность и иррациональность и потому что знание и воля никогда не творят форму. Если в Германии рационализм пришел к власти в результате насильственного переворота, оборвав прежнее течение жизни, то во Франции он возник как логический итог постепенного духовного развития, устремленного со времен римлян на усиление единства и порядка, как выражение сложившейся при дворе и в светском обществе культуры. Подобно тому как история концентрации французского королевства выражает не только судьбу, но и характер Франции, подобно тому как эта воля к логике, единству, порядку и субординации, законности и ясности получает свое выражение в правлении Людовика XV, так же и великолепная литература

лишь воплотила в себе форму французского духа, она не отражает, а выражает склад французской жизни. Их классицизм и рационализм — не реакция на присущий им темперамент, как у немцев, а высшее порождение их темперамента, в котором самая страсть проявляется лишь в виде мысли, самая чувственность — лишь в виде украшения, порождение темперамента, который изначально проявляется лишь в соответствующей форме и которому не приходилось вступать в борьбу с душевным хаосом. Распространенное мнение, будто бы французские условности — это произвольно навязанные правила, представляет собой чисто немецкое предубеждение, возникшее под влиянием необходимой борьбы Лессинга против господства французского духа. Для нас они не могли быть ничем иным, для французов же именно эти правила являются естественным, непринужденным выражением их характера, а их театр настолько полно выражает в глазах французов их родную реальность, что в этом театре Расин и Корнель вряд ли превратились бы в стилизацию. Они полагали, что изображают жизнь такой, какая она есть и какой должна быть (логические темпераменты не делают в искусстве различия между идеалом и действительностью). А уж Вольтер и вообще считал себя новатором натуралистического толка. Чернь, народ, все, что находилось во внешней сфере, они — если вообще и замечали, — воспринимали не как действительность, естественность и правду в ее наиболее полном выражении, а как хаос, дурное бытие. Как и Шекспир, они вовсе не предполагали изображать произвольно отобранные куски жизни, их выборка — это и была сама жизнь, сущность их жизни. Борьбу против

узости этого мира, целиком вмещавшегося в рамки королевского двора, подобно тому как король представлял собой королевство, досталось вести уже романтикам (начало ей под знаком Шекспира положил еще Вольтер), но это не было борьбой против *неестественности и нарочитости*. Целью их революции было скорее квантитативное расширение, чем качественное изменение... поэтому классицизм и был там не свергнут, а лишь смещен в отведенную ему зону правомерно существующих содержаний и форм. В Германии классицизм, напротив, царил не по праву, то есть на главенствующее место его выдвинула не жизнь, а мышление. Здесь то, что во Франции было правдой, обернулось ложью, то, что там было обычаем, — оказалось навязанным правилом, то, что там было органическим, здесь стало механизмом. Иными словами, Готшед перенес в Германию литературную систему, которая была выражением совершенно иной жизни, так что, следуя ему, отечественная литература должна была развиваться по образцу чужеземной действительности. Так и происходило, покуда настоящая немецкая жизнь не очнулась, обретя собственное самосознание. Покуда длилось главенство мысли, победа была на той стороне, которая простейшими средствами могла добиваться максимальной власти и влиятельности, и именно Готшед оказался тем человеком, которому удалось завоевать эту победу разума, введя французские образцы, в которых жизнь более всего кристаллизовалась в мыслительные формы, а правила, соответствующие темпераменту нации, стали частью жизни. В этом причина их соблазнительной привлекательности, в этом коренится очарование французской драмы, без которой

она никогда не могла бы стать жизненной силой. Ибо даже законодатель, придумывая устройство жизни, должен брать свои правила не из головы, а из живой жизни.

Итак, заложив основы искусственного классицизма по французскому образцу и устранив из литературы формы смешанные, половинчатые и поддельные, которые образовались путем подражания итальянским и голландским образцам барочного стиля, не отвечавшим строгим требованиям последовательного рационализма, введя в противовес вейзевской каше четкие правила, установив контроль над театром, создав благодаря организации литературной деятельности новые центры и обеспечив возможность взаимного общения, наведя также путем собирания и пересмотра предшествующей литературы музейный порядок и в этой области, Готшед действительно установил — таки в немецкой литературе желаемую четкость и чистоту, обеспечившие общую обозримость и корректность. Появилась верховная надзирающая инстанция, неусыпно отслеживающая любую контрабанду, — и на этом обширном, ровном, огороженном, как учебный плац, пространстве можно было мгновенно обнаружить любого врага, всякий новый поворот тотчас же мог быть замечен. Любое противоречие не могло не выявиться со всей ясностью и принципиальностью, ничто не могло оставаться в тени, невозможны стали никакие отклонения и виляния — был достигнут полный контроль и тем самым завершилось становление рационализма. Готшед добился своего себе же на погибель. Так как его непререкаемая властность и полицейская бдительность не допускала сосуществование разнородных элементов, так как своими новыми, упрощенными законами он все

причесывал под одну гребенку, то при первом же появлении новой силы должна была вспыхнуть война не на жизнь, а на смерть.

Господство Готшеда основывалось на бессознательном допущении, будто бы никакой чувственности, никаких страстей, никаких душевных движений, иначе говоря, никаких иррациональных вещей вообще не существует на свете. Опиц отчасти терпел эти вещи, допуская их в несерьезных жанрах, отчасти способствовал их рационализации. Готшед, человек не таких аристократических настроений, как Опиц, гордясь принадлежностью к бюргерству, не считал ниже своего достоинства распространять свое влияние на более низкую сферу. Подчинив контролю разума даже театр, он заткнул отдушину, через которую раньше беспрепятственно могла выражать себя чувственность. Так он закрыл выход всем тем подспудным жизненным силам, которые всегда существовали и никуда не исчезли, а проявлялись вне литературы и, оставаясь бесформенными, продолжали царить в театре, опере и церкви. Тем самым он наилучшим образом подготовил их прорыв в литературу и разрушение искусственной системы упрощений. Ни чувственность, перед которой Готшед закрыл выход на подмости, ни религиозная потребность, в отношении которой его система не проявляла прямой враждебности, но которую он, будучи плоским вольфианцем, не принимал в расчет, ни фантазия, у которой он, исключив напыщенный стиль, отобрал жизненное пространство (невзирая на все теоретические заявления о необходимости воображения, то есть способности представлять себе вещи, которых не наблюдаешь непосредственно своими

глазами), ни попустительная свобода обыкновенной повседневной жизни не могли навсегда смириться с такой тиранией, не говоря уже о личных выпадах из-за неприязни, которую навлекал на себя этот высокомерный педант. Подняв во время облавы, затронувшей даже язык, все органическое, само собой родившееся, что таилось раньше по темным углам, Готшед привлек к себе опасное внимание, которое поневоле обратилось к проверке легитимности тех правил и образцов, на которых покоилось его господство, он сам пробудил критический дух и подтолкнул его к исследованию конкретных и абстрактных фактов — тот критический дух, который сам же и отточил своими упрощениями и воспитал на сборниках сравнительного исторического материала. В той прояснившейся атмосфере, которую создал Готшед, на площадке, которую он выровнял, благодаря восстановленной при его участии картине существующей литературы, впервые наряду с правилами появились также критерии и мерилка оценки. Вслед за изучением старины, того, что думали и во что верили раньше, последовали поиски нового. Непреклонно жесткий рационализм вызвал противоборство самых живых умов, и сразу же после свержения Готшедов начинается обновление немецкого духа, прорыв на поверхность давно погребенной под землю жизни. Этот прорыв стал возможен лишь после того, как рационализм был доведен до последней крайности и в своих властных притязаниях явно исчерпал силы; между тем он уже выполнил свою историческую задачу — обеспечил душевным силам немецкого народа передышку, позволив немецкому самосознанию выработать живую подвижность и стать органом не по-

лицейского подавления творческих сил, а их структурирования, оплодотворения и освобождения от оков. Отдельные фазы борьбы против Готшеда постепенно приближают нас к победе нового мироощущения, способствующей восприятию Шекспира.

Первая стадия борьбы против Готшеда представлена швейцарцами. Ее глубинная причина, возможно, не осознаваемая самими ратоборцами, заключалась в неприятии просветителя людьми крайне религиозными. Это противоречие неизбежно должно было отразиться и в различных эстетических теориях. В вопросах эстетики Бодмер и Брейтингер тоже были убежденными рационалистами. Да и их религия была не переживанием Бога, а умозрительным представлением о нем. Их теология так же, как их эстетика питалась отнюдь не чувством. Но она не могла не восстать против той суровой ограниченности, в которой не оставалось места для их излюбленных догм. Полицейские установки Готшеда ограничивали круг приемлемой для изображения действительности (подражание) тем, что признавалось разумным, то есть выводилось дедуктивным путем, тогда как религиозная истина в понимании швейцарцев принималась на веру безусловно и не подлежала критической проверке, а следовательно, также составляла, по их представлениям, часть подлежащей изображению действительности, включая Бога и черта и всю христианскую мифологию. Их эстетика основывается на религиозной догматике, и если они требовали от поэзии поучительности, то учить она должна была религии — они были закоренелыми рационалистами и рассматривали религию как нечто такое, что усваивается путем научения.

Между тем принцип, положенный в основу их рационалистической эстетики для того, чтобы защитить свою догматику и получить возможность ее поэтического использования, привел к первой попытке оправдания Шекспира критическим путем еще до того, как он сделался переживанием: этот путь вел через «чудесное». Вообще говоря, этот принцип нужен был только для того, чтобы обеспечить дьяволу право на поэтическое существование, но его обоснование и логические последствия вели дальше — к первым попыткам догматического оправдания фантазии, поэзии как таковой, Шекспира. Швейцарский эстетик Брейтингер понимает под словом «чудесное» «все то, что представляется невозможным ввиду противоположного представления или тезиса, признаваемого за истину, однако они противоречат общепринятым понятиям о сущности и естественном ходе вещей, о силах и законах природы и всем установленным истинам, отрицая их своим существованием». В этом высказывании уже заложено зерно возможного оправдания неограниченного художественного новаторства, прорыва первой брешы в глухой стене ограничений, возведенной рассудком. На самом деле, в это не вкладывался такой смысл: «Чудесное (при всей кажущейся невероятности) должно опираться на действительно или потенциально возможное», а поэзия, «игра воображения, похожая на горячечный бред», должна сопровождаться «исключительной силой рассуждения»... поскольку существует не как самоцель, не как выражение жизни, а как «удобное средство для привлечения внимания и исправления людей». Поэзия здесь все еще остается на службе рационализма и утилитаризма, ее задача — познание и польза.

Но здесь уже признается как средство то, что у Готшеда даже в таком качестве было совершенно недопустимо, — «игра воображения». У Готшеда фантазия вообще не попадала в круг эстетического рассмотрения, не говоря уже о том, чтобы предъявлять к ней какие-то требования. Здесь же, невзирая на правила и образцы, признавалось право на вольный полет поэтического вдохновения. Пускай вместе с признанием ему предписывались полезные обязанности, подсовывались рациональные толкования — главное, оно появилось и то, что было средством, легко могло эмансипироваться от произвольно навязанных задач.

Ради оправдания чертей и ангелов своего любимого Мильтона, для обоснования собственных подражательных произведений швейцарцы в своей эстетике стали опираться на чудесное, но даже для догматика от эстетики или для историка от Мильтона до Шекспира оставался лишь маленький шаг. На беду Готшеда, его и тут, как уже не раз, угораздило обратить свой взор в ту сторону, откуда ему грозила опасность быть низвергнутым. Указав на Аддисона и создав этому сухому рационалисту известный авторитет, он отметил суждения этого литератора, а те говорили в пользу и таких авторов, которые подрывали царство Готшеда, — в пользу Мильтона и Шекспира. Его похвалы Мильтону, к великой, надо думать, досаде Готшеда, оказали поддержку столь отвратительному для него варварству этого поэта в немецком переводе Бодмера. Под могучим влиянием шекспировского творчества Милтон избрал для своего эпоса форму белого стиха. Для ненавидевшего рифму Бодмера этого было достаточно, чтобы рекомендовать его как образец

своего кумира. Бодмеру тогда мало что было известно об «английском Софокле», о «Саспаре», пример которого подготовил британцев к восприятию Мильтона, однако увлечение Мильтоном впервые ввело в ряд европейских образцов поэта, чье творчество было бы немыслимо без Шекспира, так как Шекспир представлял необходимую предпосылку для его становления. Не случайно первое упоминание о Шекспире, сделанное в интересах определенного направления (упоминание о нем Бартолда Фейнда было всего лишь изолированным курьезом и не имело значения в истории мысли), связано с выдвиганием образца не ради новых правил, а ради его нового содержания. Французов и Аддисона, голландцев и итальянцев, Ронсара и древних восхваляли потому, что у них лучше всего можно было научиться, как следует делать поэтические произведения. В похвалах Мильтону слышится нотка преклонения перед теми, кто учит нас жить; и как бы ни рязались в эстетические одежды ответные аргументы, направленные против просветительских нападок Готшеда, на самом деле швейцарцев подвигли на борьбу моральные побуждения.

Было три причины, почему борьба швейцарцев против рационализма стала реальной угрозой для его существования (несмотря на то, что на практике продолжалось господство рационализма, эта борьба подрывала веру в его законы): 1) принцип чудесного расширил возможности сюжетного выбора; 2) правила утратили абсолютную значимость; 3) литературное признание получил образец, не подчиняющийся правилам. Тем самым открылись три пути, ведущие к Шекспиру; точнее, три пути, которые могли привести Шекспира в Германию. Освоить эти

пути выпало уже не швейцарцам. Новая эстетика еще не создает нового творчества, но она придает творчеству, которое хочет двигаться в новом направлении, внутреннюю уверенность в своей правоте и утверждает его правомерность в глазах окружающих, подобно тому как свод законов не создает обычаев, но подтверждает их легитимность. Следующие положения новой эстетики были достаточны для того, чтобы защитить Шекспира, когда придет его час, от упрека в том, что его произведения противоречат разуму и не соответствуют правилам. «Поэзия есть подражание творению и природе, не только в ее действительном, но и в вероятном выражении». «Чудесное есть замаскированное вероятное». «О вероятном следует судить с точки зрения воображения». Эти положения не отменяют рационализма, а говорят о том, что даже для воображения существуют свои разумные критерии и свои законы мышления; здесь даже «безграничная сила создателя», на которой основывается вероятность (и в этом проявляются теологические основы, из которых выросла эта эстетика), еще определяется тем, «что не вступает в противоречие с изначальными общими принципами, на которых зиждется все познание истины». Но однажды принятое положение о безграничной силе творца, о возможном и вероятном отменяло самую возможность нерушимых правил, ограниченного набора условностей; и мышление, перестав быть сетью раз и навсегда размеченных путей, стало всего лишь компасом, указывающим направление. Правила перестали быть перилами и заборами, а стали всего лишь дорожными указателями. Признав ради мильтоновских ангелов и дьяволов чудесное, приходилось признать шекспировских эль-

фов, ведьм и духов, как ранее признали богов и нимф Гомера. Возведя воображение в ранг исполнительного органа «чудесного», приходилось, познакомившись с Шекспиром, признать его права и в том и в другом отношении: и как лучшего живописца и как повелителя мира чудес! «Среди англичан Саспер славится тем, что он выказал особенный дар в деле изображения таких духов и фантастических существ, которые являются порождением суеверия и легковёрности; как там говорят, никому, кроме него, не дано вступить в очерченный им волшебный круг». Слава Шекспира все еще распространяется понаслышке, а известность его носит опосредованный характер. Ведь те свойства, на которых основывается эта слава — поэтическая фантазия и сила живописания — были всего лишь *средствами*. Поэтому образцом для нового движения, взволновавшего умы, стал не он, а куда менее значительный Мильтон. Не будем забывать, что новая эстетика была продиктована теологией — швейцарцы вдохновлялись Мильтоном как певцом религии и ради религии, а эстетическая концепция вырабатывалась сначала чтобы защитить религиозную поэзию, затем чтобы ее превознести и, наконец, чтобы сделать возможной ее появление. Целью было соединить поэзию и религию. В глазах швейцарцев, воплощением этого идеала был Мильтон. Для них больше значило то, что он был верующим человеком, создавшим хорошую поэму, чем то, что он был поэтом с религиозными убеждениями. Поэтому образцом сделался он, а не Шекспир.

Борьбу швейцарцев против Готшеда, хотя она и велась в эстетических формах, подогривала обида швейцарских фанатиков на просветителя. И вот что знаменует здесь

для нас важный поворот касательно не только принципов, но и мышления в целом: впервые с тех пор как установилось господство рационализма, источником правил стала личность поэта, тогда как прежде выбор образцов определялся правилами или правилами наряду с образцами управляли поэзией. Теперь же определяющее значение приобрел образец, самое творчество, то есть способность разглядеть личность автора начала высвобождаться из опутавшей ее паутины предписаний. Устав от грамматики, люди решили обратиться непосредственно к учителю. Они с раздражением отвернулись от засилья всевластных правил и, сами того не желая, сделали большой шаг навстречу живой действительности. Правда, завоеванная свобода от правил еще не обрела новой формы. Все, что написал Бодмер под впечатлением не скованных правилами образцов, оставалось точно таким же схематичным и рассудочным, как работы Готшеда, лишь с тем отличием, что Бодмер, насколько это позволяла религия, давал себе допустимые с религиозной точки зрения поблажки в отношении языковых средств, предмета изображения и техники, тогда как Готшед не позволял себе таких вольностей. Эти вольности и многословие для Бодмера опять-таки стали догмой (в отличие от Вейзе, для которого они были естественным выражением банальной рассудочности). Взявшись за шекспировский сюжет, как например это было с написанным в 1763 году «Цезарем», то есть когда он уже поближе познакомился с Шекспиром, он подошел к драме не как к поэтической форме, а как к произвольно выбранному средству для проповедования республикански-гражданственных взглядов, и выплеснул их в сварливом диалоге. Вся борьба швейцарцев против

Готшеда была нацелена не столько на принципиальное освобождение литературы, сколько на то, чтобы закрепить за собой право выражать определенные взгляды и беспрепятственно пользоваться для этого соответствующими сюжетами. Бодмер был проповедник и гражданин, ненароком забредший вместо ратуши и церковной кафедры в литературу, а забравшись на поле Готшеда, неизбежно должен был с ним столкнуться. В поддержку ему выступил такой эстетик, как Брейтингер, и помог отстаивать свои мнения. Сам Бодмер был настолько чужд всему мусическому и мыслил так ограниченно, что сам не нашел ничего, что мог бы поставить Готшеду в упрек. В своей приверженности темам и убеждениям он отличался такой же ограниченностью, как Готшед в отношении законов и правил. Бодмер стал нападать на правила Готшеда, защищая свои темы и убеждения: Брейтингер сумел из самого сюжетного материала вывести принцип (то самое «чудесное»). Готшед по-прежнему считал пьесы Шекспира неприемлемыми, видя в них просто сюжетный материал. Бодмер и Брейтингер приняли Шекспира с радостью из-за его принадлежности к близкому им миру Мильтона. Они готовы были принять фантазию, чтобы литературными средствами тоже служить религии. И только у Клопштока новое религиозное переживание отлилось в новую форму, и таким образом борцы с формулами Просвещения получили подкрепление в виде художественного произведения, которое доказывало, что их усилия не были напрасны. «Мессиада» Клопштока выразила в переживании то, что у Бодмера и Брейтингера существовало лишь как идея. Клопшток воплотил их учение в жизнь. Это был первый прорыв подспудно

копившихся жизненных сил. Клопштока пробудили, избавили от оков, помогли решиться на создание новой формы усилия швейцарцев по введению в литературу религиозной мифологии, нерифмованного стиха, пространной формы, вернее, формы, приспособленной к соответствующему материалу, а также пример Мильтона. Но это новое исполнение лелеемой швейцарцами мечты не приблизило их к Шекспиру, а, скорее, погасило их восторги. Ибо Шекспир был только окольным путем, средством, подготовительной ступенью на пути к Мильтону. И вот когда, вопреки всем ожиданиям, появился-таки немецкий Милтон, когда религиозное чувство обрело своего певца, у них уже пропала тяга к «чудесному», которым владел Шекспир. С этой стороны никто уже не затворял перед ним двери, но и не приглашал войти — он не стал еще индивидуальностью, образцом. Шекспир был всего лишь случайным помощником, поставщиком литературных сюжетов, но не тем, кто дал бы толчок к преобразованию формы.

КНИГА ВТОРАЯ

ШЕКСПИР КАК ФОРМА

1. ЛЕССИНГ

Таким образом, для того чтобы Шекспир стал чем-то большим, чем просто один из допустимых сюжетных источников, и превратился бы в силу, участвующую в формировании немецкого духа, сначала необходимо было проторить другие пути, ведущие к Шекспиру, пробить бреши в стене рационализма. Для этого нужен был прорыв, который взорвал бы рационализм изнутри, пользуясь его же средствами, путем эволюции, а она могла происходить лишь постепенно, а не насильственно и по произвольному желанию. Живая кровь должна была влиться в застывшие формы изнутри; силы, на которые опирался рационализм, самый разум, должны были стать переживанием; для постижения разумного начала и закономерностей самой жизни, для постижения великого поэта жизни он должен был сперва напитаться переживанием. Швейцарцы могли взорвать рамки старых правил, могли ввести новый круг сюжетов, могли положить начало возрождению чувства, и, когда за дело взялся такой художник, как Клопшток, облечь это чувство в новые формы: но в целом возрождение к новой жизни зависело

от глубокого преобразования тех органов, которые формировали старое мировоззрение, то есть регулировали и устанавливали его рамки. Швейцарцы быстрее достигли цели, так как озабоченные только своей частной задачей они не замахивались на все здание в целом, и если им не мешали свободно высказывать в своем творчестве религиозные убеждения, они готовы были этим довольствоваться. Они привели в движение не дух в целом, а лишь ту его периферическую часть, которая была им важна. Их путь был ответвлением, который привел к Клопштоку — первому вполне сложившемуся, но замкнутому в себе поэту, занимающему в литературе изолированное место. Поэзия Клопштока была достижением, на котором можно было успокоиться и на котором дело таки и кончилось. Как ни велико было его влияние, никто из его последователей не стал продолжателем того духовного направления, которое он завершил своим творчеством. Его «Мессиада», ознаменовав собой начало чего-то нового, одновременно обозначила и его конец.

Ни чувствительности, но и ни чувственному началу не дано было ниспровергнуть рационализм, хотя возрождение этих душевных сил и ускорило его падение, подготовив будущую победу Шекспира. (Мы знаем, что в жизни не бывает такого схематического разделения чувствительности и чувственности, а в том смысле, в каком мы здесь употребляем эти термины, под ними следует понимать скорее духовные тенденции, чем отдельные сферы.) Решение этой задачи — как добиться того, чтобы оживить самый разум, чтобы к законам можно было обращаться не как к своду застывших догм, а как к отражению живого содержания (дело куда более слож-

ное и требующее длительного времени, поскольку здесь речь шла о том, чтобы проработать весь материал, начав с самой сердцевины), — взял на себя Лессинг. Он первый оправдал Шекспира перед разумом, подобно тому как Бодмер оправдал его перед фантазией. Повернувшись лицом к Шекспиру, разум вместе с ним поневоле поднял на свет все богатство жизненных сил. Открытие Шекспира швейцарцами произошло случайно, и оно так же отличалось от открытия Шекспира Лессингом, как первое открытие Америки нечаянно заброшенными на ее берега мореходами отличалось от экспедиции, предпринятой Колумбом. С Лессингом произошло то же самое, что с Колумбом, который, отправившись на поиски легендарного пути в Индию, открыл Новый Свет. Он отправился на поиски разумного поэта, и в поисках настоящей театральной разумности нашел новый комплекс живой жизни. Как и Колумб, он до конца своих дней не догадывался об истинном значении собственного открытия.

Как и в случае со швейцарцами, Готшеду и тут принадлежит заслуга в том, что своими неутомимыми и непомерно энергичными действиями он невольно дал первый толчок к последующим событиям. Начавшаяся его стараниями и развивавшаяся под его эгидой оживленная переводческая деятельность вскоре вышла за пределы очерченного им круга. После того как на немецкий была переведена почти вся новейшая французская и классицистическая английская литература, включая среди прочего и переведенную в 1738 году вольтеровскую «Смерть Цезаря», один литературно одаренный дилетант, находясь по служебным делам в Лондоне, на досуге начал

присматривать среди более старых сочинений английской литературы, что бы такое перевести на немецкий язык, — и тут самым подходящим оказался «Юлий Цезарь» Шекспира: из всех его произведений эта пьеса как по сюжету, так и по стилю была ближе всего к французскому классицизму, вдобавок еще и санкционирована подражанием Вольтера, который тем самым как бы вынес о ней одобрительное суждение.

Вольтер — слишком важный фактор для истории всего классицизма, включая также немецкий, за который ратовал Готшед и против которого выступал Лессинг; вследствие полемического выступления Лессинга Вольтер стал слишком символичен как для нашей литературы, так и для отношения к Шекспиру, чтобы можно было не затронуть здесь этот вопрос. Поскольку нас здесь больше занимают действующие силы, нежели конкретные лица, Вольтер важен для нас хотя бы потому, что был единственным крупным и убежденным классицистом, который впервые выразил принципиальное отношение к шекспировскому миру как в теоретическом плане, так и на примере собственного художественного творчества. В своей критике Шекспира Вольтер впервые крупно и символически выразил ту антишекспировскую тенденцию, которая у бедного Готшеда, который скорее брюзжал, чем критиковал, проявилась беспомощно и фрагментарно, будучи вызвана не столько позитивным жизненным инстинктом, сколько духовной ограниченностью. Принципиальная враждебность, оставшаяся у Готшеда на стадии жалких потуг, у Вольтера приняла форму открытой и непримиримой борьбы, так что низвержение Вольтера было гораздо важнее, чем свержение

личного влияния Готшеда, и падение Вольтера, наместником которого в Германии можно считать Готшеда, было гораздо весомее по своим последствиям, чем победа над тяжеловесным немецким педантом. Если считать «Драматургию» Лессинга эпохальным явлением в истории немецкой драмы и Шекспира, то и Вольтер тоже был немецким событием, ибо лишь благодаря этому противнику и этому объекту борьба Лессинга проявилась в полной силе и приобрела должный размах, определивший ее значение, в то время как Шекспир дал ему уверенность в правоте своего дела, обеспечил опору и широту.

Вольтер пришел к Шекспиру в поисках новых сюжетов для расширения французской условной традиции. Вспомним, что французский классицизм основывался на изображении той действительности, представителями которой были королевский двор и придворное общество, что его стиль представлял собой лишь идеализированное выражение этой действительности, предопределяя отбор требуемого величия и красоты. Еще Баттё (Batteux) с его евангелием подражания, к которому Готшед относился как к оракулу, свято веря в то, что французская драма отражает жизнь, и, пока дело идет о Франции, в известном смысле был прав. («Трагедия подражает прекрасному и великому, комедия же смешному, первая возвышает душу и воспитывает сердце...» — читаем мы в переводе Готшеда.) Вольтер ставил в упрек своим предшественникам и учителям, прежде всего Корнелю, их погрешности против естественности, против правды жизни — правды той жизни, которую они изображали, то есть придворно-героической, — и к их числу он относил, например, влюбленность героя. В глазах Вольтера мир светского об-

щества и реальная действительность совпадали настолько, что естественность и «приличия» были в его представлении почти что синонимами. «Естественным», «соответствующим природе» был не народ, а королевский двор, и «естественным» было все, что разумно и пристойно. Как для просветителя для Вольтера, конечно, многое уже перестало быть разумным и, следовательно, перестало быть естественным. То, что соответствовало условиям придворной жизни времен великого короля, где допустимые вольности еще не достигли современного ему уровня и где царили более строгие нравы, скованные оглядкой на церковные установления, Вольтеру уже казалось недостаточно непринужденным, вероятным, грациозным. Поэтому Вольтер в основном полемизировал с двумя наиболее цельными, полновесными мастерами Великого века — с Корнелем и Боссюэ. Вольтер не стремился уничтожить формы этой эпохи, в значительной степени отражавшие и тот мир, к которому принадлежал он сам, он хотел только очистить их в духе просвещенного разума, умножить его темы, добиться более широкой духовной открытости и подвижности, расширить поле деятельности разума, дав вечным формам новые темы. Сам же он, будучи в наших глазах типичным представителем классицизма с его условными правилами, ощущал себя, с одной стороны, новатором натуралистического толка, а с другой стороны, просветителем и освободителем. С таким настроем на открытость всему новому, живость восприятия, критичность, полный боевого задора, готовый сражаться с любыми идолами, с любыми проявлениями ограниченности, со всякой попыткой насилия над разумом, и в то же время полный вос-

приимчивости ко всякому сильному проявлению жизни, готовности принять при условии новизны даже то, что кажется неподобающим, неправильным и отталкивающим, Вольтер отправляется путешествовать с желанием видеть все открытыми глазами и, главное, с желанием освободиться от предрассудков. И вот в Англии он знакомится с «Цезарем» Шекспира: «Услышав трибуна, упрекающего население Рима в неблагодарности Помпею и в привязанности к Цезарю, я заинтересовался, взволнованный. Хотя потом я не увидел никакого заговора на сцене, который вызвал бы мое любопытство, и несмотря на несуразности, которые я почувствовал, пьеса меня увлекла». Невзирая на внутреннее сопротивление, Вольтер все же не мог устоять перед могучим дыханием реальной действительности и живой жизни шекспировской пьесы. Относясь неодобрительно к самому жанру пьесы (*le genre ennuyeux*), он как зритель был захвачен ее могучим героическим дыханием так, что не мог опомниться, и сам удивился, что ни разу не заскучал. Пока он находился под обаянием пережитого, у него не возникало критических возражений. Даже с классическими произведениями у него редко такое случалось, и Вольтер отметил это следующим высказыванием: «Я предпочел бы этот чудовищный спектакль холодным и длинным признаниям в любви или еще более холодным рассуждениям о политике. Смешное преувеличено, но оно не бессильно». Как просветителя, почитающего природную естественность всюду, где она встречалась, как историка, гордящегося своей способностью восхищаться достоинствами всех времен и народов и готового с пониманием отнестись к недостаткам Шекспира, объясняющимся

его варварским временем, Вольтера привлекали *le génie* (то есть живость воображения, придающее изображаемому достоверность и разумность) *la grandeur* (величественность изображения) *les traits sublimes* (отдельные красоты стиля); он готов был прощать Шекспиру его промахи, проистекающие также из условий английского театра («Англичане любят зрелища, они желают, чтобы разговаривали у них на глазах. Народ с радостью смотрит на помпезные церемонии, на необычные предметы, на сильные переживания, на армии, выстроенные для сражений, на обнаженные шпаги, на битвы, убийства, на пролитую кровь».) Но как человек из хорошего общества Вольтер все же не мог примириться с различными «*familiarités, bassesses, bouffonneries, indécentes, inconvenances, extravagances, grossières atrocités*», то есть с простонародными образами, непристойностями, с тоном «плотников, сапожников, каким говорят на рынке», как человек образованный — с «*ignorances*», с анахронизмами, как человек рассудочный — с вещами фантастическими, с нелогичными «*inconséquences frappantes*», как логически мыслящий француз, у которого чувство симметрии сидит в крови, — с «*irrégularités, inégalités*», со смешением комического и трагического, с внезапными сменами высокого и низкого, с несуразностью, как классицист и стилист — с не признающим никакой меры стилем, в котором происходит смешение всего, с тем, что он называет «*enflè, guindé*» (напыщенным, чопорным). Как теоретик Вольтер отвергал Шекспира *ex cathedra*, в особенности когда понял, что тот может понравиться, однако как практик, будучи чутким и восприимчивым, все же решил усвоить для театра средства воз-

действия этого очаровательного варвара («barbare aimable»), прелестного безумца («fou séduisant»), дикаря с богатым воображением («sauvage avec imagination»), великого гения неотесанного века («grand génie dans un siècle grossier») с его красотами («beautés»), его мощью и энергией («force et énergie»). Ибо Вольтер не был закоренелым педантом, а, напротив, всегда был готов, как наш Виланд, отбросив теоретические сомнения, подхватывать все, что могло быть полезно для дела, независимо от легитимности или нелегитимности его происхождения. Правилами, разумом, чувством меры и красоты он и сам владел в достаточной степени, а силу, мощь и энергию он, как истый рационалист, считал чем-то таким, что можно перенять у других, для него это были материальные качества, а форма — вещью, которой можно научиться. Поэтому он без труда и не мучаясь угрызениями совести мог одновременно порицать Шекспира за недостатки и подражать ему, заимствуя его трогательные мотивы (в «Заире»), его театральные эффекты (в «Семирамиде»), его героическое действие (в «Цезаре»), переделывая их в соответствии со своими взглядами. И только с запозданием Вольтер понял, что, используя чужие сюжеты и эффекты, незаметно для себя перенял принципиально новое, опасное, иррациональное формообразующее начало, которое ставило под угрозу всю привычную систему, которую он почитал и которой служил. На этом всю его терпимость и благодушие как отрезало, и последовали те горькие нападки на «пьяного дикаря», те огульные проклятия, которые камня на камне не оставили от прежних похвальных высказываний. Однако в качестве несокрушимого памятника того впечатления, которое

произвел Шекспир на закоренелого классициста, остался помимо его собственного «Цезаря» и других подражаний или искаженных переделок (как, например, отрывок из «Гамлета» в «Lettres sur le théâtre anglais», немецкий перевод которого впоследствии был напечатан в книге Лессинга–Милюса «Об истории и восприятии театра» — «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters») один из самых добросовестных переводов трех первых актов шекспировского «Цезаря» нерифмованным александрийским стихом. Этот перевод точен вплоть до мельчайших оттенков смысла, стихотворные строки, лишенные всякой акцентированности, всякой интонации, текут гладко, все в нем разумно и сработано со знанием ремесла. Этим переводом Вольтер наивно выдает свое рационалистическое понимание искусства и художественных средств: главное в этой работе для него преодоление трудностей силой разума. Одним из основных возражений, которые он выдвигает против Шекспира, является то, что белый стих не требует никакого искусства. Истинное искусство для него заключается в рифме: «Написать ее не трудней, чем письмо. Если заметить, что трагедия написана белым стихом, то трагедия потеряна. Как только вы отбросите трудности, отбросите и достоинства».

Однако каково бы ни было отношение Вольтера к тем или иным сторонам Шекспира, для Германии самый факт, что знаменитейший классицист того времени, величайший ум Просвещения и, несомненно, самый изящный из всех французских писателей проявил интерес к британцу и принялся грабить его, считая достойным подражания, послужил поводом для того, чтобы здесь тоже обратили на Шекспира внимание. На примере

Вольтера впервые было продемонстрировано, что даже от классицизма *sans phrase* какие-то пути ведут к этому варвару или хотя бы к его сюжетам. Благоволительное отношение классициста к таким нагромождениям уже само по себе с точки зрения рационализма строжайшего толка, адептом которого был Готшед, представляло собой нарушение всех принятых правил: последний в своих подражаниях обязан был превзойти образец и соблюдать выученные, но не пережитые правила гораздо строже, в то время как классицист по темпераменту мог позволить себе в этом отношении некоторые вольности.

Поэтому первый классицистический немецкий перевод Шекспира, вышедший в 1741 году перевод «Юлия Цезаря» в форме александрийского стиха, был выполнен не профессиональным литератором (ведь в то время власть Готшеда достигла наивысшей точки, так что ни один из его последователей не сделал бы такого выбора, а швейцарцы не стали бы использовать в переводе ненавистную стихотворную форму): его автором был наделенный живым умом и талантом дилетант — прусский посланник фон Борк, человек, не имевший никакого отношения к литературной кухне, не отстаивавший никаких принципов, ни на что особенное не претендовавший и вряд ли даже догадывавшийся, что натворит, выпустив в свет этот безобидный плод своих досужих занятий. Будучи дилетантом, он естественно воспользовался самым расхожим языковым средством, а именно александрийским стихом. И как раз по той причине, что он был не литератор, не въедливый педант, а образованный и светский человек и, как видно из его предисловия, обладал живым темпераментом и острым умом, в котором све-

тилась искра того же огня, что горел в душе его великого короля, по той причине, что его труд, «вышедший из-под досужего пера» не по принуждению, а по воле случайной прихоти, «не стремился привлечь к себе ничье благосклонное внимание или покровительство», а посему не был стеснен теми или иными особыми соображениями (над которыми автор, если они и были ему известны, только посмеивался): именно по этой причине его перевод, несмотря на все растяжки и затяжки от укладывания в форму александрийского стиха, несмотря на вызванное им однообразие темпа и подавление всей внутренней жизни, свойственной оригиналу, несмотря на классицистическую темперированность огня и красок, несмотря на драпировку, прикрывшую обнаженность движений и смелые очертания — несмотря на все это перевод приобрел живое дыхание благодаря свежести, непосредственности и веселой находчивости своего автора. Вздумай даже какой-нибудь классицист времен Готшеда взяться за это гигантское творение, то вряд ли ему удалось бы справиться с переводом лучше. Сколько можно было сохранить тогда для классицизма и средствами классицизма от шекспировского духа, столько и сохранилось благодаря этому произведению.

Если для кого-то в этом готшедовском мире, как например для молодого Йоганна Элиаса Шлегеля, разум был всего лишь средством, а не догмой и обязательным предписанием, то из этого перевода он мог получить представление о том, что нехотя признал Вольтер при знакомстве с оригиналом во время английского путешествия: здесь есть красота и сила, не укладывающиеся в рамки правил. Правда, для этого требовался молодой

и гибкий ум, открытый для восприятия нового. От Готшеда такого нельзя было требовать — он уже закоснел в своем разуме и порядке, вдобавок был одержим властолюбием. Поиск неправильностей стал для него чем-то вроде навязчивой идеи, он гордился своим судейским статусом и к тому же отличался редкостным, даже для людей его толка, отсутствием фантазии. Поэтому он тотчас же так свирепо накинулся на новое явление, с веселой скромностью представленное автором читающей публике, словно бы почуяв, какая опасность надвигается с этой стороны на него и на все, что ему было дорого. Однако раздраженный тон, в котором высказывалось это неприятие, в значительной степени объясняется тем, что Готшед уже раньше встречал похвалу этому англичанину в публикациях своих заклятых врагов швейцарцев, которые называли его в одном ряду с ненавистным Мильтоном, так что его злость подогревалась еще и личной неприязнью. Отныне эта пьеса Шекспира, единственная, с которой Готшед был знаком, часто давала ему повод для выступлений в защиту правил и выпадов против английского варварства. Уже тогда Шекспир — и это самое главное в полемике, развернувшейся вокруг выполненного Борком перевода, — перестал быть просто писателем, которого можно приветствовать или отвергнуть. Его имя все отчетливее приобретало значение лозунга различных эстетических партий, представленных в немецкой литературе; и развернувшаяся вокруг него борьба стала принципиальным вопросом в споре о формах и законах театра.

Первым, кто вывел полемику на этот путь, сравнив Шекспира и Андреаса Грифиуса, был Йоганн Элиас Шле-

гель. Его статья появилась в 1742 году в издаваемом Готшедом сборнике «О критической истории немецкого языка, поэзии и красноречия» (Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit), сразу же после первого выпада Готшеда против перевода Борка, да и написана она была, кажется, по заданию главы рационалистической школы, которому мало было произвести скорую расправу, а хотелось еще и во всей красе выставить напоказ все несовершенство и отвратительность чужеземного изделия, сопоставив его с творением почтенного и, казалось бы, давно устарелого, немецкого драматурга прошлых лет и проведя между обоими сочинениями невыгодные для англичанина параллели. По крайней мере, замысел такого сравнения был, как представляется, скорее в педантически-патриотическом духе Готшеда, чем в духе умницы Шлегеля. Грифиус явно послужил предлогом и средством для обличения недостатков Шекспира. В то время Грифиус уже никого не интересовал. Пускай тема статьи и была задана Готшедом, но незаметно она увела своего разработчика так далеко от первоначальной цели, что не понятно, как эта статья в таком виде могла попасть на страницы руководимого Готшедом печатного органа.

Теоретическое обоснование проведенного сопоставления принадлежит, правда, Готшеду. Целью трагедии является-де подражание великому и прекрасному, ее достоинство заключается в правдоподобию и верности природе, а средством их достижения служит следование правилам разума, «экономия». Три единства Аристотеля еще оставались нерушимым правилом, однако проницательность Шлегеля, которая для той эпохи, когда

господствовали рационалистические догмы, доказывает его историческое чутье — качество совершенно отсутствующее у Готшеда, — привела в данном случае к далеко идущему разделению. В зародыше оно уже несло в себе весь будущий переворот, произведенный Лессингом, в этом сравнении уже заложены рудименты того метода драматургической критики, которым пользовался Лессинг. Речь идет о разделении изображения действия и изображения действующих лиц. Хотя этим различием всего лишь доведено до сознания и введено в критику то, на чем по сути дела уже на протяжении ста лет основывалась разница между комедией и трагедией, однако здесь был намечен путь к Шекспиру со стороны разума, со стороны принципа подражания, лежавшего в основе готшедовских правил. Не отрицая неправильности, неровности Шекспира, смешения им низкого и возвышенного, Шлегель не только, как и Вольтер, выказал восприимчивость к силе Шекспира, к его живому очарованию, но и с истинно немецкой любовью к теоретизированию попытался отыскать причину, откуда возникает такое впечатление. На практике это привело, если не к оправданию недостатков, то все же к признанию достоинств. Соотнеся цель трагедии, подражание, с тем впечатлением, которое на него произвел Шекспир и которого он не мог отрицать, так как был слишком честен и слишком мало привержен догматике, Шлегель сказал себе, что в этой неэкономично построенной, запутанной трагедии такое средство, как экономия, не могло быть тому причиной, и в результате поневоле открыл непредусмотренный правилами принцип, выпадающий за рамки правил и тем не менее вы-

зававший такое впечатление. Этим принципом Шекспира было правдивое изображение человека. Перед Шлегелем было три данности: цель трагедии (подражание), впечатление, вызываемое шекспировской трагедией, и ее недостатки. Предстояло найти, что же послужило достижению цели. Если воздействие Шекспира объяснялось не экономией, которая могла выражаться только в изображении действий, то чем же еще он мог воздействовать на читателя, как не изображением человека? Ведь кроме действий только людей и можно было представить путем подражания. Затем Шлегель изучил в частности, какими средствами Шекспир пользуется для удачного изображения людей и почему эти подражания производят такое впечатление. Это привело его к ряду тонко подмеченных наблюдений, которые, однако, не имеют большого значения для главного вопроса.

Благодаря различению подражания в изображении людей и подражания в изображении действий был сделан новый шаг на пути усвоения шекспировского наследия. Новизна заключалась в следующем: 1) в практическом плане было указано на то, в чем состоит превосходство Шекспира над всеми другими поэтами, людям открылись глаза на специфическую особенность его творчества; 2) в теоретическом плане из принципа подражания был выведен другой принцип, для которого правила уже не играли решающей роли... так как правила можно было естественным образом вывести только из подражания действиям. Согласно Готшеду три единства предназначены были только для того, чтобы придать правдоподобие подражанию: например, согласовать между собой длительность представления и действия пьесы, добиться

их совпадения. Если же главными были люди, то вопрос о правдоподобии уже не зависел от времени и места их появления на сцене. Вот что вывел Шлегель благодаря своему историческому чутью в качестве английского принципа, английской задачи. Иначе говоря, правдоподобие, естественность и разумность стали благодаря принципу изображения человека более независимы от *порядка*, чем это было у Готшеда. Если правды можно достичь без порядка, то к черту этот порядок! Для Готшеда же порядок был самоцелью. Да и Шлегель еще не решился довести до конца логические заключения, следовавшие из его открытия, для него тоже подражание действию, следовательно, экономия, а тем самым и правила были чем-то обязательным. В ту пору было еще далеко до времен, когда изображение человека будет провозглашено единственной целью, а правда любой ценой — единственным обязательным требованием к театру. Но теперь был впервые проложен теоретически обоснованный путь к Шекспиру, исходя из требований самого рационализма, то есть дано теоретическое обоснование и оправдание достоинств Шекспира. Это впервые высказанное признание Шекспира еще полностью находилось в плену рационализма; об этом говорит не только то, что дело не обошлось без обращения к правилам, но и то, что оно могло объяснить человеческие образы Шекспира не иначе как исходя из принципа подражания. Во-первых, устремленная за рамки готшедовского рационализма в направлении к Лессингу методика Шлегеля выводилась уже не из правил, а из достигаемого впечатления, и критика строилась по принципу индукции, а во-вторых, она подчеркивала теоретический вывод о том, что подража-

тельное изображение человека занимает равноправное положение с изображением действия. Это не следует понимать в том смысле, что Лессинг шел по стопам Шлегеля: здесь, как и в других случаях, именами обозначены лишь тенденции сил, действующих в определенную эпоху, а вовсе не отдельные индивиды и эмпирические факты их биографии. Как тенденция Шлегель был протечей Лессинга, безотносительно к тому, имело ли здесь место непосредственное влияние. В обоих выразилось одно и то же волеустремление эпохи, в одном — более слабо и глухо, в другом — сильнее и осознаннее.

Шлегель слишком рано умер и не успел пройти до конца тот путь к Шекспиру, на который только ступил. Однако британский поэт так увлек его воображение, что больше уже не отпускал, как доказывают фрагменты переводов из наследия Шлегеля. Он даже противопоставил переводу Борка, с которым не во всем был согласен, отрывок собственного перевода, написанного тоже александрийским стихом, но более сжато, чувственно, дословно. Между тем перевод Борка, нападки Готшеда и критика Шлегеля привлекли всеобщее внимание, ознаменовали начало дискуссии, и с тех пор Шекспир больше не исчезал с литературного горизонта, хотя лишь Лессинг выдвинул его в центр литературной борьбы, подняв отношение к Шекспиру в ранг принципиального вопроса. Шекспир уже встречается в сборниках общего характера, которые представляют известный сырой материал и вкратце регистрируют старые, закостенелые мнения. Год спустя после выхода критической статьи Шлегеля мы встречаем имя Шекспира в «Универсальном лексиконе» Цедлера. Приведенные в нем годы рождения и смерти, сведения

о его поэтическом творчестве, об отсутствии ученого образования, о споре с Джонсоном (очевидно, почерпнутые из биографии Н. Роу) и ссылка на сравнение с Грифиусом у Шлегеля очерчивают тот круг фактических знаний о Шекспире, который считался достаточным для образованного человека. К нему ничего не добавила и «Всеобщая ученая энциклопедия» Йохера (Jöchers Allgemeinem Gelehrtenlexikon) — кроме оценочных суждений, которые должны были придать статье живости. В них автор отделяется общими фразами, которые предназначены лишь для того, чтобы прикрыть недостаток знания: «Он отличался шутливым нравом, но порой бывал и весьма серьезен и прославился трагедиями». Оба упоминания еще не отражают результатов литературного движения и представляют собой начетнические заметки в виде отдельных фактических сведений.

Между тем настоящий спор разгорался все живее. С одной стороны, Готшед и готшедианцы все раздраженнее и озлобленнее отстаивали правила. Никогда еще правилам не придавалось такого большого значения, как тогда, когда они *in praxi* были поставлены под сомнение. С другой стороны, для некоторых людей вдруг открылись истины, глашатаем которых впервые выступил Шлегель. В лице швейцарских защитников Мильтона английская литература имела уже целую группу герольдов, и это, конечно, заставило обратить пристальное внимание также и на английский театр. Вольтер и Шлегель многих подтолкнули к тому, чтобы, не смущаясь правилами, присмотреться к особенностям Шекспира, а не то и признать их достоинства; и чем больше авторитет главного защитника правил Готшеда подрывался стара-

ниями швейцарцев и его собственными неумеренными притязаниями, тем смелее и громче раздавались голоса тех, кто готов был простить несоблюдение обязательных правил такому сильному автору, как Шекспир. Всмотревшись в боевые порядки противников, можно уже на этом этапе различить тех, кто признавал только правила, и тех, кто с некоторыми оговорками наряду с правилами признавал и способность добиваться должного эффекта. Способность эту вслед за Шлегелем объясняли умением изображать человека. Эта вторая группа еще не выработала своей системы — их отношение сводилось, скорее, к проявлению некоторого попустительства, к ослаблению строгих требований, что позволяло им получать удовольствие от Шекспира. Они как бы позволяли себе такую роскошь, маленькую вольность, совершая которую, ты еще не входишь в противоречие с законом и нравственностью. А уж установить на основе этих настроений новый закон было суждено только Лессингу.

Нам предстоит показать, как выработывалась эстетика Лессинга, и путь к ней проходит через арену битв между готшедианцами и шлегелианцами. Лессинг, один из самых одиноких людей, обладал в высшей степени общественным духом. Немыслимый вне гущи духовных сражений, черпающий силы из столкновения мнений, масс и форм, издавлек заметный по блистанию самого быстрого, самого острого клинка могучий боец, питаемый кровью поверженных противников, он был натурой коллективистской — в смысле объединения не столько сил своих соратников, сколько сил противников. Противники были ему нужнее, чем предшественники и подутчики. Всем лучшим Лессинг обязан своим врагам,

они учили его зоркости взгляда, их тупое сопротивление помогало ему оттачивать свой меч, а коварные финты противника развивали в нем острую наблюдательность. Для шекспировской эстетики ему многое дали бедный Готшед и великий Вольтер.

Понять эту борьбу легче, начав с победителя и победы. Забежав сначала вперед, мы после этого краткого экскурса вернемся к изложению хода самой борьбы. Готшед никогда не упускал случая, чтобы подчеркнуть в своих журналах все безобразия Шекспира, он полемизировал с каждой похвалой Шекспиру у англичан, появлявшейся в немецком переводе, а в своем сборнике «О критической истории» (VIII, 160 ff.) выплескивает разом всю накопившуюся злость на Шекспира. Он еще рассчитывает на публику с такой же безоговорочной верой в правила, какой обладал сам. Он даже представить себе не может, чтобы вне правил было что-то хорошее, и помимо *petitio principii**, артикулирующей несоблюдение правил как зло, Готшед тут же перечисляет еще всевозможные грехи ненавистного автора, не имеющие непосредственного отношения к нарушению трех единств. Принципиально важно, что в этой диатрибе Готшед поднимает вопрос о том, возможны ли взамен правил какие-то другие красоты, перечисляет другие недостатки ненавистного автора, не связанные с нарушением правил. Самоуверенное спокойствие Готшеда было поколеблено; раз уж он вообще допускал постановку такого вопроса, то значит, был вытеснен из законодателей в оборони-

* *Petitio principii* (лат.) — ошибка в доказательстве, состоящая в допущении недоказанной предпосылки. — Прим. пер.

тельную позицию. С тех пор как из его рук попытались вырвать правила, они стали для него трепетно оберегаемым, яростно защищаемым сокровищем, тогда как раньше были просто данностью, которой он спокойно пользовался. Только заболевший начинает понимать, что такое здоровье, а правила стали прибалывать. С этих пор внимание Готшеда сосредоточилось на больном месте, сюда он собирает все свои силы — и тот самый Шекспир, с которым он прежде небрежно разделялся, хотя и тогда уже несколько раздраженно, становится для него теперь заклятым врагом, неотступным кошмаром. Повсюду Готшед видит Шекспира, ищет союзников, нападает, подмечая у британофильски настроенных литераторов мнимые слабости, и громкой хулой провожает с обочины все более многолюдное триумфальное шествие британца. Но даже из своих собственных журналов он уже не мог до конца вывести эту отраву. В отрывках из британских авторов нет-нет да мелькнет похвала шекспировскому творчеству. Разумеется, Готшед не упускал случая высказаться по поводу своего несогласия с мнением, встреченным в переводном сочинении. Порой сильная похвала Шекспиру доводила его до того, что он сердито отчитывал почтенных авторов. Готшед с одобрением отмечает одно французское суждение, которое в разоблачительном тоне представляет французскому читателю «странную, беспорядочную и низкую писанину Шекспира», и вышедшего из-под пера г-жи Леннокс «Shakespeare Illustrated», в котором с позиций классицизма производится экзекуция Шекспира. Готшед изложил мнение этой дамы о том, чего на самом деле стоит Шекспир, из которого явствует, что для оправдания Шекспира

нужен был сперва теоретический переворот всех основополагающих представлений о целях и смысле поэзии. «Он внимательно наблюдал все проявления природы, обращая особенное внимание на человеческие поступки, страсти и одеяния. Поэтому ему нравились такие истории, в которых случается много событий и встречается много характеров в различных сочетаниях. Потому его сочинения дают как бы верную картину жизни, и перед тем, кто внимательно их читает, мир предстает в далеко не новом свете». То, что впоследствии составило основу, на которую опиралось господство Шекспира, — его изображение жизни, здесь рассматривается как случайная мелочь. Как мы видим, ход мыслей английской классицистки сродни логике Шлегеля. Как и Шлегель, она различает изображение действий и изображение людей, только для нее изображение людей — это второстепенная мелочь, которая вовсе не может заменить собой изображения действий. В отличие от нее для Шлегеля два рода подражания были, в известной мере, равноправны. Сама природа еще не была легитимна; о подражании, правдоподобию судили только исходя из таких абстракций, как «величие», «красота», не вдаваясь в их содержание. Под ними понимались не субстраты реальной действительности, а абстрактные требования разума.

Элиас Шлегель еще выводил впечатление, достигаемое Шекспиром, из его подражания жизни, из того удовольствия, которое его образы вызывают у разума. Как неизбежное следствие впечатление не могло не потеснить в глазах публики правдоподобия. Природу можно было воспринимать как состояние или как силу, как нечто статичное или динамичное. В зависимости от того,

преобладал в разуме чувственный или сентиментальный оттенок, его должна была сильнее восхищать в Шекспире либо изобразительная сторона, либо способность трогать чувство. Таким образом, он стал реагентом для двух больших течений, выразителями которых в поэзии стали Виланд и Клопшток. Влияние каждого по отдельности или обоих вместе в условиях продолжающегося господства рационализма так или иначе испытали на себе в середине XVIII века все живые умы младшего поколения. Лессинг и тут оказался тем, кто внес разумный порядок в распределение этих двух сил. На пути к Шекспиру он прошел через оба течения. Заговорив о том, с какой силой Шекспир мог трогать сердца, вспомним и о том, что Клопшток — первый сентименталист великого формата, чье чувство шло от перевозданного переживания, — своим прорывом освободил чувствительность от жестких оков. Клопшток ничего не сделал непосредственно для того, чтобы усилить могущество Шекспира, но он впервые пробудил спящую чувствительность и создал тот язык, который уже сам создает нужные ему уши. Благодаря Клопштоку у людей пробудился слух на язык чувства, а отсюда — новый орган для восприятия Шекспира. В этом состоит его вклад в царство Шекспира.

Спустя пять лет после «Мессиады» Клопштока в одном из журналов, издававшихся во Франкфурте и Лейпциге, появилась принадлежащая перу анонимного автора первая подробная литературно-биографическая статья о Шекспире, написанная под влиянием одного английского почитателя Шекспира и основанная на почерпнутой у него информации. Содержательность и подробность изложения этой статьи, в которой впервые

представлен биографический портрет Шекспира, сама по себе говорит о глубокой увлеченности, выходящей за рамки поверхностного интереса; это энергичная попытка не просто поговорить о Шекспире, но ввести его в литературную жизнь, защитить, развеять предубеждения, это первая не случайная, а сознательная, целенаправленная апология Шекспира на немецком языке. Если она, несмотря на это, так и не приобрела принципиального значения, то объясняется это тем, что она не исходила из центра литературного движения, и не включилась в общий поток. За нею не стояло значительной фигуры, это была анонимная работа любителя, который таким образом хотел скорее увековечить в этом памятнике свою личную любовь к Шекспиру, нежели поддержать одну из сторон в развернувшемся вокруг него споре. И тем не менее самая возможность появления такой статьи, написанной средним человеком без яркой индивидуальности, а также то, как именно он хвалит своего персонажа и какие приводит доводы, уже служит знаменем времени. Она показывает, что возрождения Шекспира требовала не только воля какого-то отдельного индивида. Некоторые формулировки этой статьи были новинкой для Германии, и тот факт, что автор выступал лишь как интерпретатор английской мысли, главным образом той линии, которая представлена Попом, не намного умаляет его заслуги. Здесь впервые, вслед за Попом, с Шекспира снималось обвинение в необразованности. Важнее тут энергичное противопоставление шекспировского «огня, подкупающей пылкости, красоты его своеволья» принятым правилам. О теории швейцарцев напоминает подхваченная вслед за Попом фраза: «Шекспир,

далекий от заученного искусства, следовал природе, ибо скорее она говорила его устами, нежели он ей подражал», или еще более сильное высказывание, своими оборотами почти что напоминающая Гердера: «Как бы мы его ни презирали, все равно смотрим на него как на великолепное создание природы и любимея им как божественно величественным творением зодчества». Здесь все еще сохраняется отголосок готшедовских воззрений, непоколебимая уверенность в том, что легитимны только правила древних, которая лишь в виде исключения готова признать «великолепное создание природы». А это уже в свой черед отсылает нас к другому лагерю, отличному от швейцарского, как и вставленные тут и там отрывки из переводов, выполненных в типичных для того времени готшедовски-шлегелевских александрийских стихах. В целом в статье господствуют шлегелевские настроения и шлегелевская критика характеров. По-прежнему наивысшей похвалой считается сказать, что в комедии Шекспир достигает высот Плавта и Теренция, по-прежнему ему только прощается нарушение правил. Две вещи указывают на новую эстетику, основанную на критерии достигнутого результата, появившуюся у Шлегеля и победившую благодаря Лессингу: «Можно спорить о том, на пользу или во вред пошло ему его незнание, ибо вздумай он чересчур регулярно следовать древним, робкая осторожность стала бы препятствием для его увлеченности, пылкости и необузданности — достоинств, которые всех в нем восхищают». И еще отчетливее: «Драматический поэт должен нравиться народу, а этому зачастую более способствует не искусство, а природный дар».

Гораздо определеннее выражена позиция в предисловии к переводу нескольких сцен из «Ричарда III», напечатанных в том же журнале тремя годами позже. Если это написано тем же автором, то за это время он сделал большой рывок на пути к Шекспиру от Готшеда — в своих воззрениях он глубже и определеннее, чем швейцарцы, энергичнее, чем даже Лессинг в ту пору, и свободнее, чем Николаи, который за год до этого, пойдя дальше Шлегеля, не только защищает, но и превозносит Шекспира за его изображение человека («Письма о нынешнем состоянии изящных наук»). Николаи, в то время еще свежая и светлая голова, сражался на стороне Лессинга. Будучи прогрессистом, он поддерживал новаторство и, по особому складу своего ума, жадного до конкретных вещей, не любил того, что касалось формы и формул, при этом он порой оказывался на шаг впереди Лессинга, чей организованный ум никогда не спешил забегать вперед, разумно дожидаясь момента, когда полностью разберется в предмете, узнав о нем все, что только возможно, — так Николаи, приняв различие Шлегеля, сделал следующий шаг и поставил во главу угла изображение человека. Правила отошли на задний план. Николаи их еще признает, но не придает им большого значения. Он признает дикость Шекспира, неправильность и неупорядоченность его диалога, но извиняет эти недостатки, считая их неопасными, несущественными и легко исправимыми. Антитезу между английским и французским театром, между человеком и правилами Николаи рассматривает уже как принципиальную: «Материал английской комедии гораздо разнообразнее. Я вижу там изображение человеческих характеров самого разно-

образного вида, причем часто с тончайшими оттенками в проявлении их склонностей. В большинстве французских комедий мне уже заранее известно, что я в них увижу: влюбленного господина, веселого слугу и горничную более сообразительную, чем ее хозяйка». К тому же Николаи отмечает «величие и разнообразие характеров» как преимущество, которым англичане могут гордиться перед немцами и которому немцам стоит *поучиться*. Поучиться — борьба все еще крутится вокруг образцов, вокруг примеров для подражания! Николаи оставалось только снабдить свою историю английского театра биографической и библиографической справкой и высказать с точки зрения историографа краткую похвалу английскому театру, венцом которого стало творчество Шекспира, как театра, «который после греческого представляет наибольший интерес для знатока изящных наук»!

Что же привело к Шекспиру этого сухого и в свои двадцать лет уже весьма рассудительного человека? Явно не фантазия, не чувственная сторона и не чувствительность, а самый разум. Поэтому его заступничество за Шекспира для нас почти такое же *знаковое событие*, как и выступление Лессинга. «Правдоподобие» Шекспира, открытое Шлегелем, Николаи впервые выставил как образец. Гораздо дальше пошел аноним, о котором мы только что упомянули. У того уже говорится о рабском следовании правилам, которым не подчинялся Шекспир, так как был для этого слишком велик. Здесь уже намечается переход к открытому бунту против правил, а Шекспир превозносится как самовластный гений. Здесь предвосхищается противопоставление искусства и гения, на котором построена негативная эстетика «Бури и нати-

ска». Однако следует помнить о том, что содержание таких понятий, как искусство и природа, подражание и гений, еще не выражали того смысла, который вкладывает в них Гердер. Слово «гений» в качестве похвалы Шекспиру из уст Николаи, очевидно, должно значить что-то иное, чем во времена молодого Гёте. И впрямь, подобно тому как искусство тогда означало одно: знание правил и их соответственное применение, а природа означала только комплекс имеющихся реальных вещей и людей (последних по-прежнему лишь в качестве носителей определенных свойств), так и гений тогда означал нечто чисто рациональное, а именно умение на основе знания природы, существующей действительности изобретать вещи, соответствующие ее законам. Подобно тому как в основе понятия «природа» все еще лежала идея закономерности, то есть рациональности и предсказуемости, в основе понятия «гений» по-прежнему лежала идея подражания. Под «гениальным талантом» тогда еще понимали не деятельность творческого начала, облечение в образную форму богатого жизненного содержания, а такие знания и способности, которые не вмещаются в рамки писанных правил.

И лишь у Лессинга выявляется смысл всех этих понятий, лишь у него проясняется связь этих слов с мироощущением эпохи, потому что он был мыслителем более систематическим и обладал более широким умом, потому что его мысль не ограничивалась рассмотрением отдельного предмета и его рамками, а он брал глубже, доводя мысль до конца, и потому что духовно сам прошел этот путь. Может показаться, другие в чем-то его и обгоняли, кто-то раньше него улавливал особенности Шекспира,

хотя, на первый взгляд, он двигался в сторону Шекспира менее расторопно, чем даже его маленький друг Николаи: но сказанное ими не получило такого значения, как каждое слово Лессинга, или, может быть, все это обрело значение лишь тогда, когда то же самое высказывал Лессинг. Предшественники и нечаянные угадчики приходили к Шекспиру случайным путем, Лессинг же — системно. Все его мысли додуманы до конца и связаны между собой, и хотя он не написал труда, где была бы изложена система, а в своей «Драматургии» пожелал дать только разрозненные *fermenta cognitionis**, все его творчество свидетельствует о системе, в частности, и в том смысле, что все мысли Лессинга связаны между собой и составляют единое целое. Это происходит потому, что мысль у Лессинга была такой же объединяющей силой, как у Шекспира — творчество, у Гёте — создание образа (*das Bilden*), у Клопштока — чувство, у Виланда — ощущение. Это если говорить о типах, не относящихся к смешанным. Все перечисленные могли выражать свои мысли, сообразуясь с тем или иным предметным поводом, — мыслитель же должен выстраивать послужившие поводом предметы сообразно своей мысли. Лессинг — это великий разум в чистом виде, и потому предметы мысли выдают ему все, что вообще могут дать разуму. То же и с Шекспиром. Пускай другие сильнее им восхищались и интенсивнее чувствовали, но это ограничивалось частностями, пока не пришел, наконец, тот, кто,

* «Начала познания» («*Fermenta cognitionis*», 1822–1825) — один из трудов немецкого философа и теолога Франца фон Баадера (1765–1841). — Прим. пер.

пережив все как бы самым разумом, извлек как истину, зафиксировал как факт то, что происходило между читателем и произведением. Случайные взгляды Лессинг превратил в закономерное воззрение, соединив их в единое целое, связав с центром, который нашел в собственном разуме. Лессинг отличается от предшествующих заступников и защитников, как законодатель от адвокатов. Для них произведения Шекспира были в лучшем случае чудом, источником наслаждения, образцами. То же и для Лессинга, но для него лишь затем, чтобы на их материале изучить и открыть законы драматургии. Никто никогда не контролировал и не использовал свои собственные впечатления, свое восхищение и чувства так хорошо, как Лессинг. Он не страдал скудостью переживаний, но все свои переживания использовал для мысли. Именно переживанием, способностью воспринимать живую жизнь он отличался от своих предшественников-рационалистов: от мышления без переживания или вне переживания. В том, что переживание было лишь средством для работы мысли, мыслительная работа составляла смысл переживания, состоит отличие Лессинга от представителей последующего поколения, для которых мышление существовало лишь ради переживания, служило средством для того, чтобы лучше, глубже, богаче прожить жизнь. Поскольку его разум жил полноценной жизнью, он мог понимать жизнь в целом, то есть не проникать ее умом, не отражать в искусстве и уж тем более не сотворять жизнь. Но лишь он один — не восторженный, не чувствительный — мог перекинуть мост между поколением, которому было знакомо только мышление, и поколением, для которого жизнь значила

все. В творчестве Лессинга произошла их монументальная встреча. Рационализм не мог не уважать силу его мысли, «Буря и натиск» — его жизненную силу. Что он перенял от рационализма как цель, то передал романтизму как средство.

Победить рационализм можно было только подойдя к нему с точки зрения разума. Лессинг указал путь, вернее, он сам и есть этот путь... В его лице осуществляется переход. Лессинг унаследовал все мысли и тенденции рационализма и, пропитав их жизнью, сделал так, что из застывших принципов они превратились в тенденции; додумав их до конца, он очистил их от всей случайной шелухи, которая отпала, будто спаленная ярким светом его ума. Сначала все традиционные законы превратились под его взглядом в проблемы, все образцы — в материал для исследования. После его критики ничто не осталось в неизменном виде. Продумав заново все, что было уже передумано и давно затвердело в застывшей форме, Лессинг это размягчил, переплавил, превратил результаты снова в процессы, проделал обратный путь от устоявшейся традиции к истокам, застал мысль на стадии ее становления, превратил застывшие условия в действие. Все его мысли — это активные действия, тогда как мысли его предшественников были содержанием. Так Лессинг заложил основы исторической эстетики, а то, что из выводов, добытых историческим путем, он хотел выстроить новую догматику, нисколько не умаляет его заслуги. Он показал, как возникают правила, тогда как до него учили тому, как нужно правилам следовать. Таким образом, благодаря своей способности понимать мышление как процесс, Лессинг вернул литературу к развитию со-

бытий, к жизни. Все пути, ведущие от мышления к жизни, он прошел сам из конца в конец туда и сюда: исторический путь, восходящий от целей к воздействию, от воздействия к ощущениям, от ощущений к силам... путь религиозный, из откровения объясняющий веру, из веры — богов... и так повсюду: где бы ни встречал его всеобъемлющий ум что-то сложившееся, за что можно ухватиться, он всегда подходил к нему как исследователь и открывал те пути, которыми оно пришло, или процесс, вследствие которого оно возникло. В этом смысл афоризма Лессинга, что стремление к истине для него важнее, чем сама истина. Ибо для него даже истина была лишь поводом для размышлений, мыслить для него значило жить. Ему не нужны были готовые мысли, чтобы на них успокоиться, — он хотел думать. И это делание, а не обладание составляло содержание его могучей души.

Отношение к Шекспиру также составляло одну область царства, концентрическую по отношению к другим областям, которые Лессинг заново открывал, исходя из своей активной середины; и это тоже было не обладание, а неустанное овладение. Эта жизнь, как и все остальное, была для него лишь средством для мышления, но своим мышлением он уяснял ее для себя и прояснил для всех остальных. Открытие Шекспира было для него не случайной удачей, не одиночным событием, но работой и долгом, оно тянется через всю его жизнь — совершенно отлично от того, как это было у тех, кому удавалось сквозь сетку рационализма бросить однажды восхищенный взгляд на этот чудесный мир и затем питаться этим всю жизнь. Разорвать ткань этой сетки и вытянуть чудо на свет — вот в чем заключалась работа и радость Лес-

синга. Он ведь лучше кого бы то ни было знал плетение этой ткани, которую предстояло прорвать, эти клубящиеся тучи рассудочности, которые ему предстояло разогнать! Ведь все, что другие принимали как должное, он выстрадал и пережил, и его путь к Шекспиру был дольше и сложнее, но зато он и усвоил его более основательно и более плодотворно, чем они.

Вкратце мы проследим внутренний генезис отношений с Шекспиром на материале теоретических высказываний Лессинга и затем посмотрим, как знание Шекспира отразилось в собственных драмах Лессинга. Говоря о Лессинге, мы считаем правильным рассмотреть сперва теоретические положения, а затем произведения, разбирая теоретические положения как правила, а художественные произведения как примеры. Если бы речь шла о Гёте или любом другом поэте, то сочинения следовало бы рассматривать как главный источник, а мысли — как пояснения к нему, как его излучения, следствия. Там нужно было бы знать переживание, которое проявляется в образной форме. У Лессинга же переживанием является само мышление, а произведения выступают лишь как его комментарий.

В своих первых драматических произведениях Лессинг еще целиком и полностью находится под влиянием атмосферы, окружающей Готшеда, хотя уже и сказывается его собственный темперамент. Изображение нравов, соблюдение правил, поучительность — он ни в чем не преступает установленных Готшедом границ, окружающих его заповедную территорию. Его тогдашний единомышленник Милиус, соучредитель «Об истории и восприятии театра», еще в 1753 году высказывался о «Ромео»

Шекспира в таком духе, который порадовал бы Готшеда: «Эта веселая трагедия, неправильная по форме и по материалу, которую тем не менее считают здесь настоящей трагедией...» Сама книга «Об истории...» с предисловием Лессинга выходит за рамки готшедианства строгого толка примерно настолько же, насколько от него отклоняется Э. Шлегель: безусловное признание правил, но терпимое отношение к не соблюдающим правил иностранцам. «Шекспир, Драйден, Уичерли, Ванбру, Сиббер, Конгрив — поэты, известные у нас только по имени, но притом заслуживающие нашего уважения не менее чем хваленые французские поэты». Самый перечень имен уже показывает, что Лессинг тогда еще не имел понятия о Шекспире, деление на «истинное и ложное» искусство представляет собой наследие Готшеда. Лессинговской здесь является та историческая непредвзятость, которая уже тогда не позволяла ему огульно осуждать весь род искусства, представленный целым народом: историческое чутье, способность видеть в существующем — предшествующее становление, в установившемся — нечто так или иначе обоснованное, сначала помогло Лессингу (еще прежде, чем он в своем эстетическом чувстве перерос Готшеда) выйти за очерченные им границы. Возможно, в этом его укрепили и помогли созреть предшествующие достижения Шлегеля, еще больше — сам Вольтер, которого, правда, привело к Шекспиру не чувство исторической справедливости, а поиск новых сюжетов и интерес к наблюдениям.

Где критиканствующий француз видел и неохотно признавал достигнутый результат, там немецкий вдумчивый мыслитель не мог не усмотреть законного права.

Шлегель установил, что есть два мира формы, две разновидности подражания; Лессинг обнаружил их предпосылку, наличие двух разных темпераментов, и смело сделал следующий осторожный шаг — он тотчас же подумал о прикладном применении для отечественного театра, ради которого трудился: «Несомненно, если бы немец следовал в драматургии своему природному складу, то немецкая сцена уподобилась бы скорее английской, нежели французской». Пока он еще не делал из этого дальнейших выводов и не выдвигал соответствующих требований, а только констатировал черту характера. Его знания не были еще достаточно обширны и его мастерство еще не достигло того уровня, чтобы вместо правил дерзко следовать своей природе. Письма Вольтера об английском театре, переведенные Милиусом для сборника статей, еще сохраняют свое значение запретительных табличек и одновременно дорожных указателей, а форма, в которой предстал дважды искаженный «Гамлет», переведенный на немецкий с французского языка, никак не могла привлекать Лессинга, ибо не удовлетворяла его ни в смысле правильности, ни в смысле естественности. Однако можно было предвидеть, что английскую форму, соответствующую немецкому духу, он впоследствии не только оправдает с исторических позиций, но и станет требовать ее по эстетическим соображениям, когда осмелеет настолько, чтобы как немец отстаивать права немецкого характера.

Итак, для того чтобы лучше понять задачу Лессинга, резюмируем еще раз ход процесса: основываясь на производимом английским театром впечатлении, которое вынужден был признать и Вольтер, Шлегель провел

разделительную черту между изображением человека и изображением действия. Правила (в их французском понимании) превратились таким образом из законов в средства изображения действия и утратили свое само-довлеющее значение. Отталкиваясь от этого, Николаи сделал следующий логический шаг, выдвинув на передний план изображение человека и отдав предпочтение английскому стилю перед французским. Тем самым немецкий характер впервые сделал выбор в пользу соответствующего его природе стиля, признав более близким и более правильным для себя то, что и должно было ощущаться им как более верное. Теоретическое обоснование и практическое применение опять-таки представил Лессинг в своем предисловии к трагедиям Томсона и в своей «Мисс Саре Сампсон». Он понял, что изображение как людей, так и действий является лишь средством для достижения того, чего требовал Аристотель, — вызывать сострадание, и что английский стиль в отличие от французского как раз и позволяет это достигнуть. Упор делался целиком и полностью на вызываемое впечатление. Это суждение носило еще преимущественно исторический характер. Лессинг увидел, что «на одном единственном представлении „Лондонского купца“ Лилло самыми нечувствительными людьми было пролито столько слез, сколько не прольет даже наименее чувствительнейший человек на всех возможных представлениях другого. И лишь эти слезы сострадания и способной на это чувство человечности и составляют единственную цель трагедии, иной же никакой у нее и быть не может». Таким образом, английская трагедия оказывалась лучше, потому что она лучше добивалась желаемого впечатле-

ния, лучше выполняла предписываемую правилами задачу трагедии.

Здесь уже содержатся в зародыше три основные линии «Гамбургской драматургии»: 1) воздавать похвалу именно английской драме как истинной хранительнице правил, французскую же уличать в несоблюдении правил; 2) выводить правила из целей; 3) судить о ценности драмы по ее воздействию на зрителя — а также неповторимое лессинговское равновесие между уважением к природе и уважением к древним, присущая ему воля к тому, чтобы не только объединять закон и свободу, но и выводить одно из другого, его чисто рационалистическое стремление к упрощению, при котором полюбившиеся ему вещи по возможности сводятся к одному началу, все ему антипатические — изгоняются за пределы вечных норм, его тираническая любовь к свободе. Две причины еще мешали ему прийти к более широкому взгляду, который мы наблюдаем в «Гамбургской драматургии»: 1) образцы, из которых он получал представление о возможностях английского стиля, не отличались достаточной яркостью — это были английские слезливые комедии; Шекспира он еще как следует не знал; 2) он еще не продумал во всех взаимосвязях проблему воздействия и цели трагедии, сострадания, он еще не успел основательно изучить Аристотеля. Иначе говоря, его практическая и теоретическая подготовка были еще неполными. Подобно тому как под впечатлением первых подвернувшихся англичан он перепутал слезливость с состраданием, в его первой подражательной пьесе также сказались незрелость вкуса и недостаточное знание. «Мисс Сара Сампсон» отражает его восхищение Томпсоном. Меж-

ду тем в связи с возникшей дискуссией с Николаи он начал внимательнее вчитываться в Аристотеля и через английского классициста Джона Драйдена лучше познакомился с Шекспиром. Для своей «Театральной библиотеки» он перевел эссе Драйдена «Опыт о драматической поэзии», где в драматически заостренной форме, восходя от диалектики и полемики к гимну, дал самую проницательную для своего времени оценку творчества Шекспира, причем вынесенную свидетелем, которого никак нельзя заподозрить в предвзятости, поскольку сам он принадлежит к числу сторонников правил и в своем творчестве был образцовым представителем классицизма. Англичанину, сколько бы он ни рядился в скроенные по чужой моде одежды, Шекспир был кровно близок, так что никакие иноземные традиции не могли подавить в нем врожденной любви к Шекспиру, а чувство патриотической гордости, которое влекло маленьких британцев к величайшему представителю их племени, шло навстречу природному инстинкту. Драйден взглянул на Шекспира глазами любви, в то время как на континенте на него смотрели только глазами удивления. Как бы Драйден ни признавал разумом превосходство правил, они все же не могли заменить ему гигантской фигуры того, на ком держались все возможности английского языка, да и все английское представление о мире. Для представителя английской культуры Шекспир, хочешь не хочешь, был такой же естественной необходимостью, как для швейцарца его вездесущие Альпы. Этот тон трепетного восхищения из уст классициста должен был поразить уже подготовленного к его восприятию Лессинга как откровение. «Среди новейших, а возможно, и

древних поэтов Шекспир обладал безграничной духовной широтой, все картины природы всегда живо вставали перед его взором, и он безо всяких усилий удачно изображал все; что бы он ни описывал, это не только видишь, но даже ощущаешь. Обвинения в том, что ему будто бы недоставало учености, еще более возвышают его в наших глазах; не учившись, он и без того был учен. Ему не нужны были очки, чтобы читать природу, заглянув в себя, он находил ее там». Присовокупленные упреки, раздававшиеся со стороны классицистов, лишь прибавляли похвале большую убедительность, создавая впечатление непредвзятости, делая ее более приемлемой для не совсем еще свободного ума. Лессинг увидел здесь идеал уже очерченным, и при более внимательном изучении обнаружил, что находит реальное подтверждение в лице поэта, овладевшего всеми средствами достижения нужного впечатления путем всеобъемлющего изображения природы. Тут Лессинг уже с прояснившимся взором принялся сравнивать свой идеал, нашедший воплощения у Шекспира, с требованиями Аристотеля, практику — с теорией, цели — с достигнутыми результатами. Чем глубже Лессинг вникал в Шекспира и Аристотеля через переживание и мышление, тем яснее открывалось ему соответствие между тем, что есть, и тем, чему следует быть. Теперь он мог приступить к штурму ветхого здания французского классицизма сразу с двух сторон: со стороны поэзии и со стороны теории. Теперь у него в руках было углубленное понимание и пример современного исполнения, так что большая атака, от которой окончательно рухнуло владычество Готшеда и было торжественно провозглашено господство Шекспи-

ра, состоялась именно в 17-м литературном письме и в 1759 году — в год завершения его занятий Аристотелем и чтения Драйдена. Не в обычае Лессинга было выходить на поле брани без полного вооружения, и его атаки были так сокрушительны не только благодаря избранному им оружию, но и благодаря верному выбору момента. Вот что отличает его от всех его современников — он был прирожденным стратегом. Среди высказываний Лессинга нет ни одного, брошенного в пылу нечаянного восторга, по случайному поводу; слова не слетали у него с языка лишь для того, чтобы облегчить сердце; мысли его всегда были стройными, расчетливо подготовленными, а высказывания были стратегическими действиями, поэтому все его критические выпады и похвалы приобретали такую историческую весомость. Поэтому, хорошо это или плохо, в его время вопросы литературных споров обретали актуальность и разрешались лишь после того, как он скажет свое слово. Поэтому именно Он стал основателем Шекспирова царства, хотя другие высказывали то же мнение раньше и громче него. Лишь он обладал гением момента, благодаря которому истинное становится правильным, а справедливость торжествует. Он — журналист в том высоком смысле, что подчинил текущий день своему знанию и воле благодаря безошибочному инстинкту, с которым выбрал его для своих целей. Для него не существовало случайностей, он превращал их в искомый повод.

Программное назначение знаменитого 17-го литературного письма заключалось в первую очередь в том, чтобы окончательно разделаться с Готшедом и выдвинуть новый образец. Теорию и систему, на основе кото-

рых то и другое было сделано, Лессинг разъяснил уже позже, в «Гамбургской драматургии». Главное в его новом отношении к Шекспиру и Аристотелю заключено в следующей фразе: «Даже если судить по образцам древних, Шекспир как трагический поэт гораздо выше Корнеля, хотя тот хорошо знал древних, а Шекспир почти не знал». Важным для его собственной практики и для немецкого театра было то, что он вновь указал на историческое родство и сходство вкусов немецкого и английского театра и расхождение их с французскими, тот возврат к исторической почве, которая была полностью утрачена абстрактным рационализмом. Лессинг высмеивает Готшеда за то, что тот хотел создать офранцузенный театр, не выяснив сперва, соответствует ли этот офранцузенный театр немецкому складу мышления. Он указывает Готшеду на то, что изучение немецкого театрального прошлого, должно было бы привести его к английскому театру, как более соответствующему по духу. «Ибо гений может загореться только от гения». В последнем высказывании уже намечается третья ведущая тема, варьируемая в «Гамбургской драматургии», — учение о гении.

По тому как здесь высказаны эти три линии рассуждения — положение о том, что творчество Шекспира соответствует правилам, положение об исторической обусловленности театрального стиля и положение о естественной природе гения, — можно подумать, что они сошлись в 17-м литературном письме случайно. Изучение «Гамбургской драматургии» показывает, что эти мысли — звенья одной цепи; мы только не видим промежуточных связей между ними, которые и в «Драматургии» обнаружит только тот, кто помнит ее в целом.

Ибо и там они не выводятся одна из другой, «Драматургия» по форме и жанровой принадлежности представляет собой сочинение, написанное по поводу, отдельные мысли в нем привязаны к случайным, на первый взгляд, предметам. Наша задача — выявить его целостность, систематичность мышления Лессинга, реконструировать процесс, который он дает нам уловить лишь местами по его результатам. Для этого недостаточно только выбрать те места, которые касаются Шекспира, — нужно разглядеть организующие ростки, из которых вырастает все остальное, а они подчас кроются совсем не там, где находятся главные программные места. Чем глубже вникаешь, тем яснее видишь, каким насквозь систематическим был этот ум и как он умел до конца осмыслить каждую мелочь и, исходя из второстепенных вещей, проникнуть в самую глубину. Никогда не высказываемое целое он всегда держал в уме, довольствуясь тем, чтобы, ориентируясь на него в отношении конкретных вещей, обозначать их местоположение, не открывая при этом всю карту мира, по которой он ориентировался. Атлас он держал в голове и, когда надо, производил пограничное регулирование. Попытаемся же обозначить основные черты этой системы, чтобы посмотреть, как он приходил к отдельным положениям, и понять их смысл. Наша задача похожа на игру в кубики с наклеенными фрагментами картинки, которые мы должны составить в правильном порядке, чтобы получить ее целиком. Мы будем делать это, прослеживая развитие взглядов Лессинга на драму, получивших свое законченное выражение в его «Гамбургской драматургии». Мы знаем, что он начал с рационализма, и знаем, к чему он пришел —

к прославлению Шекспира; от начала и до конца ведет непрерывный путь.

С точки зрения рационализма, оправдание поэзии в целом и драмы в частности заключается в их цели. Лессинг тоже исходит из цели драматического произведения и никогда не ставит ее под сомнение. Основной вопрос, который он задает, состоит не в том, как возникает поэзия, а в том, какую цель она преследует. Таким образом, его эстетика, как и всякая рационалистическая эстетика, берет за исходное не творца произведения, а воспринимающую сторону. Постановка вопроса — телеологическая, речь идет не о сущности и движущей силе, а о воздействии и средствах. «Хороший писатель, в каком бы жанре он ни работал, когда берется писать не только для того, чтобы показать свой ум, свою ученость, всегда имеет в виду лучших и просвещеннейших представителей своего времени и страны, и лишь то, что может понравиться им и тронуть их чувства, удостоивает своего писательского внимания. Даже драматический писатель, обращаясь к черни, снисходит до нее лишь ради того, чтобы просвещать ее и исправлять, а не укреплять в предрассудках и неблагородном образе мыслей». «Театр должен быть школой нравственного мира». «Комедия должна быть зеркалом жизни». «Исправлять нас должны все жанры поэзии: жаль, если это нужно доказывать, еще больше жаль, если найдутся поэты, которые сами в том сомневаются». Это для него абсолютная истина, не подлежащая сомнению. Нужно всегда находить нечто определенное и в дальнейшем опираться на эту основу. Для Лессинга в этом нравственная цель всякой поэзии. Для достижения этой общей цели каждый из

жанров располагает своими особыми средствами, которые определяют характер каждого жанра, модифицируя их отношение к соответствующей цели. Особая цель трагедии, которая, будучи одним из жанров, сама является лишь средством, по Аристотелю, состоит в очищении страстей путем вызываемого ею страха и сострадания. (Каким образом Лессинг в результате полемики и анализа приходит к своему толкованию Аристотеля — это уже отдельная тема. Мы имеем дело только с результатами.) Из нравственной цели он выводит свое толкование страха и сострадания, соотнеся производимое впечатление как средство с той целью, которой оно должно достигать. В этом состоит его метод: исходя из твердой, не подлежащей сомнению цели, он по цепочке целесообразностей движется от одного средства к другому, тогда как его предшественники, как при их толковании, так и при практическом применении путали средства и цели, а главное, часто видели в средствах самодостаточную цель. Если конечной целью является моральное совершенствование, то, следовательно, Аристотель под очищением страстей мог понимать только их превращение в добродетельные навыки, в таком случае средством к достижению этой цели может быть только сострадание, наш страх за самих себя, а страх — только состраданием, направленным на нас самих. Сама же драматическая форма, в свою очередь, представляет собой всего лишь средство, чтобы вызывать страх и сострадание. «Драматическая форма — это единственная форма, через которую можно вызывать страх и сострадание». «Трагедия — это стихотворное произведение, вызывающее сострадание». (Согласно проделанному Лессингом анализу страх — это

разновидность сострадания.) «По своей родовой принадлежности трагедия является изображением действия, по жанровой — изображением действия, достойного сострадания». Таким образом, изображение опять-таки является не самоцелью, а лишь средством. Только то изображение обладает ценностью, которое вызывает сострадание («единственный непростительный недостаток трагического поэта — это, если он оставляет нас холодными»), и только изображение, основанное на подражании природе и жизни, может вызывать сострадание». Отсюда вытекает выдвигаемое Лессингом требование правды и естественности, его неприятие аффектации, выпренности, всяческой искусственности в изображении характеров и действия, ложного пафоса, отсюда — его критика Вольтера и Корнеля, его восхищение Шекспиром, его похвалы Гаррику, его требование естественной декламации, его антитеза, в которой говорится о «проникновенности сердца» и «готовности памяти». Поскольку правдоподобие тоже всего лишь средство, а в драме важна только та правда, которая приводит к волнению и очищению страстей, Лессинг возражает против одной лишь исторической правды. «Историческая (правда) — не цель его, а лишь средство для достижения цели». «Все, что не способствует созданию иллюзии, нарушает иллюзию». Поэтому для фабулы характеры важнее, чем действие, а изображение людей необходимо для того, чтобы трогать сердца. Характеры — это средство для возбуждения страстей, а действие — средство изображения характеров. Поэтому Лессинг отвергает искусственную интригу французов — интригу как самоцель, а также искусственные в своем величии характеры. Корнеля он упрекает

как раз в том, что тот стремится к величию характеров и богатству действия, не задумываясь о поэтической правде, этом средстве трогать сердца. «К чему все эти поэтические выдумки! Не любая выдумка, а выдумка целесообразная — вот что доказывает творческий талант поэта». «Пустой версификатор будет обращаться в сторону чудесного, потому что не знает, в чем заключается страх и сострадание». Ради правды, необходимой для того, чтобы трогать сердца, он выдвигает вытекающие из нее требования: согласованности и преднамеренности. «В характерах не должно быть противоречивости, они всегда должны быть единообразны, всегда сами себе соответствовать». «Преднамеренность изображения есть то, чем гений отличается от мелких сочинителей, которые пишут только чтобы писать, изображают только чтобы изображать». Все время помнить о целях и средствах! То есть правила должны подстраиваться под желаемый результат, а не результат под правила. Если правдоподобие может быть достигнуто без правил — то и ладно, если же правила мешают правдоподобию, то тем хуже для них. Средство нравственного совершенствования — очищение, средство очищения — вызываемое сострадание, средство, вызывающее сострадание, — подражание природе, а правила нужны только как средства ее правдоподобного изображения.

Эта цепочка целесообразностей, которой одной уже было бы достаточно, чтобы опровергнуть классицизм, логически доказав, что он не разобрался в целях и средствах трагедии, неправильно толковал образцы и правила, не была взята с потолка, не была всего лишь логической конструкцией. Вдобавок она достигла бы только

негативного результата, заключающегося в низвержении классицизма, однако была недостаточна для того, чтобы привести к более важному, позитивному, который заключался в том, чтобы легитимировать драму перед судом рассудка. Поэтому логическая дедукция требовала поддержки в виде соответствующей психологической индукции. Лессинг не выводит свою эстетику только из природы явлений, как это делала вся эстетика подражания, но «обращает внимание на природу нашего чувствования и душевных способностей». Продолав сверху донизу весь путь, ведущий от цели к средствам и от них к душе человека, воспринимающего впечатления, он снова поднялся от нее к душе автора художественного творения. И тут на помощь ему пришло историческое чутье. Лессинг уже понимал, что правда не есть некий абсолют, витающий в безвоздушном пространстве, — она всегда манифестируется исторически конкретным душам, а следовательно, и страсти, которые надлежит пробудить в целях нравственного усовершенствования, зависят от исторически конкретных форм единой истины и природы. Он приходит к осознанию того, что законы, устанавливаемые прежней эстетикой в виде логических предписаний, обретали свой смысл лишь как исторически обусловленные требования. Лессинг связал правила, в частности правила трех единств, с историческими условиями, в которых они возникли, объяснив их теми задачами, которые они должны были выполнять ради определенного результата. Отсюда также вытекает, что французы, «не следуя правилам, а лишь приспособляясь к ним» как к чему-то несообразному, не необходимому, неестественному, неизбежно должны были при-

ти к неправдоподобию (ср. статья 46). Поняв скрытый за буквой Аристотеля смысл, Лессинг понял также, что этот смысл противоречит тому, как его толковали французы, а соответствует тому, как его применял на практике Шекспир. Объяснив теорию из вызвавших ее обстоятельств, выведя ее истинность из самого духа Аристотеля, Лессинг понял и природу Шекспира, не применяя к ней общепринятые мерки, а исходя из ее внутреннего закона. Закон же этот, как выяснилось, совпадал с тем, что Аристотель вывел из вечных законов человеческой природы, но сформулировал для своей эпохи так же, как Шекспир сделал это для своей. Иными словами, *положения* Аристотеля, которые до тех пор воспринимались как логические правила, и *произведения* Шекспира, к которым применяли эти обобщенные правила и сравнивали все с теми же историческими образцами, не зная потом, как с ними быть, тоже обнаружили свою суть как результат одного и того же душевного процесса, но только повлиявшего на другую материю. Для Лессинга только этот процесс отражал истину — и при правильном истолковании оказывалось, что правила Аристотеля к нему вполне применимы. Ибо здесь присутствовала конечная цель, и также налицо было воздействие как у Аристотеля, так и у Шекспира — оба благодаря подражанию природе вызывали очистительное сострадание.

Сила, благодаря которой достигалась цель и возникало соответствующее воздействие на зрителей, заключалась в гении. Исследование этой силы стало решающим козырем Лессинга в борьбе против французского классицизма на стороне Шекспира. Понятие гения, которое он

разработал и продемонстрировал в основном на примере Шекспира, — ибо благодаря Шекспиру открыл это явление и благодаря этому явлению открыл Шекспира — становится центральным, фокусирующим в себе весь ход рассуждений Лессинга, который можно назвать скрытой системой его «Драматургии». Гений — это середина между мышлением и жизнью, его долг — осуществить цель, его право — создавать средства. Он обусловлен вечными целями и им обусловлены воздействия, которые достигают этих целей. Гений властвует в душе художника и зависит от заложенных в ней задатков. Он по своей воле создает те правила, которым подчиняется. Понятие гения неосознанно принимает у Лессинга основные черты его собственного духа, а вовсе не того духа, который послужил предметом его наблюдений. Для Лессинга даже гений — это не первозданная сила, бессознательно выплескивающая в творчестве переполняющее ее живое богатство, а живой человек, ориентированный на определенные задачи и цели; только цели эти и средства для их достижения он несет в самом себе, зная их изначально. Изначальность знания всех законов и самой реальной действительности, а не сотворение или бытие самой реальной действительности — вот, в чем состоит сущность гения. Это показывает, какой шаг еще предстояло сделать после Лессинга. Подобно тому как для Сократа добродетель есть знание, для Лессинга поэзия есть знание; и разница между обыкновенным поэтом и гением для него состоит не в том, что у одного существуют правила, а другой создает их по своей воле, а в том, что один научается правилам, по которым работает, другой же интуитивно работает в согласии с правилами. «Что гений де-

лает безотчетно, не вдаваясь в скучные разбирательства, над тем обладатель острого смысла тщетно мучается, пытаясь воспроизвести вслед за ним». Гений независим в том смысле, что своим примером устанавливает правила, его величие в том, что в знаниях и опыте он расширяет границы возможного не потому, что сам является новой действительностью, а потому что помогает больше понять в существующей. Самая жизнь при этом не выносятся за скобки, а (как и во всем характере Лессинга) понимается как мыслительный процесс, как примененное знание. Драмы Шекспира для него не живое порождение безграничной жизненной силы, а живописные полотна страстей, людей, действий, рожденные познанием, — по-прежнему те же изображения. Сравнивая, например, вольтеровскую и шекспировскую драмы ревности, Лессинг называет «Отелло» «законченным учебником по такого рода одержимости» — «не просто поэтический вымысел, а поэтический вымысел с соответствующей целью свидетельствует о творческом духе». Следующий пассаж этому не противоречит: «Гению позволено не знать тысячу вещей, известных каждому школьнику. Не приобретенный запас, хранящийся в памяти, а то, что он способен дать от себя, произвести по своему чувству, — вот что составляет его богатство». Противопоставляется друг другу приобретенное, почерпнутое извне знание и знание врожденное, основанное на переживании. Чувство, переживание хотя и предполагается как необходимое условие, однако, по мысли Лессинга, у гения оно соотносится с познанием как материя и форма, как содержание и форма. Гений не переживает в процессе сочинения, то есть изображая познанное, а переживает для

того, чтобы сочинять, чтобы познать и изобразить для других результаты познания, имея в виду поставленную перед собой нравственную задачу. Для Лессинга и переживание — в лучшем случае, средство для достижения цели. Это становится ясным лишь из дальнейшего его рассуждения: «Когда бы я только нашел, что образы Мармонтеля, не принадлежащие настоящему миру, могут принадлежать другому миру — миру, случайности которого связаны между собой другим порядком, однако так же тщательно, как и в этом; миру, чьи причины и следствия пускай и образуют другой ряд, все направлены к тому же результату доброго воздействия; то есть миру гения, который (да будет мне позволено, не упоминая имени, указать на творца через его благороднейшее создание!)... подражая в малом самому великому гению, по-иному переставляет части этого мира, заменяет одну другою, уменьшает, увеличивает, для того чтобы создать из этого собственное целое, с которым связывает свои цели». Здесь ясно видно, как Лессинг представляет себе творческий процесс: подражание деталям реальной действительности тем же способом, каким это делает природа или Бог, перераспределение деталей ради задуманной цели. Как же это характерно для Лессинга, что он представляет себе творчество как упорядочение отдельных частей!.. Именно поэтому он требует от гения непрерывной согласованности и наличия цели. Понятие гения у Лессинга далеко от представлений Гердера — Лессинг выдвигает в качестве обязательного требования как раз то, отсутствие чего Гердер считает признаком гения. Отличительный признак гения в том, что он может выполнить ту задачу, которую ставит себе целью, а не в том,

что он творит без заранее поставленной цели. Таким образом, гений — это, во-первых, знание и, во-вторых, способность изобразить знаемое. Знание можно перенять у гения, его изобразительная сила неподражаема. С этим связан и вопрос о том, насколько гений может служить образцом. «Шекспира надобно изучать, а не обкрадывать. Если мы наделены гением, то Шекспир должен быть для нас тем же, что камера обскура для пейзажиста. Пускай пейзажист прилежно пользуется ею, чтобы увидеть, как натура в разных условиях проецируется на плоскости. Но заимствовать оттуда не следует ничего». Таким образом, Лессинг отделяет гениальность от рационализма, отметив неподражаемость гения. Однако он также не согласен отказаться от правил во имя произвольной свободы художника, которая, исходя из понятия гения, требовала отмены правил. Здесь также проявляется двойственность позиции Лессинга — рационалистического поборника иррационализма. «Не всякий критик — гений, но всякий гений — прирожденный критик. Он несет в себе эталон, он понимает, запоминает и использует только те, которые для него выражают в словах его ощущения». «Кто правильно рассуждает, тоже выдумывает, а кто хочет выдумывать, должен уметь рассуждать. Тут одно от другого неотделимо, а иначе полагают только те, кто не имеет способности ни к тому, ни к другому». Шекспир для Лессинга потому и был величайшим гением, что сочетал в себе величайший объем внутреннего знания и удачного опыта с величайшей способностью к его выражению.

Благодаря «Гамбургской драматургии» было покончено со всеми возражениями против Шекспира со сторо-

ны рационализма. Со всех других сторон подступиться к нему было легче. Позитивные и негативные результаты предпринятой Лессингом чистки состояли в следующем: 1) последовательно доказав внутреннюю рациональную логику и закономерности шекспировского творчества, согласованность целей и средств, знания и изобразительного умения, так что это должно было убедить даже самого упорствующего рационалиста, он выдвинул образец новой формы, бесконечно расширившей круг изображаемого; 2) рационально ниспровергнув французский рационализм, он покончил с условностями, предъявлявшими к поэзии требования, не вытекавшие из природы человеческого духа; 3) в немецкой эстетике он ввел исторические и психологические нормы. Перенеся правила из области пустой и незыблемой застывшей абстракции в душу человека, сделав их текучими и зависимыми от гения, Лессинг вопреки собственной воле подготовил приход в немецкую литературу того индивидуализма, с которым впоследствии сам уже не мог совладать и против которого ему пришлось ополчиться уже в конце своей «Драматургии». Превознося Шекспира, он хотел, главным образом, основать мир новых форм, более созвучных немецкому характеру, чем господствовавшие до того сочинения в духе классицизма. Но, сломав единственный упроченный и не нарушаемый закон формы и указав путь к единственной цели — решению нравственной задачи, превратив цели в средства, Лессинг добился своими стараниями, что это было воспринято только как новая свобода, как отрицание классицизма, а в Шекспире по первому впечатлению увидели не новатора формы, а разрушителя.

Последствия выступления Лессинга вышли, таким образом, далеко за пределы первоначального замысла. Шекспиром он хотел расширить царство разума, а не открыть все шлюзы, чтобы в них хлынули потоки новой жизни. Напрасно Лессинг пытался согласовать между собой Аристотеля и Шекспира — на первых порах это привело только к тому, что разумные благосклонно приняли его творчество. Но едва новое явление оказалось в центре внимания, как сразу же обрело самостоятельное влияние, независимо от того, с какой целью было выведено на литературную арену. Все то, что Лессинг хотел оправдать и реабилитировать с точки зрения разума и нравственности, причем, в конечном счете, во имя разума и нравственности, опираясь на более глубокое понимание рационализма: природу, гений, фантазию, — присвоило себе самодержавные права, а кампания против лжерассудочности, которую Лессинг провел в интересах разума, взяв в союзники эти силы, закончилась тем, что разум оказался у них на службе. Все угнетенные силы, которые он вновь вывел на сцену, вступили в права господства. Из чувства истории — для Лессинга всего лишь средства к обоснованию эстетики — возникла идея развития, положившая конец всякой незыблемой и общепризнанной догматике. Из психологических условий, которыми он ограничил сферу действия правил классицизма, развился субъективизм, из его понимания гения — индивидуализм, из вновь открытого им Шекспира — главенство поэзии над разумом, тогда как его целью было лишь внести в поэзию разумное начало. Если своей критикой Аристотеля Лессинг хотел вместо слепого следования его правилам дать им новое и более глубо-

кое обоснование, то на деле это обернулось свержением его кумира. С Лессингом случилось то же самое, что с родственным ему по духу революционером Лютером, который, низвергнув современные ему авторитеты, подготовил этим свержение всех существующих авторитетов вообще.

(Авторитет Аристотеля покоился на вере в то, что мир можно целиком и полностью выразить в познании, и оставался незыблемым, пока никто не претендовал на то, чтобы считать инструмент познания, свое мышление, достигшим более высокой ступени развития, чем у него. До тех пор то, что открыло познание и мышление Аристотеля, оставалось единственной истиной. Установленные им факты и понятия были объективно существующими вещами, пока существовало только одно познание и только его познание. Отсюда тот реализм понятий, отголоски которого до сих пор дают о себе знать в науке. Низвергнуть этот авторитет можно было либо со стороны рационализма, если бы против него выступила вдруг мысль более сильная, чем аристотелевская, которая заставила бы осознать, что идеи Аристотеля были не единственными или не единственно правильными (рациональное зерно индивидуализма и заключается в том, что есть много путей к познанию мира). Либо же благодаря осознанию того, что мир есть не только предмет познания, не только функция мышления, а, к примеру, чувство, воля и т. д. Таким образом, Аристотель впервые был сброшен с пьедестала с религиозной стороны (мистика, Лютер). Как только пробудились другие органы, кроме органов познания, то правила, а в нашем случае идеи Аристотеля, утратили смысл, его понятия перестали быть объектив-

но существующими вещами, его законы перестали быть идентичными порядку вещей).

Сам Лессинг еще придавал значение этим правилам, для того чтобы придать значение Шекспиру. Но как только эта цель была достигнута, правила рухнули, как строительные леса. Здесь также сказывается двойственное положение Лессинга, который довел рационализм до высшего совершенства, чтобы открыть путь для иррациональных сил. Он разрушает классицизм, для того чтобы возвысить Шекспира, а возвышением Шекспира не только уничтожает ложные формы классицизма, но и подготавливает то, что затем в корне уничтожит классицизм. Глубоким проникновением в Аристотеля он способствует развитию критических сил и пробуждает тем самым такие силы мышления, которые затем обратились против правил Аристотеля вообще. В этом состоит благо и одновременно проклятие всякой великой критической силы, которое пришлось испытать на себе Лессингу: она пробуждает творческие силы, которые отменяют за ненадобностью ту, что их породила.

Французский классицизм был разгромлен, правила заново осмыслены, Шекспир отвоеван для разума, немецкий театр эмансипирован от французского влияния или, по крайней мере, выведен на правильный путь. Оставалось еще добиться плодотворности самого Шекспира. Это было сделано, но не тем способом, чтобы выставить его как образец новой лучшей формы взамен устарелой, наложить как более широко очерченный круг поверх старого, искусственно суженного, провозгласить его разумным началом, тогда как прежде он считался образцом неразумности, а тем, что начали претворять

в жизнь сделанное разумом: надо было высвободить все дремавшие в Шекспире иррациональные силы, и после того как его форма стала понятна и приемлема для разума, надо было чтобы его содержание широким потоком влилось в пробудившиеся органы. Незаконченность и неполнота совершенного Лессингом возрождения Шекспира объясняется отсутствием восприимчивости к собственно поэтическому содержанию его произведений. Великому разуму Лессинга импонировала новая форма, которую создал себе этот вселенский дух. Его свободомыслие и активность нашла здесь обширную арену, на которой могла проявить себя живая жизнь, не превращаясь в нечто неразумное, непостижимое и бесформенное. В Шекспире Лессинга восхищал принцип творчества: новая форма, а не особость души, Шекспир значил для него больше, чем все прочие англичане в чисто квантитативном отношении... в квалитативном же — столько же, сколько и остальные англичане, от французов же его отличало лишь то, что его питал другой источник и что он следовал другим нормам человеческого духа. Хотя победы английского театра Лессинг добился главным образом благодаря тому, что победа была одержана Шекспиром и для Шекспира, но делалось это не ради этих специфических сочинений, не ради этой новой атмосферы, а ради нового жанра, нового образца, новых правил. Для него Шекспир был поэтический принцип, воплощенный в исторической личности, а не человек, который случайно следовал в своем творчестве этому принципу. Лессинг, конечно, любил и восхищался Шекспиром, но так, как любят принцип, как любят свободу и разум, а не как друга, отца, учителя или

Бога. Он почитал Шекспира как *представителя*, а не как индивида.

Доказательством этого могут служить собственные драмы Лессинга, которые можно назвать практическим применением его «Драматургии», позитивными парадигмами, наглядной иллюстрацией к его критике. Суждение Лессинга о своих собственных творческих способностях по сравнению с критическими не возьмется опровергать никто даже из самых больших его почитателей. Три его великие драмы, «Эмилия Галотти», «Минна фон Барнхельм» и «Натан Мудрый», не могли быть написаны в том виде, в каком мы их знаем, без знакомства с английским театром как нового принципа драматической формы, но вполне могли бы появиться и без знания Шекспира. Сколько бы отдельных мотивов не собрали любители отыскивать литературные параллели — здесь не заметно и следа особого дыхания Шекспира, той неповторимой чувственной атмосферы, которую всеми порами привыкли ощущать погружившиеся в нее со времен Гердера и Гёте восприимчивые к поэзии читатели (Гердер и Гёте так пропитались ею, что ее аромат невольно закрадывался в их собственные сочинения): ничего подобного в этих трех пьесах не чувствуется. Как в поэте Лессинг не нуждался в Шекспире и не использовал его. Для создания собственных шедевров Лессингу было бы достаточно знакомства с мещанскими трагедиями в духе Лилло и Дидро, не только потому что он не решился бы соперничать с широтой и глубиной Шекспира, но потому что он ставил разумное начало выше жизни, в которой оно проявлялось. Он вводил в Германии не шекспировскую форму поэзии, а форму английского театра.

Большая свобода и раскованность, большая «фамильярность» и «естественность» таких пьес по сравнению с французскими была общей чертой английской драмы. Особенностью драм Лессинга, которая отделяет его от англичан и, скорее, сближает с французами, была заостренность характеров, диалектическая отточенность диалогов, эпиграмматическая выпуклость мотивов. Проводить параллели между драмами Лессинга и Шекспира — дело безнадежное, так как между ними вообще нет ничего общего. Не говоря уже о несходстве талантов и разнице весовых категорий, между ними так же мало общего, как между машиной с продуманным часовым механизмом и живым растением. Драмы Лессинга сработаны — в них ни одного лишнего слова, которое не выполняло бы заранее поставленную цель. Пьесы Шекспира — живорожденные создания; и вздумай мы доказывать целесообразность отдельных деталей, получилась бы глупейшая телеология. Писание драматических произведений — это роковое наследие старого рационализма — Лессинг принял словно бы вопреки собственным убеждениям, и если это не кончилось провалом, то он обязан этим не качеству своих драм, а своим человеческим качествам, которыми наполнены все его сочинения, он обязан этим логической точности, чистоте и ясности, энергичному темпераменту и убеждениям замечательного человека. Драмы Лессинга читабельны, несмотря на то что они драмы, поскольку мы восхищаемся тем, как здесь в форме диалога решена задача разъяснения человеческих отношений. Но от удачного решения поставленной задачи еще далеко до поэтического произведения; как дерево или тело, так и драмы Шекспира,

оно не сводится к изображению проблем и поучительных примеров (хотя практика Лессинга, нашего драматического учителя, создавшего первые образцы, едва не ввела нас в заблуждение, заставив поверить в обратное), а представляет собой отлившийся в форму переизбыток не ведающих ни о какой цели жизненных сил. Да, в том, что мы весь XIX век старались доискаться до шекспировских «проблем», подразумевая под ними отвлеченные, философские темы, относящиеся к области этики, действительно виноват Лессинг, воздействие его теорий, подкрепленных его пьесами, притягательность которых объясняется их внехудожественными достоинствами. И предпосылкой для появления такой абсурдной книги, как «Шекспир» Гервинуса, тоже стало учение Лессинга о нравственной задаче и его драмы.

Так давайте же поймем, что в «Минне фон Барнхельм» и «Эмилии Галотти» Лессинга не только нет никаких непосредственных влияний Шекспира, но что Лессинг со свойственной ему целомудренной скромностью в оценке своих возможностей сознательно воздержался от подражания Шекспиру! Эти две пьесы лишь потому так цельны и законченны, так изящно, чисто и без зазора замкнуты на себе, что Лессинг строго исключил из них поэтический, шекспировский элемент. Строгая последовательность логического развития, связность и законченность, которые восхищают нас в теоретических трудах Лессинга, экономия средств и бережливая распорядительность, неукоснительная порядочность сослужили ему добрую службу и в духовной организации чувств, свойств, страстей, судеб. Даже чувства у него логичны, а судьбы диалектичны.

Только «Натана Мудрого» нужно рассматривать отдельно, так как образцом для него послужила не мещанская драма англичан, а высокая стихотворная драма. Это произведение требует исследования на предмет влияния Шекспира по причине ее колорита, дистанцированности действия и, наконец, ее стихотворной формы. «Минна фон Барнхельм» и «Эмилия Галотти» были нравоописательными пьесами, присущая им нравственная цель исправления современных недостатков могла быть достигнута только если они как в зеркале отражали свою эпоху: это были пьесы о современности, и на этом основывалось их значение. В «Натане Мудром» ставилась другая нравственная цель: проповедь моральной заповеди всеобщего характера — терпимости, а не бичевание современного зла. Тут речь идет не о вопросах текущего дня, а о вечных истинах. Если сатира предполагает связь с современностью, то для такой проповеди требовалась временная дистанция. Таким образом, отстраненность во времени появилась здесь независимо от влияния Шекспира, как следствие поставленной задачи. То же и с ориентальным колоритом. Не очарование Востока, не эмоциональная потребность в яркости красок и пылких страстях заставили автора обратить свои взоры на двор Саладина, а поиски фабулы, на материале которой он мог бы как можно свободнее и яснее изложить свои убеждения в необходимости религиозной толерантности. Для этого нужно было такое место действия, где встречались бы христиане, магометане и евреи, то есть представители трех религий, и для этого самой благодатной почвой оказался Ближний Восток эпохи крестовых походов при султанине Саладине. Если при выборе

живописного места действия решающую роль сыграли исторически сложившиеся случайные обстоятельства, подходящие для поставленной им задачи, а не Шекспир с его богатым колоритом и внутренним огнем, то и шекспировского общего фона, его символической атмосферы Лессинг не стал изображать, ибо вовсе не стремился ему подражать. Если Шекспир выводит каждого вместе с его воздухом и местным колоритом, если у него с самой первой сцены, еще до начала действия и развития характеров, вся атмосфера дышит судьбой и характерностью, если Шекспир так же хорошо мыслит атмосферой, как и характерами, если степь в «Лире» и летняя ночь в «Ромео» — это не реквизит, а черты характера, городские стены, башни и дымовые трубы в «Цезаре» с их городской чернью — это не только зрелище для глаз, но и судьба, если царская ладья на Кидне у него так же существенна и неотделима от Клеопатры, как поля кровавых сражений от английских пэров (не говоря уже о сказочных пьесах, в которых чары леса и лунного света, цветы и ветер становятся чуть ли не воплощением людских душ), если у Шекспира все стихийное — это лишь более легкое или более смутное отражение человеческой души, его юг — дыхание его обитателей, его Рим — флюид его римлян, его сады и луга — чувства его девушек, если у него все, что ни делается на сцене, выражает отзвуки судеб и характеров, и природы; то Лессинг видит перед собой только поставленную цель и отбирает из материала, предлагаемого переживанием, сюжетом, историей лишь ровно столько, сколько ему необходимо для развития его идей. Персонажи оживлены его собственным темпераментом, они от него не свободны, все

они — носители его мысли и не оглядываются по сторонам. Их характеры — это лишь части механизма, который позволяет показать идеи с разных сторон в том или ином свете. Поэтому Лессингу не интересно живописно представить Восток на своем полотне — ему достаточно того, что Восток позволяет без труда свести вместе евреев, христиан, магометан; о пальмах и дервишах только упоминается между прочим — их тут не почувешь. Да и что есть ориентального в этом Натане и Саладине, если брать это в том смысле, в каком Отелло — мавр, Ромео — итальянец, Макбет — северянин, а Клеопатра — женщина эпохи эллинизма? Натан, в сущности, больше похож на доброго старого Мендельсона, чем на еврея времен расцвета ближневосточной культуры.

У Лессинга нигде не ощущается связи между природой и человеком, историей и человеком. Его персонажи не являются носителями и выразителями никакого внеличностного начала. Во всем царит сознательная воля, резонерствующий ум, и с точки зрения драматургии, возможно, главный недостаток его «Натана» (по сравнению, например, с «Минной» и «Эмилией») состоит в том, что персонажи без внутренней необходимости, а только ради внешней по отношению к ним цели, выступают в исторических костюмах; для поэтического же сочинения все случайное есть вредное излишество. У Шекспира костюм, место действия, историческое обрамление никогда не бывают случайными. Вплоть до ритма все у него вплетается в общую ткань пьесы, и в то же время все это у Шекспира никогда не подчинено заранее заданной цели в том смысле, как Восток Лессинга, введенный для целенаправленного решения определенной задачи. Ус-

матривать целенаправленность в замысле и построении шекспировских пьес, хвалить его символические черты за тонкую расчетливость было бы то же самое, что хвалить аромат розы за то, что он соответствует данному цветку. Сказать, что библейские обороты в речи Шейлока, горячность Перси, хромота Ричарда — это тонко придуманные черты, было бы так же умно, как сказать, что тыквы не растут на дубах или что у лилии, символе невинности, лепестки белого цвета. Шедевры Шекспира потому и живут, что они таковы, каковы есть. Если действие «Макбета» происходило бы не на Севере, действие «Ромео» не на юге, а Брут был бы не римлянин, эти пьесы вообще не имели бы смысла. Все случайно попавшее в фабулу, все навязанное театральным аппаратом, вынесенное на поверхность переживанием Шекспир сделал необходимым, и разъединять соединенные им элементы — просто глупо. Но если бы Лессинг поселил своего Натана не на Ближнем Востоке, то ничего существенного не изменилось бы в достоинствах пьесы. Происходит действие «Эмилии» в итальянском или немецком княжестве, не имеет ровно никакого значения — нравственный урок и сатира останутся в силе там и там, разработка сюжета одинаково удачна в обоих случаях. Колорит, сюжет, характеры, действие у Лессинга всегда играют роль условной формы, в которую облекается абстрактное идейное содержание. Это — басни, притчи, примеры. И «Натан», в конечном счете, тоже — глубокая аллегория, но не символ. Символичны для нас стоящая за этим воля Лессинга и ясное, могучее слово Лессинга, вложенное в уста его героя. Шекспир никогда ничего не вкладывает кому-то в уста — его создания говорят, пото-

му что у них есть рот, а рот у них есть, потому что они живые, телесные создания.

Сказанное о дистанции, подчеркнутой колоритом и костюмом, относится также и к высокому стилю «Натана», к его стихотворной форме. Ее-то Лессинг, возможно, и впрямь выбрал под впечатлением — но тоже не под влиянием — Шекспира. Задумав высказать со сцены свои главные и самые высокие идеи, вещая с горы и обращаясь к вечности, он, вероятно, почувствовал потребность обратиться к средству, которое испокон веков отличало провидца, поэта, не помышляющего о злобе дня и его нуждах. Александрийский стих был уже свержен с пьедестала, и для почитателя Шекспира было естественно опробовать по этому случаю в качестве высокого театрального языка белый стих. «Натан» был не первой драмой, написанной белым стихом; например, Виланд уже опередил Лессинга в своей «Йоганне Грей» — правда, она написана не драматичеким, а эпико-элегическим белым стихом Мильтона или Томсона, водянисто-гладкое течение которого не меняется от диалогической разбивки. Белый стих открыл для драматургии Лессинг, он первым выразил в этом размере движение диалога, динамическое развитие. Стих Лессинга рожден логикой, он отнюдь не средство выражения страстного душевного подъема, преображающее самый язык и полностью подчиняющее понятия и образы ритму и звучанию и делающее даже самого поэта как бы материалом языка. Стих Лессинга тоже средство, он все время держит его под контролем, у Лессинга стих — это не тело языка со своими движениями, а мышление, облачившееся в праздничные одежды. Стих Лессинга ничем принципиально не отличается

от стиха Опица или Готшеда: это ритмически организованная проза, и лишь в том смысле, в каком мы с удовольствием продолжаем читать прозу Лессинга — ради характера и темперамента Лессинга — мы еще как-то миримся с его стихами. На отдельном примере мы продемонстрируем, что стих Лессинга строится и держится на логике, в то время как стих Шекспира, не говоря уже о первооснове, из которой он вырастает, по своему внутреннему строению имеет совершенно иные предпосылки. Возьмем монолог рыцаря-храмовника («Натан» III, 8) из сцены, которая, казалась бы, более или менее выражает страсть, более или менее приближается к шекспировскому динамичному изображению взволнованных драматических конфликтов в монологе, и сравним его с монологом Гамлета «Быть или не быть», в котором рассматриваются с различных сторон интеллектуальные вопросы, более или менее напоминающие те, что представлены у Лессинга. Сблизим оба примера настолько, насколько это только возможно! Монолог храмовника начинается метафорой, выражающей решение покорно принять свою судьбу. «Стой жертвенная тварь! Передохни!»* Развитие мысли продолжается не образным представлением, а объяснением понятия и мотивировки предыдущего образа. Следующий стих приводит аналитические обоснования высказанных мыслей:

Довольно уж! Не стану я, не стану
Доискиваться, что во мне творится;
Загадывать не стану я вперед.

* Цитаты из «Натана Мудрого» здесь и далее в переводе В. С. Лихачева. М., 1953. — *Прим. пер.*

Само это решение, нежелание что-либо знать, еще раз выражено путем разложения на два предложения: «Загадывать не стану я вперед» — не содержит нового образа, а повторяет то же понятие в другом его повороте. Таким образом, в этих четырех стихах живет одно и то же содержание, которое поворачивается разными сторонами, но никуда не движется. В этих стихах не содержится продвижения вперед путем умножения или расширения содержания, путем более или менее весомого добавления, они несут лишь логико-аналитическую нагрузку. Они сменяют друг друга не как два разных жеста, а как логический вывод, следующий из предпосылки, как доказательство высказанного утверждения. Это не следствия, а выводы. Следующий после анализа стих вновь возвращается к первому высказыванию, содержание которого предстает уже без образного облачения. В первом стихе переживаемое состояние подавалось в образном виде, в последующих двух оно пояснялось, теперь из него делается вывод:

И убежал напрасно я, напрасно.

Здесь по-прежнему не наступает никакого действия, не делается ни шагу вперед по отношению к первому стиху, не появляется ни нового образа, ни нового движения — все то же содержание, только в другом аспекте. Из «убежал» почерпнуто новое обоснование, идея которого заключается в бегстве:

А что ж, как не бежать, мне оставалось?

И затем та же мысль повторяется в третий раз:

Ну все равно, что будет; что будет, то и будет!

То же самое содержание, соотнесенное в первом стихе с настоящим моментом, в четвертом — выражено в соотношении с прошлым. Состояние, причины, основания, следствия — все это лишь функции намерения, которое таким образом логически объясняется, не претерпевая динамических изменений. Далее следует еще три стиха, относящиеся к идее бегства.

Удар был слишком быстр, чтоб от него
Успел я увернуться, а его
Так долго избегал.

Опять объяснение, обоснование, отсылка к сказанному ранее, продолжение нити логического рассуждения, за которым далее следует еще одно пояснение и уточнение первой метафоры:

Ее увидеть —
К чему так мало я стремился раньше, —
Её увидеть и теперь решиться
Всю жизнь глядеть?..

Здесь в пояснениях возникает новое понятие, а затем следует его повтор и анализ:

Решиться? Но решенье
Есть умысел, есть действие; а я —
Я лишь игрушкой был.

Далее снова подхватывается первая нить:

Ее увидеть
Не значит ли почувствовать, что сразу
Душа твоя слилась с ее душой?
Да, это было так — и остается.

Из этого «слилась» вытягиваются все возможности, заложенные в нем логически. Логическая схема такого рода монолога выглядела бы как деление. Первое содержание делится на составляющие его части. Лессинг приходит к результату путем деления понятия. Поэтому его излюбленная символическая форма — это повтор понятия и его деление на составляющие, логически говоря — истолковывание.

Ее увидеть и теперь решиться
Всю жизнь *глядеть*?.. Решиться! Но решение
Есть умысел, есть действие; а я —
Я лишь игрушкой был. Ее увидеть
Не значит ли почувствовать, что сразу
Душа твоя слилась с ее душой?

Жизнь без нее была бы
Мне *смертью* — даже там, где после *смерти*
Дано мне быть — и то мне было б *смертью*.
Любовь?.. Ну да, *любовь*! Храмовник *любит*.
Еврейку христианин *любит*... Гм!
Хотя б и так!.. В земле *обетованной*
(*Хвала и слава ей*) уже от многих
обетов суеверных я отрекся и т. д.

Ведь как храмовник
Я умер для него с того мгновенья,
Как в плен попал. И эта голова,
Подарок Саладина, та же разве?

Нет, новая. Что в прежнюю вбивали,
Чем прежняя начинена — ведь этой
Неведомо совсем. И эта лучше,
Под этим небом ей куда привольней!
Я чувствую, что в этой голове
Такие же теперь роятся мысли,
Какие здесь и у отца наверно
Рождались если только про него
Не сказки мне наврали. Сказки! Но
Они *правдоподобны*; никогда
Они *правдоподобней* не казались,
Чем в этот миг, когда пришлось мне точно
Споткнуться там, где мой отец упал.
Упал? Со взрослыми достойней падать,
Чем на ногах с младенцами держаться.
Его пример — его же *одобренье*.
А чье ж еще мне *одобренье* нужно?
Натана? О! Натан меня не только
Одобрит — ободрит. Что за *еврей!*
И все-таки *жидом* казаться хочет!
Да вот и он. Спешит, лицо сияет.
С иным лицом никто от Саладина
Еще не выходил! Эй! Эй! Натан!

Или (I, 2)

Оставь! — И так, не чудом ли считаешь,
Что спас тебя от смерти человек,
Который сам спасен *немалым чудом*?
Да, да — я говорю: *немалым чудом*!
Слыхала ли ты раньше, чтоб *храмовник*
Был *пощажен* султаном Саладином?
Чтоб сам *храмовник* требовал *пощады*
Иль ожидал ее?

Внимательно прочитав всего «Натана Мудрого», можно видеть, что это не стилистическая причуда, а конституирующий принцип лессинговского стиха, как и конституирующий принцип его прозы. Совершенно такое же обращение с понятиями, рассматривание их с разных сторон, мы встречаем во всех сочинениях Лессинга. Чтобы убедиться в этом, достаточно открыть любую страницу его «Гамбургской драматургии», «Анти-Гёце», «Лаокоона», а также его прозаических драм, например «Эмилии Галотти» (I, 4):

Принц. ...Все, что искусство может сделать хорошего... вы, Конти, *добросовестно* сделали. *Добросовестно*, сказал? Меньшая *добросовестность* была бы добросовестней...

...

Конти. Однако эта работа оставила меня *недовольным* собой... И я все же *доволен*, что так *неудовлетворен* самим собой. Ах! Почему мы не можем писать прямо *глазами*! Как много *пропадет* на долгом пути от *глаза* через руку к кисти! Но, как я уже сказал, я знаю, что здесь *потеряно*, и как это случилось, и почему должно было случиться, — и этим *утраченным* я так же *горжусь* и *горжусь* даже *более*, нежели всем тем, что мне удалось передать здесь.

В теоретических сочинениях это не бросается в глаза, ибо там логическая дедукция и анализ входят в задачу автора как средства аргументации. Но Лессинг, не колеблясь, перенес принцип анализа, на который естественным образом опираются его теоретические сочинения, также и на свои художественные произведения. И даже ритмическая организация стиха для него всего

лишь средство для достижения поставленной цели, средство доказательства. Его стих выстраивается как цепочка доказательств, в ней нет пробелов, понятие вытекает из понятия. Как языковой материал его стих не обладает собственным внутренним движением, он не синтетичен, а аналитичен. Каждое слово выступает как понятие, а не как образное представление, не как звуковой образ. Понятия у Лессинга — это лестницы; метафоры — только средства для подчеркивания понятий. Метафоры Лессинга всегда можно отчетливо отделить от наглядно выражаемого ими понятия. Шекспир мыслит, живет и дышит образами.

Рассмотрим вкратце монолог Гамлета! Первый стих содержит чисто понятийную констатацию, не образ, хотя он до отказа насыщен ритмической силой, которая стремится его вперед. Далее следует не анализ мысли, а превращение в образ. Сразу два новых образа мощно прорастают из невзрачного зерна, затевают его и оттесняют на задний план. И здесь антитеза, но каждый из двух ее членов наполняет воображение новыми картинами, выталкивает его в пространство, приводит в движение, заставляя нас, хотим мы того или нет, видеть внутренним взором то, что мы слышим, то есть превращать ритм в образное представление, приводя в действие наше духовное восприятие, придавать ему ритм. Затем стих вновь возвращает нас к простейшему представлению, сжимает широкие картины и уже не логическим путем, а приводимыми в движение образными представлениями, не выводя одно из другого, а путем ассоциаций подводит нас к новому ряду представлений. Превращая понятия в образы, он одновременно создает пространство и действие.

...Умереть, уснуть. —
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти, — как такой развязки
Не жаждать?

(Пер. М. Лозинского)

Повторение идеи «сон» не связано, как это было у Лессинга и как могло бы показаться на первый взгляд, с логическим разъяснением — напротив, следующее предложение вносит совершенно новый момент, новую ассоциацию, которая в свою очередь расширяет мысль о сне и развивает ее дальше. От сна Гамлет переходит к мысли о сновидениях, что также является не логическим содержанием понятия «спать» а ассоциативно связанным с ним представлением. Всякий раз, как Шекспир повторяет прежнее слово, это делается с тем, чтобы присоединить к предшествующему новые массивы представлений и одновременно звуковыми образами вызвать дальнейшее движение. Лессинг немедленно возвращает нас к рассуждению, заставляет углубиться в размышления, он протягивает для нас туго натянутую логическую нить понятий и ведет к своей цели, не давая пищи нашим представлениям. Если представить это метафорически, то стих Лессинга — это лестница, по которой мы уверенно поднимаемся ступень за ступенью, стих Шекспира — это поток, который нас несет. Лессинг подталкивает нас к сознательному движению, Шекспир превращает в движение нас самих. Стих Лессинга может в любой момент сделать остановку, и мы всегда окажемся у логической цели. Если мы остановимся посреди шекспировского монолога, у нас захватит дух, словно мыплы-

вем против течения, ибо ритмический поток несет нас вперед.

Как у всякого истинного, прирожденного поэта, у Шекспира образ и звучание неразделимы, поэтическая фантазия — это чувственное единство до его расщепления на отдельные органы восприятия: поэтому при чтении Шекспира затронуты все наши восприятия. У Шекспира мы встречаем не понятия, а только образы и ритмы, даже его сентенции имеют архитектурное значение, создавая общую атмосферу и ритм, их нельзя растаскивать на отдельные высказывания, как афоризмы Шиллера. Если Лессинг поступает как математик, то шекспировский способ сцепления, взятый в его крайнем выражении, привел бы к словесному ряду того типа, когда каждое последующее слово реагирует на предыдущее звуковым подобием и, отталкиваясь от него, вновь возвращается к образу и т. д. Например:

Traum Baum, Ast Last, Bürde Hürde Pferch* и т. п.

В этом психическом нарушении мы видим всего лишь распад изначально поэтического принципа. Так же поучительно будет сравнить игру слов, их подхваты у Шекспира и Лессинга. Игра слов и антитезы Лессинга основаны на том, что в них, исходя из их смысла, подтверждается, обосновывается или опровергается логическое содержание. Шекспир берет образ и сопоставляет с ним другой, родственный или противоположный по

* В этой цепочке рифмующиеся слова не связаны по смыслу в отличие от нерифмующихся: сон дерево, ветка тя-
жесть, время загородка загон и т. п. — Прим. пер.

смыслу, или строит игру на звучании и противопоставляет друг другу двух представлений, вызываемых одним и тем же звучанием: например, в «Ричарде III» (IV, 4): «Ты горяча, но мелок этот гнев. — Нет, корнями глубоко врос он в землю, где спят мои малютки мертвым сном»*. Игрой слов Шекспир постоянно оживляет абстрактные понятия, возвращая им чувственное содержание.

Так его стихи возникали из самого жизненного процесса, из наполненного движения, из времени, которое само создает себе пространство, а стихи Лессинга возникли из мышления, как средство, вносящее в переживание логику. В стихе Шекспира речь ведут силы, нагруженные предметами и людьми или ими, их языком воплощаемые, выплескивающиеся наружу потоком, который стремится претворить волю, энергию, смысл в линии, краски, тела. Шекспировский белый стих — символ психофизических процессов; обладающий поэтическим слухом может воспринять смысл шекспировских драм еще прежде чем проникнет в содержание понятийного плана, благодаря «задушевному тону, который есть не форма и не содержание, но живое единство того и другого». Стих Лессинга — это речь, размышление о жизни, проникновение извне внутрь жизни. Поэтому у его стиха есть ясность, но нет материального тела, есть очертания и границы, но нет формы, есть логическое движение, но нет чувственного — в более глубоком смысле слова, это не стих, не ритмический феномен, он рожден не внутренней необходимостью, а умением. Поскольку жизнь

* Пер. А. Дружинина.

и искусство в принципе алогичны (что не следует понимать как отсутствие смысла, так как логика — это лишь один из многих методов находить смысл жизни), то стих, основанный исключительно на логике, не может выражать жизнь, между тем как весь смысл стиха состоит именно в том, чтобы выразить жизнь. Если индивид, стремясь познать смысл жизни, очертить ее границы или преследуя собственные цели, выбирает подход со стороны, стих не дастся ему в руки. Стих предполагает человека, попадающего в резонанс с миром, живущего с ним в едином ритме. Только тот, кто сам способен ощутить мир как ритм, может выразить его в стихах, иначе стихотворство было бы игрой и забавой или упражнением в языке — настоящего же поэта отличает только одно: живущее в душе неотвратимое ощущение движения мира «Sind auch der Dinge Formen abertausend, ist dir nur Eine, meine sie zu künden»*. Поэт, как таковой, — это потрясенный человек, и для него в этой потрясенности отзывается движение мира. Лессинг потому не поэт, что стремился к различению и разграничению, а не к целостному отражению ощущаемого им мирового ритма. Сочетать друг с другом и подчинять ритмическому началу самые случайные предметы, разнородные, близкие или отдаленные друг от друга вещи внутреннего или внешнего мира — вот, что такое поэтическая ассоциация, характерная черта шекспировского белого стиха. Созна-

* Здесь Ф. Гундольф, очевидно, цитирует поэта Стефана Георге. Букв. перевод: «Хотя форм вещей на свете тысячи тысяч, но у тебя есть только одна, моя, которая поведала бы тебе о них». — *Прим. пер.*

тельно, путем умозаключений выявлять смысл и содержание данного материала — вот логическая основа, из которой вырастает белый стих Лессинга. Следовательно, и здесь остается одна лишь метрическая форма, один голый размер: на внутренней сути лессинговского стиха, его духовной структуре никак не могло отразиться влияние Шекспира. Более того, на подробном сравнении этих внешне родственных метрических форм стиха можно ясно продемонстрировать разницу между мышлением и поэзией, между логикой и ассоциацией, между метром и ритмом.

Однако как бы велика ни была разница между лессинговским и шекспировским стихом с точки зрения их внутренней основы и источника, самим фактом применения шекспировского стиха Лессинг впервые сделал его легитимным средством драмы. Как и во всех своих сочинениях, он был первый, кто осветил разумом случайности исторического развития, и благодаря этому его выбор и его пример обрели законодательную силу. Базельский немецкий перевод «Ромео», «Йоганна Грей» Виланда оставались случайностями или курьезами, такими же первыми метрическими опытами, как гекзаметры Фишарта. Лишь когда появилось написанное шекспировским метром такое монументальное произведение драматургии, как «Натан Мудрый», в котором получила свое классическое воплощение высочайшая тенденция немецкого духа — гуманная идея терпимости, тогда, наконец, все увидели эту языковую форму и были увлечены ее примером. Но именно потому, что этот белый стих строился на антишекспировском принципе и заслонил от немецких последователей Шекспира самый

оригинал, он не только оказал благотворное влияние, но и способствовал путанице в его восприятии. Если вплоть до наших дней драматический стих рассматривается у нас не как поэтическое, а как риторическое, чисто театральное средство, то в этом в значительной степени виноват пример великого Лессинга. Еще у Шиллера чувствуются его отголоски. Вообще нельзя забывать, что зачинатель так называемой национальной немецкой драмы Лессинг (Гёте и Шиллер, при всем превосходстве таланта, были лишь его преемниками) был не великим драматургом, а великим литератором, причем он рассматривал театр как нравственное учреждение, то есть служившее посторонней для него, привнесенной извне цели. Этот *πρότων ψεύδος* всего нашего театра как такового неблагоприятно сказался на лучших образцах нашей драмы в отличие от шекспировских и даже французских, от драм Корнеля и Расина, которые по таланту не могут сравниться с гением Гёте. Соединение театра и поэзии у нас всегда носило искусственный и насильственный характер, и наши вершины драматургии чего-то стоят не благодаря, а вопреки тому, что написаны для театра. Ни одно из наших величайших поэтических созданий не укладывается в рамки сцены — они либо выходят за их пределы, либо не заполняют их целиком. Наш театр создан не нашей драмой, наша драма не создана нашим театром, театр и драма у нас под разными предлогами внедраматического и внепоэтического характера заключили между собой компромисс. В конечном счете, этот компромисс берет свое начало еще от времен Готшеда, насильно сблизившего театр и литературу ради возобладания рационализма. Это положение

Лессинг использовал для того, чтобы наполнить его новым содержанием и, обратившись ради достижения своей нравственной цели как к высшему типу театрального писателя к Шекспиру, поместил его в ложный контекст, который до сего дня сохраняет роковое влияние на немецкую драматургию.

Но и эта ложная тенденция во многих отношениях оказалась плодотворной. Вероятно, Лессинг выбрал единственный путь, на котором можно было в условиях еще господствовавшего при нем рационализма пробудить интерес к величайшему поэту. Вводящая в заблуждение оценка Шекспира как лучшего поэта в аристотелевском понимании послужила надежной теоретической защитой от разрушительных волн «Бури и натиска» и предотвратила возможное отождествление Шекспира с бесформенностью штюрмеров после наступления неизбежной реакции на это течение. В противовес как классицистам, которые отвергали Шекспира за отсутствие формы, так и натуралистам, которые превозносили его за то же самое качество, благодаря Лессингу раз и навсегда установлено, что Шекспир был создателем новой формы и представил ее в своем творчестве. Лессинг обеспечил на будущее каждому движению, которое стало бы бороться за новую форму, надежное тыловое прикрытие в лице Шекспира и тем самым дал новому классицизму более широкую базу с более богатой жизненными силами почвой, чем та, на которую опирались прежние разновидности классицизма. Для народа такого теоретического склада, как у немцев, было огромным завоеванием то, что Шекспир и древние греки больше не рассматривались как две взаимо-

исключающие противоположности, а воспринимались как разные воплощения одного и того же принципа. Без этого синтеза невозможно было бы представить себе ни «Ифигении», ни «Валленштейна» — и этот синтез был совершен Лессингом. Как в теории, так и на практике Лессинг своим белым стихом проложил путь для нового высокого стиля в драме. Если выразить кратко, в чем состоит главное значение «Гамбургской драматургии» и ее практического применения в творчестве Лессинга помимо теоретических новшеств и поданного им практического примера, помимо его воззрений и расчистки от устарелого хлама, то можно сказать так: он помог немцам набраться духу, для того чтобы приблизиться к Шекспиру, и одновременно избавил их от угрызений совести в отношении такой попытки. Ибо не прекраснодушным мечтателям дано было произнести слово, которое есть дело, а тому, кто был сильнее и чище всех духом. Следуя по стопам Лессинга, немецкая молодежь чувствовала себя на этом пути уверенней, чем на каком-либо другом. Ибо она знала — этот путь ведет вперед, а не назад и в болото не заведет. Для немцев Лессинг — это Колумб новой части света по имени Шекспир, хотя завоевать этот континент, исследовать его и освоить выпало уже другим.

Верные принципу рассматривать тенденции как единое целое, мы от начала до конца проследили тенденцию, которую воплощает Лессинг, хотя в промежутке между «Литературными письмами» и «Гамбургской драматургией», и уж тем более между «Гамбургской драматургией» и «Натаном», отчасти под влиянием этих сочинений, произошел огромный перелом, который выхо-

дит уже далеко за пределы, обозначенные творчеством самого Лессинга. До сих пор нам незачем было говорить об этом переломе, потому что идеи Лессинга, содержащиеся *in pise* уже в «Литературных письмах», не требовали для своего развития никаких влияний извне, а развивались Лессингом самостоятельно. Этот великий критик был вообще не таков, чтобы поддаваться чужому влиянию, чем бы он ни пользовался. Подход Лессинга состоял в том, чтобы учитывать факты и мнения и вырабатывать к ним свое отношение, сохраняя критическую и боевую позицию. В гранитный дух Лессинга никакие силы не проникали без его согласия, прежде чем он в них успел разобраться. Все бодмеровское движение прошло мимо него без следа. То, что привлекало к Шекспиру швейцарцев, Лессинга не интересовало, и все восторженные излияния англичан о Шекспире, в основном исходившие от Драйдена, ни в чем его не убеждали, а только заставили обратить взгляд на Шекспира. Если высказывания Лессинга о Шекспире и совпадают с высказываниями некоторых англичан, то это он сам своим логическим путем пришел к тому, к чему их привела любовь к Шекспиру и кровное с ним родство. (Для кого духовные процессы имеют более важное значение в деле изучения истории, чем результаты, тот понимает, что к одному и тому же результату иногда ведет множество путей, и остережется говорить о влиянии, прежде чем узнает, какой метод мышления привел к этому результату. Лишь изучив этот вопрос, мы поймем, что выражает та или иная форма, мнение или жест у того или иного человека, — например, у тибетцев высунутый язык означает выражение вежливости, у нас же

это оскорбление; точно так же одно и то же высказывание в устах Лессинга может означать нечто совершенно иное, чем, например, у Виланда, потому что, имея другое происхождение, выражает иной склад характера, иной образ мыслей. Уже одно это соображение может служить оправданием символического подхода, и если бы филология почаще вспоминала сентенцию «*Si duo faciunt idem, non est idem*»*, то меньше увлекалась бы поисками параллелей и больше занималась изучением сил. Я никогда не ищу заведомого влияния там, где автор в силу закономерности собственной жизни и сам должен был прийти к тому же мнению, форме и жесту, и даже буквальное совпадение еще ничего не решают.) Поэтому все, что было сказано в прославление Шекспира, а главное, все, что было переведено на немецкий язык в промежуток между «Литературными письмами» и «Гамбургской драматургией» — «Мысли об оригинальном сочинении» Эдуарда Юнга (1760), «Принципы критики» Генри Хоума (1765), переводы Шекспира, выполненные Виландом (1752–1766), «Письма о достопримечательностях литературы» Герстенберга, — было для Лессинга разве что подтверждением его собственных взглядов. Это десятилетие между «Литературными письмами» и «Гамбургской драматургией», в конце которого уже появились первые ласточки «Бури и натиска», стало вообще решающим для проникновения Шекспира в Германию. Начало и конец ознаменованы основополагающими произведениями Лессинга, а на се-

* *Si duo faciunt idem, non est idem* (лат.) — если двое делают одно и то же, то это уже не есть то же. — *Прим. пер.*

редину приходится переводы, которые хотя еще не дали полного представления о Шекспире, однако впервые позволили не читавшей оригиналов публике ознакомиться с конкретными текстами. К этому добавляются переводы важнейших голосов из Англии, говоривших о Шекспире, среди них выделяется Юнг, предтеча эпохи сентиментализма, чье суждение отличается глубоким природным чутьем; но поскольку время Шекспира еще не пришло, оно разве что способствовало тому, чтобы сделать его имя более знакомым широкой публике, развить ее восприимчивость и подкрепить положения Лессинга. Теория оригинальной композиции, в частности, совпадала с понятием гения у Лессинга, которое и вытеснило его как излишнее. Ибо влияние, которое мог бы оказать Юнг, вместо него оказал Лессинг. Так, суждение Юнга о Шекспире, принесенное хлынувшим потоком переводов, осталось скорее знаком времени, нежели его действенной силой, стало симптомом долго дремавших, просыпающихся сил, которые искали путей и брешей, через которые могли бы вырваться на волю. В сочинениях Юнга слышатся совершенно лессинговские мысли, даже с теми же рационалистическими ограничениями. «Относительно морального мира живущий в нас бог — совесть, относительно разума — гений». «Гений может навести порядок в нашей композиции без всяких правил учености, подобно тому как в жизни нас, независимо от законов страны, приводит в порядок совесть». «Шекспир дал нам Шекспира, и даже самые великие знаменитости из древних не могли бы дать нам большего. Шекспир приходится им не последователем, а братом, и при всех своих недостатках все-таки равен им».

Эти высказывания были бы возможны и в «Гамбургской драматургии», но лишь потому что эти мысли были высказаны и в «Драматургии» тоже, они стали законом. В атмосфере носились зародыши новой жизни, и многие чуткие люди проявили беспокойство, что-то искали и пытались нащупать, пока наконец не нашелся один, который понял, — Лессинг. Идеи Лессинга выросли в атмосфере глухих мечтаний и предчувствий и вырвались из туманных облаков, словно сверкание молнии: для него и эти условия стали предпосылкой, как ни отлична молния от туч.

2. Виланд

Виланд был самым выдающимся представителем расстроженных и ищущих, предчувствующих и восприимчивых немецких авторов — это относится к нему как к личности и к его трудам. Его отношение к Шекспиру, его заслуга в деле возрождения интереса к Шекспиру, объясняется его величайшей потребностью и готовностью к восприятию нового. Подобно тому как доминантой в жизни Лессинга был разум, так у Виланда в этом качестве выступала чувствительность — чувствительность не в смысле сентиментальности, а в смысле сенситивности. Этой особенностью, заложенной в самой основе его существа, объясняются все его превращения и противоречия, постоянные колебания то в одну, то в другую сторону, которые невозможно понять, если судить о нем как о чувствительном мечтателе à la Клопшток, каким он был в начале своего творческого пути,

или как о приверженце рационализма, которым стал под конец. Поскольку на протяжении всей жизни Виланд следовал только своим чувственным впечатлениям, то был личностью эмоционального типа в тех случаях, когда сильнейшие из доступных ему впечатлений поступали к нему в эмоционально окрашенной форме, и становился рационалистом, сталкиваясь с яркими по форме творениями разума. Именно поэтому страсти Виланда недостает сосредоточенности и он неспособен понять и выдержать чужую страсть. Так, его могли увлекать чувственные красоты автора и отвращать от него чувственная грубость. Среди немцев того времени Виланд обладал самым тонким чувством формы (но не в смысле абстрактного принципа, а в смысле конкретных проявлений). Поэтому он мог одинаково наслаждаться как Клопштоком и Мильтоном, так и Вольтером и Расином. Поэтому никакие абстрактные принципы никогда не мешали ему любить и восхищаться мощью и изяществом, нежностью и силой, гладкостью или шероховатостью самых разных произведений, лишь бы они были предназначены для чувственного восприятия. Среди основоположников нашей литературы Виланд менее всех был подвержен какому бы то ни было догматизму, фанатизму и педантизму. Лишь он один не возводил свои переживания и увлечения, свои впечатления и вкусы в ранг принципов, ощущал себя не поборником, а наслаждающимся читателем, не был ревнителем собственного таланта и тем более своих заслуг, не придерживался непререкаемых принципов, но зато в своей литературной деятельности отличался отсутствием обязательности. Только так можно объяснить такое чудо, когда один и

тот же человек, который в молодости получал удовольствие от педантических измышлений Бодмера и предавался серафическим восторгам, в зрелом возрасте переплюнул в фривольности Вольтера, сумел сохранить на склоне лет такую свежесть ума, что способен был еще оценить всю мощь Клейста. Только потому, что так прислушивался к своим чувствам, Виланд в принципиальных вопросах никогда не отстаивал свою правоту с пеной у рта, был незлопамятен — вспомним его отношения с Гёте — и, как никто другой, умел ценить молодые таланты, какую бы тенденцию они ни выражали, даже в политике он выказывал умный и чуткий инстинкт, позволявший ему различать силу и бессилие. Если Лессинг был самым пронизательным критиком своего времени, то Виланд был самым тонким и чутким в своей восприимчивости. Обладая способностью к пассивному восприятию чувственных впечатлений, он был также наделен стремлением активно отражать свои впечатления в творчестве. Он жил произведениями творчества, и сущность его творчества — это «по-новому воссоздавать ранее созданное». Виланд, этот первый импрессионист, черпал вдохновение из произведений творчества. Так он стал первым большим переводчиком в новейшей немецкой литературе... не только в деле перевода с иностранных языков, но и во всем остальном, ибо, восприняв новое впечатление, он стремился дать ему творческое применение.

Пытаясь переложить на свой лад все, что на него воздействовало, начиная от греков и кончая британцами, Виланд нуждался в средстве контроля над тем, что он способен передать и переварить, и этим средством был

для него разум. Этот разум не представлял собой главный закон его творчества, в отличие от творчества Лессинга, и не имел законодательной силы, он не пытался открывать новые нормы, не проникал в суть причин и того, что есть и что должно быть, а ограничивался самокритикой. Его порицание никогда не претендовало на то, чтобы быть обязательным для других. Если он чего-то не принимал и отвергал, это служило лишь показателем того, где кончалась его способность воспринимать и перерабатывать те или иные впечатления. Виланд гораздо менее рационалист, чем Лессинг. Настоящий рационалист не смог бы принять Вертера — Лессинг не смог. То, что Виланд не выносил некоторых грубых выражений Шекспира, не было вызвано соображениями упорядоченно мыслящего рационалиста, тем более это не была реакция придворного классициста — виновато было его изнеженное чувство формы: он был неженка, которому не по силам переносить ужасное, а не умник, которому противно низкое, и не тот, кто, будучи насквозь цивилизованным человеком, не признает естественности. Виланд искал разнообразия форм, жизненной широты, игрового начала, а страстей, потрясений и ужаса избегал. Отвергая все, что в его представлении не отвечало требованиям формы, он также стремился избегать всего, что стесняло присущее ему игровое начало, сковывало или насилывало его восприимчивость, — непрекаемых требований, жестких рамок и всяческой избыточности. Однако в своем понимании формы и бесформенности Виланд был настоящий сын эпохи рококо: природа была ему неприемлема своей безмерностью, лишь в разумно опосредованной рассудком форме она

становилась доступной его восприятию. Чувствительность Виланда — это рационализм чувственного восприятия, сенсуализм, управляемый разумом. От чистых рационалистов он отличается тем, что хотя и пользуется разумом как средством, открывающим для него путь к восприятию мира и искусства, однако же никогда не позволяет разуму подавлять свою чувственность, никогда не подчиняет чувственность чисто рациональным целям. Если Бодмер и Брейтингер выдумали чисто рационалистическую эстетику, для того чтобы спасти для поэзии религиозное чудо, то Виланд, не склонный рассуждать об эстетических системах, не вдаваясь в тонкости, просто принял рационалистические формулы нравственной цели и подражания, поскольку они не мешали ему применять свою чувствительную восприимчивость к разным формам и его игровому началу было где разгуляться. «Благородная цель трагедии — самым трогательным образом изображать, следуя жизни, величие, красоту и гармонию добродетели, вызывая к ней человеческую любовь и восхищение». Это сказано в предисловии к «Йоганне Грей», написанной Виландом под влиянием швейцарцев. Эта швейцарская эстетика, направленная против французского классицизма, против правил, не могла не вызвать его симпатии, поскольку давала полную свободу. Подчиняться же правилам никакой рационализм не мог бы его заставить — правила его стесняли. Но, не в пример Лессингу, Виланд никогда не дал бы себе труда размышлять над смыслом правил, с тем чтобы их доказать или опровергнуть. Ибо на что ему были нормы, на которых основывается читательское и творческое наслаждение; покуда он мог

наслаждаться и творить, как того требовала его чувственность? Швейцарская эстетика пришлась ему как раз впору, потому что ничего не требовала и многое позволяла, не предлагала какого-то закона, а только ниспровергала существующий, и он не мог не предпочесть ее не только эстетике Готшета, но и эстетике Лессинга, целью которой было подчинение чувства и чувственности механическому закону, владычеству суверенного разума. Изысканной попустительности Виланда суровая требовательность Лессинга была менее удобна, чем теория Бодмера, которая признавала все, покуда это не затрагивало прав религии. 63-е письмо Лессинга дает неплохой пример непримиримой разницы между строгостью Лессинга и впечатлительной податливостью Виланда. Критерием Лессинга всегда было строгое соответствие средств и целей, и как раз в этом Виланд выказывал несостоятельность, пока находился под влиянием швейцарцев. Он писал без оглядки на поставленную цель и поддавался впечатлениям, не отдавая себе отчета, почему и по какому праву.

Эти факторы на всех стадиях определяют отношение Виланда к Шекспиру. Виланд опирался на впечатления, воспринятые его темперированной разумом чувственностью, и на этом останавливался, не делая следующего шага, чтобы обнаружить стоящую за ними норму. Так он вполне мог обходиться без логического подхода, которым определялось отношение к Шекспиру у Лессинга. Признав в Шекспире разумное начало, Лессинг стремился детально исследовать его, и весь Шекспир стал для него воплощением рационального начала, которое и привело его к этому поэту. Все детали Лессинг стро-

го соотносил с целым, с его внутренним центром. А так как разум опирается на вечные законы, то все, что на них основано, также не подвержено изменениям. Поняв Шекспира, Лессинг уже никогда ему не изменял, и все, что он обнаруживал в его творчестве, лишь подтверждало его понимание. Иное дело Виланд: не придерживаясь единой линии, диктуемой логическим подходом, он увлекался различными впечатлениями и теориями, что ни день сменявшими одна другую, позволял себе поддаваться всем прихотям тех или иных настроений, обходился без раз и навсегда принятой эстетики, так что в его случае невозможно говорить о развитии взглядов на искусство в том смысле, в каком говорят о взглядах, сформировавшихся из одного общего корня, — его взгляды и открытия, его образцы и творческая практика всегда зависели от того, какое впечатление в данный момент пересиливало. Так и Шекспира Виланд мог сегодня боготворить, а завтра придирчиво выискивать в нем недостатки. Ему даже не приходило в голову выводить свои предпочтения из какого-то основополагающего принципа. Виланд сохранял за собой неограниченную свободу, и, будучи первым, кто не пытался ни проклинать, ни оправдывать Шекспира, опираясь на какие-либо законы, он также первым стал пользоваться по отношению к нему таким свойством — благодаря Виланду оно получило права гражданства в немецкой литературе, — как прихоть настроения (*Laune*).

В случае Виланда особенно хорошо проявляется двойной смысл слова «*Laune*»: во-первых, оно означает каприз, игру с объектом по своей прихоти, во-вторых, благодушную веселость. Как созерцатель Виланд обла-

дал качеством *Laune* — он хотел смотреть на предметы свободно и весело, не связывая себя обязательствами, ни перед кем не отчитываясь. Виланд обладал качеством *Laune* и в творчестве: он хотел играть, делать подмены, забавляться, не стесняемый внешними рамками законов и внутренним обременением в виде страстей и судеб. Как созерцатель он хотел любоваться всеми частными красотами, какие есть в деталях, и сопереживать без обязательства принимать целое, не связывая себя с ним нерушимыми узами. В своем творчестве Виланд хотел заниматься тем, что ему в данный момент нравилось, не зарекаясь на будущее и от чего-то другого и совсем непохожего. Как человек, следующий своим вкусам, он не признавал эстетических принципов: как оппортунист — политических программ; как сангвиник — фанатизма в нравственных и религиозных вопросах, независимо от того, исходит он от святош или от просветителей строгого толка; как эклектик — философских систем. Не принадлежа ни к одной партии, Виланд мог найти что-то привлекательное у представителей всех партий и, наделенный от природы необычайной зоркостью к деталям, умел из них выбирать. Словно созданный для того, чтобы восстановить в своих правах хороший вкус, о котором за всеми спорами о принципах было почти забыто, — он был тот, кто как пчела, собирает мед со всех цветов.

Так и к Шекспиру Виланд пришел, привлеченный сильными и нежными деталями, которые в нем нашел. Он был рожден, чтобы замечать частности, его особый талант состоял в том, чтобы заниматься ими, не обращая внимания на их место в картине целого. Шекспи-

ром Виланд занялся не для того, чтобы подкрепить новый принцип, продвинуть какую-то программу, а потому что вот этот Шекспир с его особенностями доставлял ему удовольствие. Поэтому его работа над Шекспиром не могла преследовать ни догматико-теоретических целей, как это было у Лессинга, ни программно-апологетических, как у швейцарцев, а служила лишь выражением его индивидуальной прихоти (*Laune*), ее практическим применением. Для Лессинга Шекспир послужил поводом к созданию новой эстетики — и памятником, который воздвиг ему Лессинг, стала новая драматургия. Для Виланда Шекспир послужил источником поэтического вдохновения сенсуалистической окраски — и он воздвиг ему памятник в виде переводов. Следы влияния Шекспира на Лессинга мы должны искать в его теоретических сочинениях. Следы влияния Шекспира на Виланда естественным образом могли быть связаны только с его сенсуалистической стороной, то есть выразиться в творчестве и переложениях, в то время как теоретические высказывания Виланда можно рассматривать разве что как отражение его сменяющихся настроений. Подход Лессинга к Шекспиру характерен для всего отношения к нему великого немецкого критика, и символичен, поскольку в нем отразилась логическая необходимость. Шаг за шагом Лессинг пришел к открытию Шекспира, руководствуясь разумом, который работал у него как инстинкт. Историческое развитие Лессинга идет параллельно его логическому развитию. У Виланда исторический путь к Шекспиру не имеет решающего значения, он представляет интерес только для его биографа. Познакомься Виланд с ним раньше или позже, это, по су-

ществу, ничего бы не изменило в его отношении к Шекспиру. Можно, вероятно, сказать и так, что Лессинг нашел Шекспира, потому что искал то, что должен был потом найти в Шекспире. Виланд случайно наткнулся на Шекспира, и был очень рад этой находке. Но он не ощутил бы, что ему чего-то нехватает в жизни, если бы и не нашел его. Для Виланда Шекспир был одной из нечаянных удач, для Лессинга — психологической и даже логической необходимостью. Суждения Лессинга о Шекспире — это результаты глубоких размышлений, умозаключения, окончательные выводы, непроверяемые утверждения, сделанные на основании незыблемых, с его точки зрения, предпосылок. Суждения Виланда о Шекспире — это отражение настроений или его собственных целей (в особенности его защита Шекспира как поэта-моралиста). Этим объясняются противоречия. Здесь также нужно учесть, что суждение из уст Виланда означает нечто совершенно иное, чем суждение Лессинга, даже если они совпадают почти слово в слово. Для выражения своего восхищения Виланд, в особенности в начале своего творческого пути, пользовался формулами, употребительными в современной ему эстетике, под влиянием которой он тогда находился, что весьма характерно для его оппортунизма — он просто не давал себе труда придумывать для теорий собственные термины. Суждения Виланда всегда несут на себе отпечаток только что прочитанного или усвоенного в кругу его общения, в то время как Лессинг не успокаивался, пока не доводил каждую мысль до такой завершенности, чтобы она могла устоять перед судом его разума, и оттачивал ее так, чтобы она точно поражала цель.

В том, как Виланд, болтая с магистром Рингом, нахваливал Шекспира, который, дескать, «всегда будет восхищать англичан, хотя порой у него встречаются гигантоподобные представления и он выпускает на сцену всех адских чертей», кажется, так и слышишь интонации Бодмера. А вот у Виланда плоды чтения Попа: «Природа — это единственный источник, из которого он черпал» или «самые большие почитатели Шекспира должны признать, что наряду с необыкновенными достоинствами, у него почти столько же недостатков, и по контрасту с красотами они делаются еще крупнее». Порой под непосредственным впечатлением от Шекспира, оппозиционный настрой против чьих-то печатных высказываний заставляет Виланда впадать в неумеренные восторги. Несогласие с Вольтером развязывает ему язык, и в известном письме Циммерману он дает волю своему энтузиазму: «*Voltaire s'est dégradé par beaucoup des choses dans mes yeux. Entre autre par sa manière impertinente de parler de Shakespeare. Vous connoissez sans doute cet homme extraordinaire par ses ouvrages. Je l'aime avec toutes ses fautes. Il est presque unique à peindre d'après la nature les hommes, les moeurs, les passions; il a le talent précieux d'embellir la nature sans lui faire perdre ses proportions. Sa fécondité est inépuisable. Il paroît n'avoir jamais étudié que la nature seule. Il est tantôt le Michel-Ange, tantôt le Corrège des poètes. Où trouver plus de conceptions hardies et pourtant justes, de pensées nouvelles, belles, sublimes, frappantes, et d'expressions vives, heureuses animées que dans les ouvrages de ce génie incomparable? Malheur à celui qui souhaite de la régularité à un génie d'un tel ordre, et qui ferme*

les yeux ou qui n'a pas des yeux pour sentir ses beautés uniquement parce que il n'a pas celle que la pièce la plus détestable de Pradon a dans un degré plus éminent que le Cid»*.

Кроме похвал шекспировскому богатству и плодотворности, не отрицаемой даже классицистами, и похвалы правдоподобию и верности природе, отмечавшейся уже швейцарцами, а у англичан ставшей общим местом, в этих эмоциональных словах, вызванных рядом противоположных по смыслу высказываний Вольтера, слышен все же голос самого Виланда и его вкуса. Это касается двух мест, в которых проявляются основные моменты его отношения к Шекспиру. Первое: «Il a le talent d'embellir la nature sans lui faire perdre ses proportions»**. В этом весь Виланд — то, что связывает его с французами, и то, что восхищает его в Шекспире: потребность в изящной фор-

* «Вольтер по ряду причин очень упал в моих глазах. Среди прочего из-за той непочтительности, с которой он говорит о Шекспире. Вы, разумеется, знаете этого замечательного человека по его сочинениям. Я люблю его со всеми его недостатками. Он просто неподражаем в изображении человеческой природы, нравов, страстей. Он неистощим в своем творчестве. В поэзии он то Микеланджело, то Корреджо. Где еще встретишь так много смелых и зачастую справедливых взглядов, как в произведениях этого несравненного гения? Горе тому, кто, закрывая глаза или не замечая по своей слепоте изумительных красот только потому, что здесь нет того, что имеется в самой скверной пьесе Прадона в еще большей степени, чем в „Сиде“, пожелал бы такому великому гению больше следовать правилам» (фр.). — *Прим. пер.*

** «У него есть бесценный талант, позволяющий ему украшать природу, не нарушая ее пропорций» (фр.). — *Прим. пер.*

ме и восприимчивость к величию природы. Наверняка, эти мысли связаны с комедиями, с южными сюжетами, со сказочными пьесами, возможно, скорее с «Цезарем», чем с «Гамлетом», «Лиром», «Макбетом». Виланду нужна была природа в ее впечатляющем величии, но чтобы она была «красивой», то есть выраженной в приглаженной форме, приемлемой для чувствительной натуры, которая не производила бы на нее подавляющего впечатления. Он хотел чего-то, от чего можно воспарять душой, восхищаться, что делает ее шире, но что не стесняло бы свободы, не мешало бы игре, не ограничивало бы взгляд, оставляя простор для прихотливой резвости. И это он находил в Шекспире — разумеется, не во всем. Интересно бы знать, после которой из пьес Шекспира он написал это письмо. Второе место обнаруживает переводчика, любителя языковых красот, который с удовольствием погружается в детали, умеет прочувствовать их прелесть до конца: «De pensées nouvelles, belles, sublimes, frappantes, et d'expressions vives, heureuses, animées»*. Вот он, культ шекспировских «красот», выдергивание и смакование отдельных деталей, подготовленное швейцарцами (кстати, благодаря больше их практике отдельных заимствований, чем их теории, которая в целом тоже была поверхностной и не вдавалась в подробности). Строгое и целомудренное мышление Лессинга не опустилось бы до выдергивания из Шекспира отдельных частных, если только это не требовалось для подкрепления общей картины. Здесь же мы видим проявление сенсуалист-

* «Новые прекрасные, тонкие, неожиданные мысли, живые, удачные одушевленные выражения» (фр.). — Прим. пер.

ского культа, который, ухватившись за понравившиеся красоты, тем самым утверждает свое право осуждать безобразное. Такой подход, когда оперируют понятиями «красивое» и «безобразное», никак их не обосновывая, когда об искусстве и природе судят по прихоти того или иного настроения, а искусство рассматривается как средство наслаждения, Лессингу, конечно, был совершенно чужд. Лессинг занялся исследованием воззрений Виланда, чтобы выяснить их подоплеку, в связи с его «Агатом», где Виланд одновременно защищал и критиковал неправильности Шекспира как «естественное отражение человеческой жизни». В этом же месте «Агатона» содержится высказывание, которое с таких же субъективно-эмоциональных позиций (*Laune*), оправдывает смешение комического и трагического. Такая безалаберная защита неперемногого *à tout prix*, подражания природе, восхищение перед неразберихой, перед широтой и многообразием жизни поневоле заставила Лессинга выступить на защиту искусства, отграничив его от жизни. Напоминание Лессинга о непреодолимой грани между искусством и природой (Гамбургская драматургия, 70-я статья) было направлено против небрежности и импрессионистических вольностей, выражающихся в желании наслаждаться природой и красотой, не отдавая себе отчета в том, что они собой представляют. Лессинг стремился найти причину, почему, восхищаясь греками, одновременно нельзя восхищаться и Шекспиром. Виланд же хотел безответственно восхищаться. Важнее законов для него была свобода, и природа, и красота. Греки и Шекспир были для него лишь двумя разными источниками наслаждения, энтузиазма и восхищения, комплексами пре-

красных деталей, которые он выбирал по своему вкусу. В его творчестве эта позиция знаково выразилась в переводах Шекспира.

В наши задачи не входит писать внешнюю биографию этого произведения (тем более, что тут мы можем отослать читателя к уже имеющейся превосходной работе Эрнста Штадлера «Виландовский Шекспир» (*Ernst Stadler. Wielands Shakespeare. Strassburg, 1910*). Для нас важно только общее значение этого труда для восприятия Шекспира в Германии и то, какие инстинкты содействовали и формировали это развитие, какие тенденции немецкого духа получили в нем отражение. Здесь также все — плод и в то же время семя, а цель автора есть одновременно средство, которым эпоха стремится выразить себя самое; результат вновь оборачивается целью. Причина, почему Виланд взялся за перевод драм Шекспира, в конечном счете, если отвлечься от личного честолюбия и личных побуждений, коренится в том, что для этого назрело время и потому должен был появиться человек, в котором универсальная восприимчивость сочеталась с легкостью пера и пониженным чувством ответственности. Когда все совпало так, что в нужный момент появился такой человек, тогда мог возникнуть этот перевод. Как сложилось, что немецкий дух возалкал немецкого Шекспира, мы уже проследили, начиная от времен Готшеда. Отдельные попытки, конечно, делались, начиная с Борка и базельского переводчика «Ромео» и кончая последними, принадлежащими Менделсону и Эберту. Их появление было вполне объяснимо при том увлечении всем английским, которое возникло под влиянием Бодмера, а затем Лессинга; также понят-

но, почему никто не брался за серьезный перевод всего огромного собрания в целом — тщательно изучивший Шекспира Лессинг не решался на это потому, что вполне не понимал всю огромность этой задачи, менее тщательно подготовленные — потому, что недостаточно любили Шекспира, чтобы посвятить ему такой большой труд, несмотря даже на манящий успех. Таким образом, эта задача должна была дожидаться и дождалась писателя, который любил Шекспира вообще, не вдаваясь в частности, знал его в подробностях и сумел их распробовать, уверенно владел пером, а трудность взятого на себя долга, тяжесть ответственности осознавал не в полном объеме, а лишь в меру отдельных сложностей. Как сангвиник Виланд взялся за эту задачу, как сангвиник откладывал в сторону, как сангвиник постарался ее доделать; «литературная авантюра» — так он воспринимал ее сам. Умом сознавая, что у него есть обязательства перед Шекспиром, он не очень это ощущал. При оценке его работы над Шекспиром следует отделять то, чего он не мог передать должным образом по внешним причинам биографического характера, от того, что изменил или выбросил намеренно. Только последнее отражает дух времени или того индивида, который выступил в роли его выразителя. Поэтому мы заранее вынесем за рамки рассмотрения те огрехи, которые проистекают от недостатка лексических средств или случились по невнимательности: многочисленные ошибки, где перепутано слово и т. д. Зато в том, что касается передачи формы, сознательных пропусков, переосмыслений и примечаний, мы, напротив, видим указание на границы восприимчивости Виланда и уступки вкусам своего времени. Не всегда воз-

можно четко различить, где Виланд сознательно шел на поводу у своего времени, а где его взгляды совпадали со взглядами эпохи. Но мы вправе предположить, что Виланда не смущали сомнения, когда он пытался приблизить Шекспира к современным ему вкусам. А. В. Шлегель, например, смягчал иногда такие места, которые ему самому не казались предосудительными, чтобы не отвести от Шекспира публику, которую считал еще не созревшей для их восприятия. Переводы были не «литературной авантюрой», а частью осознанной кампании романтизма в защиту поэзии, со всей ответственностью предпринятой поборником Шекспира в сознании своего назначения и долга. Ничего подобного — у Виланда. Ничтоже сумняшеся, он отдавал предпочтение своему вкусу и вкусу той публики, которая была у него перед глазами, когда приходилось выбирать между ней и Шекспиром. Когда он шел навстречу публике, это делалось не ради автора, а ради публики. Когда Шлегель смягчал или пропускал некоторые места в Шекспире, это было молчаливым признанием того, что публика еще не доросла до их понимания. Когда Виланд что-то смягчает или комментирует (достаточно свериться с его комментариями), он всегда признает, что Шекспир тут недостаточно хорош для публики. Перевод Виланда ориентируется на публику, перевод Шлегеля — на Шекспира. Суждение Гёте о немецком переводе Виланда как «пародийном» попадает в самую точку, так что лучше и не скажешь: «*eigentlich nur fremden Sinn anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht*» — «по сути для, стремится лишь усвоить чужой смысл и передать на свой лад».

Если честолюбивые стремления Виланда в самом деле были направлены на то, чтобы точно передавать в переводе характерные черты каждого автора, если он понимал, что каждого автора «нужно переводить на его лад», то имеющееся здесь противоречие между теорией и практикой объясняется его пониманием формы. Подобно тому как все негативные ошибки его перевода Шекспира вытекают из верхоглядства или из недостатка подсобных средств, так же все позитивные или символически значимые — из его понимания формы, которое у него по-прежнему оставалось рационалистским. Форма для Виланда — это все еще то, что целесообразно работающее сознание делает из того или иного содержания. Форма и содержание, искусство и природа представляют для него привычные антитезы, и еще Лессинг ставил ему в упрек ошибочное противопоставление «украшения» природы и ее «верного изображения». По поводу своего перевода Шекспира Виланд сообщает, что в Шекспире он восхищался иногда формой и часто содержанием, что форма Шекспира ему представляется случайной, а содержание существенным. Драмы Шекспира в его понимании — это, по сути дела, остроумные экспромты, он находил в них целую кучу великолепных частных («здравый смысл», «доброе сердце», «гуманизм», «добродетель и благородный образ мыслей», «поучительные, практические труды», «модели и образцы *morum vitaeque*»). Ради этих естественных частных Виланд переводил Шекспира, мирясь с его формой, которая его порой пленяла, порой возмущала. Форма была для него случайным облачением идей, истин, ощущений. Такого восприятия формы, помноженного на собствен-

ную небрежность, оказалось для Виланда достаточно, чтобы отказаться от передачи Шекспира в стихотворной форме.

Вначале, правда, сангвиник Виланд отважился было на передачу и «внешней формы» оригинала — и в первом образце перевода, в «Сне в летнюю ночь» мы видим опыт перевода белого стиха. Потом он бросил эту затею, потому что она требовала от него слишком большого усердия. В остальном же между белым стихом «Сна в летнюю ночь» и другими, прозаическими, переводами Виланда разница так же несущественна, как между стихами Лессинга и лессинговской прозой. Стихи Виланда тоже всего лишь метрически построены, а не рождены внутренне присущим ритмом. Однако шекспировское содержание невозможно было испортить, и в некоторых местах само собой возникает легкое и полноводное течение. Перевод пьесы ремесленников гротескным, спотыкающимся александрийским стихом было остроумной находкой, которая, так сказать, из нужды сделала добродетель. Виланду вообще лучше всего удавались даже в прозе те места, где у Шекспира представлены игра и шутка, где стих Шекспира рожден не из потрясения, а из веселой живой игры возвышенного духа с явлениями земного мира. Даже лирические вставки удались Виланду лучше в отношении изящества стиля, чем какое-либо из трагических мест.

Неровность перевода как такового объясняется не только сангвиническим темпераментом Виланда, который заставляет его то рабски следовать тексту, то произвольно искажать оригинал по своему усмотрению, когда он то с непринужденной легкостью попадает в живую

интонацию, то, скрепя сердце, опасливо отделяется англицизмами, а возвышенные и взволнованные места передает чопорно и неуклюже. Известно, что Виланд горячо принимался за работу, затем, по мере того как она все больше ему надоедала и это чувство с самой работы переносилось на ее предмет, через силу что-то из себя вымучивал и, наконец, забрасывал это занятие. Понятно, что он переводил Шекспира не как автора, а как комплекс отдельных мест. Однако неровность имеет еще и другую причину. Темпераментом Виланда можно было бы объяснить, почему у него что-то получалось лучше, а что-то хуже, но нельзя объяснить, почему утрачена общая интонация, хотя некоторые места и передают в чем-то шекспировскую атмосферу. Все трагедии и исторические драмы почти полностью искажены, комедии же и сказки, хотя и лишились вместе со стихотворной формой своего полета, все же подарили немецкой литературе какие-то отзвуки шекспировского трепетного очарования. Причина тут лежит не в ревностном старании или нерадивости Виланда, а в уровне развития языка, которым он пользовался, в той сфере, из которой он черпал свои языковые переживания. Ранее уже ставился вопрос, в чем причина того, что комедианты XVII века искажали Шекспира, — единственный ответ на него гласил, что тогда еще невозможно было то переживание, которое обеспечивает соответствующий язык; то же самое приходится повторить и здесь, на более высокой ступени развития. То, что не стало переживанием, может быть как-то выражено словами, для этого можно подобрать сохранившиеся в исторической традиции смыслы, но интонацию и ритм никак не передашь. Язык

формируется не *абстрактным знанием* о жизни, не историческим опытом, которым владеет разум, а лишь самой жизнью, которая в чем-то и обусловлена разумом и опытом, но сотворена не ими. Со времен Опица немецкий язык много чем обогатился — не только новым словарным запасом (простое приращение нового материала всегда вторично, этим не конституируется новый стиль), но также и строением синтаксиса, интонациями, разновидностями ритмического рисунка для общения, выражения изящного, грациозного, умного, задушевного и прочувствованного содержания. Благодаря Клопштоку он созрел для выражения религиозных порывов и взлетов, а Лессинг сумел извлечь из него все оттенки страстной мысли, страстного разума, которые вместе с ним вошли в немецкую духовную жизнь. Новые эпохи в литературе начинаются не с новых формул и не с новых воззрений, поэтому все антирационалистские идеи мало что значат, покуда преподносятся в тоне и в выражениях рационализма. Бодмер и Брейтингер придерживаются иных воззрений, чем Готшед, однако это еще не означает нового переживания, и их язык еще не становится новым инструментом выражения для немецкого духа. Клопшток творит новый язык и из своего переживания создает новый инструмент выражения для немецкого духа. Лессинг, зачастую высказывавший более рационалистические взгляды, чем швейцарцы, уже самым тоном, в котором он их предподносит, становится зачинателем новой эпохи, носителем нового жеста. Что же из Шекспира могло тогда быть не только понято, но и пережито, то есть получить языковое выражение? Ибо это разные вещи: одно дело — понять автора, признать

его, проявить историческое понимание, другое — постичь через переживание. Так как в Шекспире содержатся все элементы духа и жизни, его можно было постичь и оценить с любой стороны. Разум Шекспира, его знание света и богатство содержательного материала немцы для себя открыли, его содержательную сторону легитимировали, его изобразительные методы приняли и одобрили, прославили его как гения, потому что он владел теми средствами достижения своих поэтических целей, которые все еще опирались на разум и мораль. Как предметный комплекс, как идейный комплекс, как мир отдельных содержательных единиц, как духовная величина Шекспир вызывал восхищение и споры, его оправдывали, постигали, ему подражали, его толковали. Но никто не понял его как поэтический, то есть языковой, комплекс, как мимико-ритмическое выражение жизни в целом. Всё, что хвалили или порицали в его языке, относилось к выразительности метафор или их грубости, к его изобразительному мастерству, то есть к содержательной стороне. Никому не приходило в голову искать или попытаться почувствовать в его драмах живую жизнь. Ее воспринимали как средство, а не как выражение и форму душевного переживания; и ни Лессинг, ни даже восторженные английские почитатели не додумались до того, чтобы рассматривать язык Шекспира и вообще поэтический язык как то, что только и делает из мудрого человека, знающего свет, из писателя-моралиста, настоящего *поэта*.

Пока Шекспира осваивали только с теоретической стороны, для правильного, хотя и не всестороннего понимания достаточно было того, чтобы он последо-

вательно изучался в одном из многих его аспектов — психологическом или философском, моральном или драматургическом. Однако переводчик не мог этим удовлетвориться, чтобы успешно выстоять, состязаясь с чужестранным гением. Ему необходимо было проникнуть в языковое переживание Шекспира и пережить содержательную сторону Шекспира так, как она отражена в языке. У Виланда вообще была тогда лишь ограниченная возможность расслышать в Шекспире самое главное и найти верный тон для того, чтобы передать это на своем родном языке. Собственные мысли по поводу формы и языка являются *следствием* скорее его желаний и возможностей, нежели того, что их сформировало, как, впрочем, и его досадливые примечания к Шекспиру (отчасти выдержанные совершенно в готшедовской терминологии и противоречащие его общему суждению о Шекспире) мы считаем не причиной этих недостатков, а лишь средством оправдания последних. У человека настроения суждение обыкновенно является следствием поступков, и только у людей рационалистического склада оно выступает как причина или основание. Виланд принимал форму и язык у Шекспира за оболочку и случайность, жаловался на то, как плохо она проработана, как чопорна, напыщенна и неискренна, потому что думал о поэтах-классицистах, у которых стих сводился к метру, а содержание было налито в предназначенный для этого сосуд, из которого ни капли не переливалось через край. В то же время он показывал этим, что стихотворный язык как движение души, как сила, созидающая сосуд, был ему непонятен. Виланд воспринимал творчество Шекспира как сумму отдельных единиц: пьеса за

пьесой, реплика за репликой, стих за стихом — отдельные экспромты, душевного центра которых он не искал. Берясь за Шекспира, каждому переводчику следовало бы знать, что тут все излилось потоком пылающей лавы из внутреннего центра, что характеры, судьбы, страны суть проявления, акты этой центральной силы, что образы и метафоры Шекспира и вся видимая поверхность его произведений — такие же создания этой силы, подвижной фантазии, а не выставленные в ряд картины, которые можно рассматривать по отдельности. Если ты это сумел почувствовать, то даже самое резкое и грубое слово Шекспира не покажется тебе чем-то недопустимым, напротив, ты будешь воспринимать его как необходимое: во-первых, потому что оно не хладнокровно вставлено для созерцания и уточнения, как красочный мазок, а вибрирует и заставляет вибрировать фантазию (так линия не только заполняет пространство, а задает направление), во-вторых, потому что оно не ударяет по восприятию во всей своей изолированной резкости, а выполняет определенную функцию в совокупном комплексе *духовного движения и действия* (так нам бывает противен вид отрезанной части тела, между тем как все тело вместе с этой частью может вызывать у нас восхищение). У Шекспира каждое слово и каждый стих (как линия и цвет у всякого истинного художника) энергично и действительно осуществляет одновременно свою особую функцию и функцию связи с общим целым. Кто однажды постиг Шекспира умом и переживанием, тот неохотно согласится признать у него отдельные недостатки. При чем это целое не обязательно должно представлять собой все его творчество. Как показывает пример Лессин-

га, достаточно составить о нем цельное представление со стороны рационального содержания, чтобы затем встать на его сторону и оправдывать все его так называемые недостатки.

Понятно, что импрессионист Виланд, хватаящийся за детали и избравший при переводе путь от внешнего к внутреннему, то и дело должен был наткаться на недостатки. Его примечания — это сплошь тяжкие вздохи читателя, не понявшего связи целого, а следовательно, и смысла, поэтому где он не переживает впечатления от деталей, там наталкивается на массу дикостей и мертвых пятен. Но то, что ему показалось диким, мертвым, пустым и бессмысленным, Виланд либо опускал, либо передавал безжизненно и бездушно. Эти примечания и скрывающееся за ними непонимание объясняли просто рационализмом Виланда из-за обманчивого сходства его пренебрежительных высказываний со взглядами готшедианцев. Однако если понаблюдать за тем, в каких случаях Виланд смягчал или пропускал метафоры (за вычетом тех, которые он пропускал по небрежности или невнимательности), и присмотреться к тому, какие рифмы Шекспира он объявлял искусственными или натянутыми, в каких случаях он с огорчением говорит о безвкусных, грубых, дурацких выражениях, то внимательно сопоставив места, которые он хвалил и которые порицал, сравнив, где перевод идет гладко и без запинки, а где переводчик начинает спотыкаться, выражаться деланно и неестественно и его тон становится неуверенным, мы увидим, что Виланд приходил в смущение от Шекспира не оттого, что был, дескать, принципиальным рационалистом амусического склада, убежденным любителем пра-

вил и что он шел в переводе от внешней стороны внутрь не оттого, что признавал лишь абстрактные понятия и цели, а оттого, что откликнулся на Шекспира только со стороны своей сенсильности и только на определенные элементы его произведений. Перед чем-то Виланд оставался в беспомощности, не в силах воспринять это через переживание, но виноват в этих случаях был не его разум, а нервы. Скорее целостное восприятие Шекспира со стороны разума, как это было у Лессинга, разглядевшего в нем ведущий духовный принцип, позволяло безоговорочно принять его творчество, чем восприятие через чувствительность, которая позволяла почувствовать только отдельные детали. Иными словами, искаженное восприятие Шекспира Виландом и искажения в его переводах обусловлены не противоположным чувственному и собственно поэтическому началу рационализмом как таковым, а особенностью чувственного восприятия, заключающейся в способности положительно реагировать лишь на ограниченный круг объектов, — так что переживание Виланда активно воспринимало только определенную сферу шекспировского творчества, отбрасывая все остальное. И поскольку Виланд способен был воспринимать в переживании лишь определенную сферу шекспировского творчества, то есть обладал органом восприятия, настроенным именно на эту сферу, то и орган, которым он располагал для воспроизведения воспринятого, то есть его язык, способен был передавать только эту сферу. Но благодаря этому Виланд внес в немецкий язык новый элемент, расширив его возможности в своих переводах Шекспира. Обогадив немецкий дух новым по своему содержанию переживанием, он также обогатил

немецкий язык новым оттенком для выражения этого переживания.

Если образно представить себе мир шекспировского языка в виде излучающего энергию шара, то в центре его мы увидим основной слой страсти, зону трагедий. В ней язык кипит раскаленной лавой, бурлит и вибрирует, сотрясаемый толчками неукротимой энергии становления, — это язык «Гамлета» и «Отелло», «Макбета» и «Кориолана», «Лиры» и «Антония», язык сонетов. К центральному ядру шара, примыкает следующий слой, который составляет основу сегодняшней славы Шекспира, — этот слой мы назовем риторическим. Все еще согреваемый и питаемый жаром центрального ядра — уже менее плотный и перемешанный с другими элементами, которые не принадлежат к шекспировским потрясениям, а несут на себе отпечаток языковых традиций того времени, хотя и они, конечно, полностью переплавлены и преобразованы под воздействием шекспировского пафоса и подчинены шекспировскому ритму — этот слой представлен в основном историческими драмами. Последний, внешний, уже как бы несколько охлажденный, удаленный от ядра слой, наиболее рыхлый, переливающийся и мерцающий, лежит в основе комедийной дикции, в которой хотя и угадываются еще вибрации внутреннего огня, но они легки и светлы, носят воздушные оттенки. (Эти сферы, конечно, не распределены так отчетливо в зависимости от сюжета, в большинстве пьес присутствуют все три слоя.)

Из трех поэтических сфер Шекспира Виланду дано было прочувствовать одну-единственную — верхнюю, самую разреженную сферу прихотливых настроений,

игры, романтики. В нее он мог проникнуть, к ее живому восприятию был подготовлен собственным капризным, эмоциональным темпераментом, а также теорией швейцарской школы, из которой вышел, эстетикой «чудесного», которая в основном была связана с романтическими пьесами. «Буря» и «Сон в летнюю ночь» были любимыми пьесами швейцарцев, и не случайно Виланд в первую очередь перевел именно эти две пьесы. «Бурю» — еще в свою бытность директором биберахского театра, до того как он взялся за перевод собрания сочинений Шекспира. (Первый перевод, сделанный по велению души и претендующий на литературную ценность, почти всегда показателен в смысле специфического переживания переводчиком оригинала — работа должна начинаться со свежего импульса. Никто не начнет ее с самой трудной вещи, а сперва возьмется за самую любимую.) Виланда больше всего привлекала вольная игра, грациозная легкость, которая, словно отбросив узы земного тяготения, вовлекает в себя явления природы, человеческие души, подменяя одно другим, та безответственная свобода, с которой все мешается и пускается в пляс, — иначе говоря, сама фантазия, цветущая и благоухающая, воплощенная в «Сне в летнюю ночь». Тут податливая легкость Виланда не наталкивалась на темные, жесткие глыбы человеческих душ и судеб, а его чувственность, не встречая волнения страстей, выходила на простор цветущих полей, где озаренные серебристым светом витают воздушные тела, где царит веселье и шутка. Воистину содержанием этой пьесы было в полном смысле то, что называется *Laune* — каприз и веселье, а у Виланда был тонкий нюх на этот чувственный аромат, был глаз на это

серебристое мерцание и витание; на этом материале мог в полной мере развернуться его природный талант.

В переводах Виланда лучше всего удалось все фантастически изящное; риторическое осталось недопонятым, а патетического нет и в помине. И точно так же в его собственных произведениях влияние Шекспира сказалось лишь в одном этом направлении, которое соответствовало его натуре, помогало его нежной, податливой чувственности проявить себя в игре и настроении. В отличие от других, более великих, чем он, Виланд не соблазнился примером могущественного Шекспира настолько, чтобы позаимствовать от него несвойственные себе черты или попытаться ему подражать, не дал себя «испортить», в чем не без основания Гердер упрекал Гёте. Тем напряжением, какого стоила ему работа над Шекспиром, и теми неприятностями, которые она повлекла для него за собой, этот перевод, вероятно, более, чем какая-либо другая из его литературных авантур, послужил ему хорошим уроком никогда больше не браться за задачи, превосходящие его возможности. Однажды наказанный за свой легкомысленный импрессионизм, Виланд впредь очертил свою жизнь «кругом умеренности». Немецкий Шекспир стал его последним экспериментом. Самое замечательное в Виланде, чем мы по сей день не перестаем восхищаться, это та легкость, с какой он из любой духовной пищи умел извлекать нечто удобоваримое, приспособлявая по себе чужое добро, но при этом ничего не насилуя и не делая насилия над собой. Безошибочно верный вкус, в особенности в отношении языка, который с этого времени отличает его даже по сравнению со многими более великими писателями, как

например по сравнению с Клопштоком, Гердером и даже Шиллером, объясняется отчасти тем, что ему не приходится управляться с непокорным материалом и переживаниями, что чувственность, не ведающая страстей, чуткое ухо, не смущаемое сердечными волнениями и бушеванием бурь, служат ему надежным путеводителем, отчасти же плодами самовоспитания его импрессионизма под влиянием работы над Шекспиром, в ходе которой он до предела развил свои способности, узнав на его материале все возможности искусства и научившись верно оценивать, что он в силах, а что не в силах передать. Штадлер совершенно правильно расценил мелочную придирчивость виландовских примечаний, заметив, что в них он не столько выражает оценочные суждения, сколько дает выход своему раздражению. Когда работа над переводом Шекспира осталась позади, Виланд как ни в чем не бывало вернулся к своему прежнему преклонению перед Шекспиром, лишь его наравне с Гомером и Гёте признавая за поэта в романтическом (на его взгляд, слишком экзальтированном) смысле, причем не потому, что он с тех пор глубже понял его через переживание (хотя и позднее еще сохранял достаточную гибкость ума для того, чтобы вслед за Гердером и Гёте признать правомерность выявленных ими шекспировских элементов), а потому что теперь его уже не связывала тяжесть чужого величия и, вновь обретя по отношению к Шекспиру необходимую дистанцию, он мог любоваться его громадой издали, подобно тому как альпинист, покоривший высокую вершину, к которой во время восхождения испытывал менее дружелюбные чувства, радуется, глядя на нее из долины.

Из опыта своего активного служения Шекспиру Виланд вынес и сделал неотъемлемым достоянием немецкой литературы умение воспринимать и изображать фантастическое и сказочное, воздушную чувственность, романтику лунного света, в котором оживают эльфы, чудесное в духе эстетики Брейтингера, комическое как игру прихотливого настроения — причем не в виде отдельных сюжетных мотивов и оборотов, не в виде цитат (все это мы встречали еще у Бодмера, хотя у того в этом вряд ли можно видеть влияние Шекспира, плоды духовного влияния), а как веяние воздуха, как аромат, чувственно воплощенный средствами языка. (Подробный перечень мотивов см. у Штадлера — «Wielands Shakespeare», 1910, — к которому я отсылаю читателя, чтобы не повторять без нужды уже хорошо описанное другим автором.)

«Приключения дона Сильвио де Розальва» — первое немецкое сочинение, на которое оказал влияние Шекспир как *поэтический* феномен, в котором не просто использованы его сюжеты как сырой материал, а во всем, вплоть до интонации, ощущается его душевная субстанция. Мы не будем сейчас выяснять, не выводится ли характер Педрилло целиком и полностью из Санчо Пансы, но как сказано: все тематические мотивы — страх Педрилло перед ночным лесом («Сон в летнюю ночь»), гадание цыганки по руке Педрилло («Венецианский купец»), реквизиты, ночные пляски фей, кобольды, «ночной дух, который душит девушек» — все эти летучие создания сотканы из воздуха, взятого у Шекспира, а главное, им же напоен и самый язык. Уже не язык выступает здесь как рабский носитель того или иного содержания, а со-

держание само окрыляет движение языка. Содержание движет фразами, они легки и подвижны, как и то, о чем они говорят. Этому произведению присуща также чуткость к валёрам слова, к краскам прозы. Лессинг научился говорить в прозе о *предметах*, как не умел этого никто ни до, ни после него; но умением воссоздавать предметы словами так, что кажется, будто они говорят о себе сами, впервые в новейшей немецкой литературе овладел Виланд. Изящной и прозрачной подвижностью он, правда, был обязан выучке французской школы, четкостью линий — своему великому испанскому учителю, зато воздушность и чувственность он вынес из занятий Шекспиром.

Конечно, эта чувственность — разбавленная, сильно ослабленная... ведь она внушена не пылкой жизнью сердца, а лишь возбуждением нервов! В солнечных пылинках намешано много пудры и книжной пыли, вся степень разжиженности жизни эпохи рококо по сравнению с эпохой ренессанса составляет ту меру различия, которая отделяет эти повести от самого беглого наброска Шекспира. Но все же тут впервые природа как чувственное явление получила свое отражение в языке. Клопшток поэтически выражал ее чувством, претворял в воздух и краски, в сердечные ритмы, он купался в ней с закрытыми глазами. Виланд впивал ее ноздрями — и здесь он все тот же гурман и смакователь. Луна Клопштока светит для того, чтобы облечь в туманный свет трогательные чувства, переживаемые в одиночестве, луна Виланда — чтобы озарять сладостное томление, разделяемое с другими. Для Клопштока пейзаж был символом душевного состояния, он видел его только через душевное

волнение или претворял в волнение души. Очертания объекта были ему незнакомы. Для Виланда пейзаж был чувственной реальностью, либо независимой от душевных переживаний человека, которые на его фоне разыгрывались, либо влияющей на него посредством создаваемой атмосферы или даже окружающей среды. Среди немцев, если отвлечься от идиллий Гесснера, в которых природа еще предстает в качестве одушевленного символа, и поэмы Галлера «Альпы», в которой пейзаж становится объектом живописного анализа, музеем отчетливо увиденных, интенсивно описанных, но не прожитых поэтически подробностей, Виланд был первым, кто увидел его именно так. У Виланда мы впервые в немецкой словесности встречаем тенденцию изображать человека и пейзаж как самостоятельные, но взаимодействующие единицы. Она отлична как от языческого оживления природы, которую мы встречаем у Гёте, так и от протестантского одушевления природы Клопштока, но она тоже вызвана к жизни под влиянием Шекспира. Правда, у Шекспира пейзаж — это, скорее, стихия, которая складывается из судеб и характеров, населяющих пьесы, он обретает самостоятельную силу, свое особое значение, становясь внешней ареной событий, происходящих в душе персонажей. Связь между ландшафтом и характером, символические отношения между ними у Шекспира гораздо органичнее, чем у Виланда, да и в ландшафте, увиденном глазами стратфордского крестьянина, гораздо больше огня и прочувствованности, чем в пейзаже биберахского амтмана, — от Шекспира он взял только умение чувственно воспринимать и использовать особенности пейзажа как стихии, ибо его тип ландшафтного

описания порожден воздушной атмосферой шекспировской сказки, а не суровой почвой Сервантеса. Пейзажам Виланда, как и всей его поэзии в целом, недоставало земной тяжести.

Наряду с этим стремление Виланда к свободе и непосредственности привело его к подражанию шекспировским грубостям, ругани и божбе (ср.: Штадлер, с. 104), хотя у него это выглядит как-то некстати и отдает литературщиной. Однако даже она показывает, что если Виланд порой и отстранялся от Шекспира, то никак не из преданности французскому классицизму.

Гораздо больше, чем в прозе Виланда, влияние Шекспира чувствуется в его поэзии, в его романтически причудливых поэмах и прежде всего в «Обероне». Заимствованные мотивы и здесь носят второстепенный характер. В «Тимоне» и «Музарионе» есть общие черты в понятийном, но не поэтическом плане, а «Оберон» Виланда по сравнению с шекспировским — существо другой весовой категории, с другими жестами, другой тканью, другой окраской, и с Просперо его тоже нельзя сравнивать... это совершенно обыкновенный король эльфов, чьи общие очертания намечены уже во французском романе. Привязать общие мотивы к Шекспиру невозможно хотя бы уже потому, что они заданы фабулой (ср.: Koch. Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon). Вообще нужно отметить (и на это следует постоянно обращать внимание), что наличие одних и тех же сюжетных и предметных мотивов не имеет никакого значения даже в строго филологическом смысле, если при этом нельзя проследить наличия общих черт в виде жеста, интонации, формы и одинакового духа, связанных

с этим заимствованным мотивом. Увлекаться погоней за литературными параллелями бессмысленно уже потому, что число сочинений бесконечно, число же мотивов ограничено; тем более, когда речь идет о настоящих поэтах, поскольку они идут в своем творчестве не от книги, а от жизни. Кроме того, можно (и Бодмер доказывает это своим примером) до нитки обобратить автора, ни в малейшей степени не испытав на себе его влияния. Не в сказочных мотивах с феями, а в воздухе, в котором витают феи, в играх фей, в озаренных лунным светом полянах и в значимом соединении судьбы и настроения, чувственности и судьбы, в гибкости языка, который повторяет все извивы чувственных впечатлений и передает их в слове, в перекличке интонации и настроения, в использовании красочных эффектов, сочных слов, вызывающих фантастические представления, — иными словами, в таком владении немецким языком, когда звучание и интонация непосредственно говорят что-то чувственности и фантазии: вот в чем здесь выражается влияние Шекспира.

КНИГА ТРЕТЬЯ

ШЕКСПИР КАК СОДЕРЖАНИЕ

1. ГЕРДЕР

С появлением виландовского перевода в духовную жизнь Германии вошло и, хотя бы отчасти, стало доступно то, что составляет содержание Шекспира. И тогда перед этим содержанием открылась возможность плодотворного влияния на творчество и язык немецких писателей. Под содержанием было бы неправильно понимать чудесное и сказочное, которое хвалил и пропагандировал еще Бодмер, ибо оно продолжало оставаться всего лишь сюжетным материалом, пока, проникнутое немецким духом, не обрело новой формы на немецком языке. В лице Виланда очарование этого нового языка и специфическая атмосфера этой романтически причудливой сущности нашли своего толмача, способного воспроизвести и творчески передать их особенные черты, — в своих переложениях Виланд обручил рококо с самим существом шекспировского творчества. Так, наряду с формой и сюжетом, пускай еще фрагментарно, в разбавленном виде, вперемешку с другими гетерогенными элементами, на первый план выдвинулась содержательная сторона Шекспира. В этом состоит *поэти-*

ческое значение виландовского Шекспира, нагляднее всего проявившееся на примере его собственного творчества и в том влиянии, которое оно приобрело. Все приверженцы и последователи Виланда, все романтики века рококо, начиная с Мейснера и кончая Гейнзе, в этом отношении появились под опосредованным влиянием Шекспира.

Кроме того, перевод Виланда имеет *литературно-педагогическое* значение, не говоря уже о сопутствующей реакции в книготорговой сфере, которую всегда вызывает выдающееся литературное событие. (Реакция рынка проявилась в появлении обработок тех пьес автора, к которым было привлечено внимание публики, — отдельные пьесы Шекспира отныне стали массово выходить в литературных переводах невысокого уровня.) Имя Шекспира, о котором у кого-то были смутные представления, у кого-то — основанные на глубоком изучении, носилось в воздухе; для многих оно стало символом на знамени литературных боев, и без него не обходился уже ни один теоретический спор. Перевод Виланда дал всем конкретный, хотя и ложный образ Шекспира; для литературной молодежи Виланд на много лет стал проводником в мир великого англичанина, пока ему на смену не пришел более точный перевод Эшенбурга. Достаточно напомнить о том, что и молодой Гёте, и молодой Шиллер, и весь круг писателей «Бури и натиска», впервые смог составить себе отчетливое представление о Шекспире благодаря Виланду. Здесь не важно, правильным оно было или нет, главное — было ли оно действительным, а последнего нельзя отрицать — даже возражения против переводчика, выдвигаемые молодыми представителями

«Бури и натиска» с позиций того культа, которым они окружили Шекспира, основывались на том знании Шекспира, которое было ими почерпнуто из переводов Виланда... И, даже восставая против эстетски субъективных придинок, содержащихся в примечаниях, они все равно продолжали опираться на тот самый текст, к которому эти примечания относились. Вообще вся драматургия «Бури и натиска», такая как она есть, не исключая даже «Гёца» и «Разбойников», опирается на переводы Шекспира, сделанные Виландом, а не на знакомство с оригиналом. Мы часто забываем о том, что молодому литератору того времени при имени Шекспира вспоминался комплекс драматических произведений, написанных в прозе, — ведь он невольно вспоминал о том Шекспире, который отвечал его внутреннему переживанию, а оно реализуется только на родном языке; так у нынешнего гимназиста при упоминании о Шекспире невольно всплывает в памяти не английский текст, а переводы Шлегеля и Тика, ибо они стали составной частью его культурного багажа. Если же мы упомянем Горация, Цицерона или Софокла, человек будет вспоминать оригинал, поскольку в этом случае нет такого перевода, который стал бы общим культурным достоянием всякого образованного человека.

Нам предстоит показать, что вся прозаическая драматургия «Бури и натиска» столь же, если не еще более, далека от шекспировского духа, как виландовский Шекспир. Можно утверждать: будь первый перевод Шекспира выполнен не в прозе, а в стихотворной форме, то вся драматургия «Бури и натиска» выглядела бы значительно иначе. Прозаическая форма виландовско-

го перевода в значительной мере способствовала тому, чтобы представить Шекспира в образе того дикого, по наитию творящего гения, каким он был в глазах бурных гениев, следовавших его примеру. Одного лишь присутствия стихотворной формы было бы достаточно, чтобы дать им представление о форме и богатейшем разнообразии форм этого космоса, который они ошибочно принимали за бурлящий хаос лишь из-за того, что переводчик, донесший до них Шекспира, объявил его форму случайной чертой. Главное, за что мы сегодня критикуем Виланда, это неудачный выбор формы, в результате чего он сделал Шекспира бесформенным. Тогдашняя революционная молодежь критиковала его совсем за другое: за то, что он якобы ослабил первозаданную, разрушительную для формы взрывную силу, которую они — лишь в редких случаях основываясь на действительном знании — предполагали в Шекспире. Между прочим, если бы Виланд издал свой перевод в том виде, как он есть, но без критических примечаний, а не то и с сопроводительным словом, выражающим его восхищение Шекспиром в целом, молодежь, вероятно, приняла бы его труд без гнева и даже восторженно приветствовала бы — как-никак она им пользовалась, невзирая на все неодобрительные высказывания. Ведь лишь благодаря сопроводительному тексту Виланда большинство обратило внимание на то, что тут титан очутился в руках переводчика, руководствующегося субъективными эстетскими вкусовыми пристрастиями. Почти никого не смущало, что Шекспир был переложен на прозу, — высказываемые порицания касаются только неуклюжести прозы, вялости и слабости интонации;

критикам не было тогда так же очевидно, как нам, что передача Шекспира прозой *eo ipso* влечет за собой все эти недостатки, что передать общий тон можно только при условии, если передана и форма, сохранен стих. Пока что все представители «Бури и натиска» были еще далеки от понимания того, что форма заключается в языке.

Тот факт, что перевод Виланда был использован в первых немецких постановках Шекспира, представляет собой сопутствующее явление, имевшее место позднее и не имевшее особенного значения для дальнейшего развития немецкого духа. Великие события духовной жизни происходят в Германии не благодаря театру — на подмостки они выходят, как правило, задним числом, когда развитие ушло уже дальше. Современный культ театра, которым на беду себе заразилась наша литературная историография, затемняет для нас тот факт, что театр в Германии никогда не был творческим элементом, а был лишь средством воздействовать на публику, донести до публики вопросы, которые давно уже решены другой инстанцией. Сцена как нравственный институт — это самая антидраматургическая концепция, какую только возможно себе представить, а между тем она выдвинута нашим величайшим драматургом. Не только Гёте писал свои пьесы, как он сам признается, вопреки театру, но также и Шиллер, Геббель, Клейст — словом, все. Эти великие поэты, зачарованные величием Шекспира, поддавшись соблазну, решили высказаться в драматической форме прежде, чем для этого представилась драматургическая необходимость, и даже прежде, чем был создан драматургический аппарат. Значение, ко-

торое имеет Шекспир в духовной жизни всего человечества, включая и немцев, это его значение как поэта, а то, что его пьесы использовали и до сих пор используют для театральных постановок, представляет собой явление экономического, а не духовно-исторического порядка.

Значение виландовских переводов выходит далеко за рамки его собственных ожиданий и того приема, который они встретили у публики. Они дают нам примечательный пример того, как недопустимо в вопросах литературного метода отождествлять конкретные проявления литературных и идейных движений той или иной эпохи с ее движущими силами и судьбами, и как необходимо рассматривать каждое отдельное высказывание в его символическом значении и на фоне общего контекста, для того чтобы понять, отражает оно нечто существенное, то есть реальные процессы духовной жизни, или же носит чисто литературный характер, то есть является мертвым пережитком уже отгоревшей жизни. Виландовский перевод Шекспира, одно из произведений, оказавших величайшее, тектоническое, влияние на немецкую литературу, почти единогласно оценивался его современниками как неудачная, ненужная или вредная вещь, причем в эмпирическом плане это суждение при всей преувеличенности было не так уж несправедливо. Ибо те, кто отзывался о нем как о вредном и вводящем в заблуждение, поскольку он искажает Шекспира, очевидно, несмотря ни на что, были близки к исторической справедливости, если бы не то обстоятельство, что здесь, как и вообще в истории, дело идет не столько о правоте и истине, сколько о силе и влиянии. Виландовский ис-

каженный Шекспир — такая же историческая сила, как Оссиан Макферсона, — и никакое суждение об эстетической ценности не может умалить их динамическую мощь. Первопроходцу в деле перевода Шекспира, вступившему на сцену в благоприятный момент, когда, как пишет Герстенберг, «имя Шекспира сияло во всех газетных лавках, словно лунный свет в чаше», должна была достаться, если не слава, то власть Кайроса (χαίροξ). Мнение Уца, высказанное в письме Глейму, выражало всеобщее ощущение: «Виланд переводит Шекспира, и это хорошее дело. Германия будет еще очень благодарна ему за это». Мы видели, что Виланд, как в силу своих способностей, так и в силу своих недостатков, более всех был предназначен для исполнения этого судьбоносного предприятия, и, глядя в исторической ретроспективе на тогдашнее состояние языка и соотношение сил в немецкой духовной жизни, нельзя не признать, что Виланд, если отвлечься от его небрежностей, сделал все, что было возможно. Среди критиков не было ни одного гениального поэта, а среди поэтов — ни один стихотворец того времени, кроме Клопштока, не был гениальным языкотворцем — не нашлось талантливое переводчика; никто не обладал такой способностью вчувствования и гибкого следования оригиналу. Благодаря этому сочетанию Виланд также явился предтечей Тика и Шлегеля. Ироническое высказывание Герстенберга, что, пожалуй, в целом свете не найдется такого удивительного одегета к Шекспиру, как Виланд, правомерно в том случае, если речь идет о духовном несовпадении этого оригинала с этим переводчиком; но оно несправедливо, если говорить о времени, месте и трудоспособности. Однако

независимо от того, справедлив ли был прием, оказанный этому переводу, он уже относится к числу документальных свидетельств, неотъемлемых от истории Шекспира, и подобно тому как некогда Готшед, поднявший голос против неразумности Шекспира, косвенным образом способствовал усилению его влияния, поскольку его выступление привлекло внимание того, кто впервые открыл для Германии рациональное начало Шекспира, так же и перевод Виланда оказал не столько прямое воздействие своим непосредственным содержанием, сколько косвенное — благодаря отпору, который вызвали его критические замечания к Шекспиру. Перевод Виланда пустил в широкое обращение среди публики кое-что из настоящего Шекспира и много чего поддельного, его примечания привлекли к нему обостренное внимание, побудили несогласных высказать свое мнение и заставили вступить в спор тех, кому суждено было открыть Шекспира с содержательной стороны, раскритикованной Виландом, освоить его теми органами восприятия, которые Виланда оттолкнули от Шекспира. Если Готшед отвергал Шекспира из-за узости своего рационализма, то недовольство Виланда было вызвано изнеженным, неглубоким характером его чувственности, субъективной эстетской ограниченностью вкуса, и подобно тому как суждение Готшедом было опровергнуто легитимным представителем разума, ограниченность Виланда была исправлена человеком, обладавшим более сильной чувственностью, — Герстенбергом. Вновь, как в споре между Готшедом и Лессингом, углубленное понимание Шекспира родилось здесь в ходе полемики против более поверхностного, причем тут не имеет никакого значения

тот факт, что те положения, против которых возражал Герстенберг, не вполне соответствовали истинному мнению их автора.

Из всех суждений о работе Виланда суждение Герстенберга, высказанное в шлезвигских «Письмах о достопримечательностях литературы», было единственным, обладающим исторической перспективой. Самой энергией своих нападок оно делает этот перевод событием, а энергия его основных положений означает появление нового взгляда на Шекспира. Все прочие похвальные и отрицательные отзывы (мы принимаем здесь во внимание только частные и публичные высказывания, сделанные в связи с изданием перевода, а не позднейшие суждения об этой работе, очень скоро сделавшейся достоянием истории) содержали в себе лишь повторение давно устоявшихся взглядов, которые как в практическом, так и в теоретическом плане гораздо четче и решительнее были сформулированы кем-то ранее. В отзывах мы встречаем все точки зрения той эпохи, в которой бок о бок сосуществуют самые различные вкусы — напряженность их противостояния и характерная для этого десятилетия огромная энергия получили яркое выражение в реакции этих вкусов на немецкого Шекспира. В этой реакции, независимо от достоинств виландовского перевода, выявляется значение его как события — он действительно означал, что Шекспир окончательно вошел в немецкую литературу как такой фактор культуры, в отношении которого необходимо было так или иначе определять свою позицию. (В историко-литературном плане здесь важно то, что возникла необходимость определять свою позицию

по отношению к самому Шекспиру, а не по отношению к немецкому переводу, который дал к этому толчок.) Вот позиция несколько смягченного рационализма *à la Voltaire* — справедливое признание красот и следования природе. В то же время раздается голос консервативного рационализма, представителем которого выступает Кристиан Феликс Вейсе, в юные годы друживший с Лессингом и по-прежнему продолжавший писать александрийским стихом пьесы в духе Готшеда, используя сюжеты Шекспира — «Ромео» и «Ричарда III». Вейсе осуждает появление перевода такого неправильного автора, как Шекспир, считая это делом вредным и губительным для литературы: «Перед нашим мысленным взором сразу встало все скопище жалких подражателей, чье появление вызовет этот перевод, всех этих немецких шекспиров, которые пробудят от мертвого сна погребенных шутов, затянут песни могильщиков, выведут на сцену безумных королей, представят бури и грозы с ведьминскими плясками в канифольном дыму и развлекут зрителей звоном погребальных колоколов». В 1779 и 1788 годах еще раздается этот замогильный готшедианский голос. Ближе всего к этим голосам рецензии «Франкфуртских ученых ведомостей» (*Frankfurtische Gelehrte Anzeigen*), «Гёттингенского вестника о вопросах науки» (*Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*), в которых высказываются, например, взгляды, созвучные Элиасу Шлегелю: признание красот, в особенности изображения человека в сочетании с ярко выраженным неприятием всего, что не соответствует правилам, и всего сниженного, хотя одновременно в оправдание этих недостатков говорится о том, что

они объясняются обычаями и нравами своего времени, и признается оригинальность «старинного живого и порой фантастического лицедея». Примерно в том же духе выдержано и суждение того же Уца, озабоченного ошвейцариванием Шекспира, и затем: «Он должен вам понравиться, если вы можете стерпеть величайшую чепуху рядом с высочайшей гениальностью». Точка зрения Николаи представлена во «Всеобщей немецкой библиотеке» (Allgemeine deutsche Bibliothek) суждением, в котором красоты Шекспира признаются, но их автор назван оригиналом, вследствие чего они объявляются непереводаемыми и невозможными для подражания, и указывается, что для понимания Шекспира необходимо принимать во внимание условия, из которых происходили его особенности. Приговор Лессинга, которого Виланд заранее опасался, поскольку тот исходил от заведомого противника его прихотливых фантазий и небрежностей, к тому же признанного знатока и ценителя Шекспира, который однажды уже задавал ему трепку, оказался неожиданно благосклонным, в очередной раз продемонстрировав независимость и безошибочность критических суждений автора: среди разногласий и сталкивающихся мнений, в самый разгар страстей, Лессинг точно указывает на главное — на то, что мы теперь видим, оглядываясь на историю. «На красотах, которые Виланд представляет, нам еще долго предстоит учиться, прежде чем пятнышки, с которыми он их представил, станут настолько оскорбительны для наших глаз, что нам непременно потребуется новый перевод», — так что Лессинг и о своих современниках судил так же взвешенно, как о Шекспире, не забывая принимать во внимание

исторические возможности и условия... Он и тут умел разглядеть в каждом явлении главное, разумное начало, потому что видел, каким оно должно и может стать, и не выдвигал абсолютных требований там, где речь шла о релятивных задачах. Однако суждение Лессинга о Виланде имело некоторое значение лишь для практического успеха перевода, ничего нового о влиянии Шекспира оно не дает.

И тут вступает в действие критика Герстенберга, не только самая убедительная и принципиально новая, но и самая эффективная по ее последствиям, поскольку она дала теоретическую основу, на которую опиралась молодежь в своем суждении о переводах Виланда. В практическом отношении она, как уже говорилось и будет показано далее, оказала не слишком большое влияние на восприятие виландовского перевода. Критика Герстенберга, опубликованная за год до выхода «Гамбургской драматургии» и написанная в стиле, уже предвосхищавшем эпоху «бурных гениев» и во многом сложившемся под влиянием того Шекспира, каким он стал известен благодаря Виланду (главное отличие этого стиля состояло в богатой образности, в преобладании рапсодической ассоциативной связи взамен логического рассуждения), содержала мысли, логически изложенные и исторически обоснованные Лессингом в его «Драматургии», — мысли об исторической обусловленности Аристотеля и нарушении правил во имя целесообразности. Однако Герстенбергу не хватает последовательности Лессинга, который доводит свои исследования до конца и никогда не довольствуется констатацией исторического факта, не изучив его причин, вследствие чего его оправдатель-

ные аргументы одновременно относятся к Аристотелю и к Шекспиру и направлены как против швейцарцев, так и против классицистов. Герстенберг же еще больше расширяет пропасть между Аристотелем и Шекспиром, а поскольку в его задачи не входило оправдание Шекспира перед судом разума, так как он стремился лишь защитить то, что его привлекало в Шекспире — его многообразие, чувственное богатство (в глазах Лессинга — средство, для него же — самая цель), то, махнув рукой на правила, он не стал их опровергать, но и Шекспира не стал ограждать от соответствующих обвинений. Такой непоследовательностью и неопределенностью страдает вся теоретическая часть критической статьи Герстенберга, поскольку он так и не приходит в ней к тому, чтобы сделать окончательный выбор между рационализмом и сенсуализмом или попытаться их примирить.

В своем понятии о гении Шекспира Герстенберг выходит за пределы, очерченные Лессингом. Пришел он к нему не рассудочным путем, а в силу интенсивности чувственного восприятия, которое позволяло ему получать целостное ощущение от поэзии Шекспира, тогда как Виланд чувствовал лишь одну ее определенную сферу. Герстенберг, очевидно, был первым, кто благодаря Шекспиру сумел выработать у себя чувство колорита. «Песнями скальдов» Герстенберг в меру своего неполного знания уже ввел в немецкую литературу нордический колорит, подведя тем самым конкретную опору под туманные душевные излияния в духе Клопштока. Его кампания в защиту Шекспира также была предпринята во имя колоризма как чувственного качественного атрибу-

та поэзии. Его интересовали уже не отдельные черты, не какие-то принципы, как например принцип разума, не избавление от власти правил или следование правилам: в этом смысле Герстенберг не был революционером, а был, как и Виланд, импрессионистом, но только таким, для которого важно целое; а на Виланда он разгневался, главным образом, потому, что тот оказался неспособен ощутить красоту Шекспира в целом и позволял себе выщипывать из него отдельные изюминки. Не случайно Герстенберг называет пьесы Шекспира «живыми картинами нравственной природы, написанными неподражаемой рукой Рафаэля» и подчеркивает как выдающееся свойство Шекспира то, что в нем смешаны все человеческие свойства — все свойства, отличающие гения, соединены в нем в гармоническое целое. К такому пониманию он никогда бы не пришел путем Лессинга, который никак не восхищался смешениями, а любил порядок. Для сенсуалиста смешение — то же самое, что порядок для рационалиста. «В богатом образном мире Шекспира живет дух природы в состоянии покоя и природы в движении, лирический дух оперы, дух комической ситуации, даже дух гротеска». Сплошь чувственные качества. «Дух» значит здесь не «разум», а просто «дыхание, воздох». Необыкновенное внимание Герстенберг уделяет шекспировскому языку в качестве поэтического инструмента и именно с этой стороны осуждает недостатки Виланда.

Этот удар по Виланду был нанесен не с позиций его противников, а из лагеря, который он считал своим, и нанес его человек, недовольный тем, что он не доходит до конца в отстаивании своих взглядов. И что еще

важнее: атака была предпринята не в защиту драмы и сцены, а в интересах поэта как колориста, как живописателя, причем «живописание» приобретало здесь иной смысл, чем в прежних дискуссиях о подражании природе. «Письма» Герстенберга были первым теоретическим демаршем вновь пробудившейся чувственности в защиту Шекспира. Поэтому он принципиально отказывался от прославления Шекспира как чисто театрального писателя. Как считал Герстенберг, его пьесы нужно судить «не с точки зрения трагедии, а как отражения нравственной природы». «Нравственное» на языке того времени — значит не «моральное» или «этическое», а вообще «человеческое», «живое», противоположное невочеловеченной природе. Такая мысль была скорее антилессинговской, чем антивиландовской, так что высказывания Лессинга о гении и критике в конце «Драматургии» Герстенберг, вероятно, воспринял как выпад лично против себя. Однако она отводила поэзии больше свободы по отношению к предмету изображения, чем это допускалось теориями, включавшими в себя положения о моральной цели или скрытой религиозной идее.

Этой свободой Герстенберг воспользовался в своем «Уголино», одним из первых поставив себе на службу им же, собственно, и открытый для Германии колоризм Шекспира. Эта пьеса, сюжет которой примечательным образом позаимствован у другого величайшего поэтического колориста, как трагедия в том смысле, в каком тогда понимали трагедию, вообще не соответствует этому жанру: ни тебе вины, ни раскаяния, а просто картина человеческих мучений, написанная с неслыханной для немецкой сцены того времени интенсивностью красок,

играющая на нервах неумолимым нагнетанием ужаса. Все это проистекает из ошибочного понимания шекспировских страстей как качества сугубо чувственного порядка. Здесь перед нами попытка, далеко выходящая за рамки того, что мы видели у Виланда и направленная на то, чтобы извлечь поэтическое впечатление из того, что составляет самую сердцевину шекспировской поэзии... Замысел состоял в том, чтобы соединить рисунок Данте с красками Шекспира. Попытка, предпринятая с неподходящими средствами, закончилась неудачей, но она знаменательна тем, что явилась предвестницей гётевского «Гёца». Ибо дело не в сходстве мотивов, а в духовном настрое, и в этом отношении нельзя не заметить, что «Уголино» обязан своим появлением той же самой разбуженной, удовлетворенной и оплодотворенной Шекспиром потребностью в живописных красках, которая причастна и к созданию «Гёца». Только в этом смысле «Уголино» можно по праву отнести к драматургии «Бури и нагнетания», а Герстенберга — к буревестникам этого движения. Он отнюдь не стремился совершить переворот. Он стоит ближе к раскритикованному им Виланду, чем к Клигелю и Ленцу. Но знаменем времени, еще не вполне осознанным публикой, несмотря на произведенный Герстенбергом фурор — ведь одна ласточка еще не делает весны — и по-настоящему замеченным только прозорливым Лессингом, была эмансипация чувственности, о чем он предупреждает в конце своей «Драматургии», а вместе с эмансипацией чувственности как поэтического свойства и общая эмансипация отдельных свойств поэзии от власти разума. Лессинг еще почитал разум, он отвоевал для разума такой статус, при кото-

ром тот уже не распоряжался как барин, а выступал как вожатый. Однако в его понятии гения уже было заложено зерно движения, которое должно было поставить под угрозу господство разума даже в такой смягченной форме, как только вместо Лессинга явится сила иного направления, под влиянием которой оно начнет бурно развиваться.

Ни автономия разума, ни эмансипация чувственности не могли вывести немцев из круга созерцательности или импрессионизма, из состояния пассивности, которая на практике приводила к подражательности, выражавшейся в подражании либо образцам, либо природе. Даже самое глубокое осознание взаимосвязи между целью и средствами, даже самая чуткая восприимчивость нервов и органов чувств разве что проясняли отношение к жизни, расширяли кругозор, вносили в него больше свободы, но от этого еще не возникало нового переживания, не происходило коренного переустройства жизненных сил, то есть не рождалось новое мироощущение. Чувство тем и отличается от чувственности, что при нем влияние идет от сердца к органам; с чувственностью же дело обстоит ровно наоборот. Если дело разума — устанавливать порядок, дело чувственности — вбирать, то чувство (мы намеренно не применяем здесь специальных терминов, а берем общеупотребительные, поскольку речь идет о жизненных процессах) призвано смешивать и изливать вовне, и удачный синтез этих трех сил — они действуют не по отдельности, а только в разнообразных сочетаниях — порождает активную творческую силу. Под чувством мы подразумеваем здесь не отдельные ощущения, а общее мироощущение.

Всякое новое мироощущение имеет религиозную природу, независимо от того, опирается оно на открытие или на впечатления, вот и новое пробуждение нашей живой словесности шло от религии с двух разных сторон: с одной стороны, от Клопштока, с другой стороны, от Гамана-Гердера. Клопшток запечатлел свое мироощущение в образах, у него отсутствует тенденция претворить свое переживание в знание. Гердеру же эта тенденция свойственна в высшей степени. Он неустанно развивал свою деятельность вширь, смешивал и заимствовал чужое, использовал порядок и разум Лессинга и чувственность Виланда и Герстенберга. Его чувство было так же направлено на мир и историю, как чувство Клопштока — на Бога, все время вращаясь в кругу, из которого родилось: различие между Клопштоком и Гердером такое же, как различие между монахом и апостолом. Клопшток использовал свой религиозный опыт на служение Богу, Гердер использовал свой — на служение человеку. Лессинг и Гердер стоят рядом, как тот, кто все разложил по порядку, и тот, кто соединил это в одну смесь, как сеятель и пахарь. Если Лессинг внес в литературу разумное начало, то Гердер внес в нее движение. Гердеру наша словесность обязана богатством и внутренней полнотой. Лессингу она обязана ясностью, вернее, Гёте обязан обоим тем и другим — только у него впервые нашло свое воплощение то, что у всех остальных проявлялось еще как тенденция и обещание. А мы обязаны им обоим нашим знанием Шекспира. Благодаря Гердеру пробудилась шекспировская полнота, благодаря Лессингу — его ясность. С тех пор продвижение немецкого духа навстречу Шекспиру проис-

ходило по этим двум направлениям. Правда, для нас, пожалуй, важнее Гердер, чем Лессинг, так как суждение Гердера о Шекспире вобрало в себя то, что открыл Лессинг, его влияние продолжает жить в Гердере. Взгляды Лессинга послужили одной из предпосылок, которые помогли Гердеру выработать свое представление о Шекспире.

Другую линию представляет Гаман. (Хотя у Гердера есть точки соприкосновения с Герстенбергом, он ни в чем от него не зависит, хотя бы по той причине, что для восприятия Шекспира пользуется совершенно другими органами, и они неизбежно должны были привести его к тому результату, к которому он пришел. Вообще, суждение Герстенберга о Шекспире пробуждало интерес, но не могло иметь направляющего значения, для этого оно было слишком партикулярно, в нем было слишком много случайного и нехватало окончательной продуманности.) В причудливых и невнятных, как речения Сивиллы, высказываниях Гамана, смысл которых был выявлен и доведен до сознания современников только благодаря богатству и широте мышления Гердера, уже содержались в зародыше все основные положения новой веры, которая должна была своими дрожжами пропитать немецкий дух, чтобы он мог сделать следующий шаг по пути, намеченном Лессингом. Гаман был, по сути дела, оставшимся в тени зачинателем движения «Бури и натиска». Первичное переживание, которое всегда служит толчком любого пробуждения, первым испытал он. В темной глуши захудалого городка на окраине Германии в темных дебрях его души зажглась искра, новое видение Бога. Откуда, из каких влияний

родилось это переживание — это, как и всегда в отношении первичного религиозного переживания, вопрос праздный. Ибо все влияния вместе взятые не порождают и не объясняют этого переживания. Достаточно указать, что оно есть, где и как оно проявилось и каково его воздействие!

Новое переживание Гамана, освобожденное от его фантастических формулировок и вычурностей, содержит, по сути, следующее: целостное ощущение своего я во всех его физических и духовных проявлениях как сосуда божественного творчества. Для нас важны следующие вещи, вытекающие из такого жизнеощущения: 1) восстановление в правах человеческого тела, живой крови, бессознательных, смутных, подспудных сил, а тем самым и 2) культ чувства и веры как выражения человеческого существа в целом... 3) вера во вдохновение, в божественную (гениальную, демоническую) одержимость и тем самым в откровение... 4) неприятие человеческого знания, если оно исходит от разума, выстраивается из целесообразности, выводов, доказательств, правил, то есть не внушено богом, а ориентировано на человеческие цели. Отсюда объясняется провидческий язык Гамана, темный и запутанный, которому ставили в упрек нарочитую надуманность образов и ассоциаций; на самом деле он их не придумывал нарочно, а принимал, не отвергая, поскольку они, дескать, внушены вдохновением... Поэтому в его языке то и дело беспорядочно, по воле ассоциаций, попадают элементы, почерпнутые из книжных источников, в первую очередь из откровений иудейско-христианского бога и греческих демонов, особенно из Сократа. Отсюда и его почитание

всего, что внушено творческим вдохновением и говорит с нами на языке образов и внезапных озарений без соблюдения законов логики, его культ пророков и апостолов, Сократа с его демоническим незнанием (в противоположность знающим, умствующим, дедуктивно мыслящим софистам и ученым книжникам), безумцев, поэтов и детей.

Так, вера в Бога приводит его к перевероту всей рационалистической эстетики. *Поэтическое творчество* — это уже не деятельность, направленная на достижение определенных, заранее поставленных целей, осуществляемая на основе знания определенных правил с использованием известных обстоятельств и приемов, а эманация Бога в человеческом языке, передаваемая через посредство человеческих индивидов. *Гений* в его понимании — это не изначальное знание правил, средств и приемов, а голос Бога, творящего из небытия. Язык уже не средство для выражения правильно понятого содержания, изображения пережитого, а познание, переживание, чувство. Он не средство для достижения разумной цели, а магия, воздействие, влияние, выражение, форма божественной силы, так что слова независимы от понятий. «Значение слов, как и чисел, зависит от позиции, которую они занимают, а определенность и соотнесенность выражаемых ими понятий изменяются в зависимости от времени и места». Иначе говоря, в новой вере Гамана не находилось места для эстетики целесообразности, и недаром Гаман все время спорил с Лессингом. То, что для Лессинга было знание, для Гамана было чувство, что для Лессинга умение — для Гамана творчество, что для Лессинга средство — для Гамана воздействие, что для Лес-

синга познание — для Гамана откровение, что для Лессинга разум — для Гамана вдохновение.

В статье Гердера о Шекспире в сборнике «О немецком характере и культуре» («Von deutscher Art und Kunst») совершилось взаимопроникновение историко-эстетических взглядов Лессинга с новым жизнеощущением, которое пробудил в Гердере Гаман. Взаимопроникновение — и вместе с ним полная перестройка и переосмысление. Даже такие фразы, взгляды и понятия, которые внешне словно бы напрямую взяты из «Гамбургской драматургии» Лессинга, получают у Гердера совершенно новый смысл — например, понятия гения, задачи, цели. Эта статья возникла не вдруг и была не первым выступлением Гердера о Шекспире (ср. его рецензию на Душа, который, следуя в духе Виланда своему субъективному вкусу, отдавал предпочтение отдельным красотам... Уже здесь Шекспир трактуется как творец): однако в том виде, в каком мы имеем эту работу, она представляет собой последнее слово Гердера о Шекспире, в ней содержится обобщение всех отдельных впечатлений, это первое и в то же время самое глубокое по мысли из всего что было сказано об этом предмете в XVIII веке — здесь впервые дан целостный образ Шекспира, увиденный изнутри, созданный на основе целостного взгляда, без оглядки на какую-то заданную цель, и не подгоняющий Шекспира ни под какие принципы.

Когда под влиянием соотечественника в молодом Гердере пробудилось ощущение богоодушевленного единства жизни, то у него, человека более легкого и подвижного склада, открылись глаза и уши для восприятия божественных откровений, явленных в истории раз-

ных народов. Гердер больше не пытался отыскать и мысленно проследить единое разумное начало, объединяющее и упорядочивающее это многообразие, а стремился почувствовать эти многообразные создания как живые создания, нащупать силы, которые привели к их становлению, и ощутить ту жизнь, которую вдохнул в них создатель. Становление или, употребляя его излюбленное слово, *генезис*, исторический процесс как таковой предстал перед ним как смысл существования и объект человеческого духа. Гердер перестал выискивать в явлениях скрытый в них или за ними разумный механизм, высматривать цели, перестал использовать явления как объект для демонстрации принципов и вечного порядка, а стал в них самих видеть первичное откровение божественной сущности. Инструментом, с которым он подходил к миру, была уже не универсальная критика, разрезающая мировой хаос и отделяющая зерно от плевел, разумное от неразумного, то есть то, что служит нравственно разумной конечной цели, от того, что ей враждебно, а универсальное ощущение бытия, ощущение *таковости* всех явлений, сложившейся в ходе их становления; он уже не вдавался в размышления о мировом плане, который сперва нужно постичь и которому более или менее соответствовали бы различные существа. Создателя Гердер чувствовал, верил в него без доказательств, в духе Гамана, и свою задачу видел в том, чтобы непосредственно познавать его в становлении и в том, что возникло в результате становления. Если для Лессинга становление было логической процедурой, средством мирового разума для осуществления нерушимого плана, а по сути, все было существующей

данностью бытия, чьи законы, взаимосвязи, средства, действия и противодействия предстояло открыть в многообразии явлений, если Лессинг полагал возможным выразить результат своего труда, правильный вывод, полученный путем логических действий, в виде законов, правил, если для него все единичное было лишь знаком и цифрой вечного уравнения, которое он полагал решаемым, то для Гердера само становление было действием божьего промысла, а различия истории, многообразие народов, языков и индивидов было порождением божественной воли, проявлением Бога, телом Бога. Только в индивидуальном для него было доступно становление, только в становлении — божественное. Не ставя перед собой задачи отыскания законов, всеобщих норм, Гердер вместо этого обращался к индивидуальному, не стремился ради спасения закона объяснять или оправдывать исключения, с любовью относился к особенному, видя в нем замысел божий.

Так он стал нашим первым великим индивидуалистом, великим зачинателем исторического видения и поэтического чувствования Библии, Шекспира, голосов народов, иными словами, индивидуальных откровений истории. Рядом с великим критиком, всему определявшим границы, Гердер предстает как великий любящий, который все наделял смыслом. Чувство становления и развития, чуткость ко всему индивидуальному — это те основные свойства, которым мы обязаны его универсальной историей, его переводами и воскрешением мировых памятников к новой жизни... все это идет из одного и того же источника. Гердер столь же универсален, как Лессинг, но это универсальность противоположного

толка. Здесь мы видим два основных типа человеческой природы как таковой: Гердер мыслит во временном плане, Лессинг — в пространственном. Гердер переживает образы, Лессинг — закономерности, так что там, где Лессинг усматривает средства, Гердер видит причины, где Лессинг усматривает цели, Гердер видит следствия. Однако сферы в нескольких пунктах пересекаются, а так как часто оба идут одной и той же дорогой в противоположном направлении, то, если видеть только путь, не замечая, как они движутся, может создаться впечатление, что они говорят одно и то же. Ведь при своем универсализме они часто оказываются в одной и той же точке. Но, говоря о разуме, Лессинг имеет в виду соответствие, намерение, целесообразность, Гердер же — здоровье, душевное равновесие и живой смысл. Говоря о гении, Лессинг имеет в виду превосходное понимание царящих в мире норм, Гердер — способность творить и чувствовать живое. Говоря о природе, Лессинг имеет в виду совокупность статических вещей и вечных законов, Гердер — совокупность вещей, находящихся в процессе становления, и живых сил. Когда Гердер говорит о цели драматического произведения, нельзя понимать это в смысле заданности, а только в смысле достигнутого результата.

Таким образом, отличие Гердера от Лессинга состоит не в отсутствии разумного и логического начала, а в верховенстве интуитивного чувства. Разум был для него средством, которое позволяет высветить и четко обозначить чувство. Это существенно отличает его от Гамана и позволяет передать свое мироощущение другим, сделать его плодотворным, убеждая в своей правоте даже людей

рационального склада. Гаман был неспособен применять и анализировать свое чувство. Он так и остался искрой священного огня, от которого лишь другим суждено было зажечь свои факелы. Этот недостаток выражался у Гамана в ненависти к разуму в целом, в то время как Гердер — одаренный разумом, но не подчиненный ему — мог им пользоваться, и ничто не вынуждало его отказываться от услуг разума. Откровения Гамана были монологичны, они изливались у него из самого сердца, но не могли быть доверены никому, кто сам не испытал того же потрясения. Лишь провозглашенное Гердером гамановское жизнеощущение обрело форму и, освещенное средствами разума и логики, стало доступно для чужого восприятия, не утратив притом своей первоначальной силы. Гердер был обязан Гаману своим понятием о творческой личности, своим чувством гениальности, своей способностью понимать смутное, бессознательное, внезапное: народ, детей и древние времена — все проявления, основанные на непосредственной связи с творческими силами. Гаман научил его отбросить высокомерное, барственно пренебрежительное отношение при встрече со смутно бесформенными явлениями, не отвечающими требованиям разума. От Гамана же, наконец, он перенял — что было уже весьма сомнительным приобретением — интуитивный стиль, выражающий как бы непосредственное чувство без предварительной проверки разумом. Язык Гамана и Гердера представляет собой попытку (у Гамана она окончилась полной неудачей) непосредственно передавать переживания, минуя разум. Эта попытка неизбежно должна была потерпеть неудачу в таких рассуждениях, где язык используется

как средство передачи сообщения, потому что в этом случае слова не только должны быть звуковыми символами, а фразы не только обладать интонационным рисунком, но также выражать понятия и логическое содержание. То, что может и должно удачно получиться в дифирамбической поэзии, где поэт схватывает и выражает каждое переживание прямо на стадии звуковой символики, никак не получится у мыслителя, если он не будет обращать внимания на другую сторону языка, относящуюся к ведению разума, тогда как первая принадлежит самому переживанию. Поэт передает словом самый предмет, мыслителю же нужно рассуждать о предметах. Отдавшись целиком во власть вдохновения, то есть, выражаясь в понятиях физиологии, власть ассоциаций, Гаман убрал связь между языком и логикой, которая существует на тех же правах, что и связь между языком и переживанием. Гердер восстановил эту связь. В этом сказалось влияние Лессинга, но Шекспир побудил Гердера к тому, чтобы обратиться к чему-то среднему между логическим и ассоциативным стилем; такой стиль приводит к появлению отдельных красивых мест, но делает это в ущерб точности, связности и архитектонике. Пуская в ход то разум, то воображение, то оспориная, то убеждая читателя, но главным образом, действуя внушением, Гердер этими резкими переходами перегружает восприятие читателя, не давая ему перевести дух; Гердер ошеломляет там, где Лессинг планомерно ведет за собой и забирает в плен, Гердер добивается своего насильственным образом там, где Лессинг склоняет на свою сторону. Особенность Гердера состоит в том, что он стремился сделать все сразу, и от средоточия чувства

непосредственно обращался к средоточию восприимчивости — в этом он был противоположностью Лессинга, который действовал постепенно и поэтапно. Лессинг был так же разборчив в силу своего критического ума, как Виланд вследствие своего субъективного эстетского вкуса, Гердер не был разборчив ни в стилистическом отношении, ни во вкусовых предпочтениях. Недаром в нем сильнее всего была увлекавшая его страсть всечувствования и всесмешения! Поэтому он, как никто другой, был призван открыть людям глаза и самым стилем своим прославить все величие такого автора, к которому многие давно уже подступались и так и сяк, что-то в нем открывали и расхваливали, что-то поругивали, каждый на свой вкус и лад, дивясь и разглядывая автора, все детали которого уже были ошупаны со всех сторон, но которого никто так и не сумел по-настоящему прочувствовать до конца и составить о нем целостное впечатление.

Основной волевой посыл статей Гердера о Шекспире — доказать, что Шекспир не мог не стать творцом своего мира, тогда как основным волевым посылом Лессинга было доказать, что Шекспир лучше всех достиг конечной, нравственной цели трагедии. Задача, которую ставят перед собой они оба — это объяснить, почему Шекспир должен был стать таким, какой он есть, показать, что он поступает не так, как греки, и объяснить, почему он так делает, а также показать, что он поступает лучше и правильнее, чем французы, и тоже объяснить, почему так было. Оба стремились в первую очередь объяснить Шекспира как драматурга. Если Лессинг строго придерживается этой задачи, то Гердер выходит

за ее рамки и рассматривает его как поэта вообще. Оба чтят греков как высшие образцы, а Аристотеля как мыслителя, открывшего истинные требования трагедии. Оба понимают, что неправильно рассматривать правила греков как незыблемые законы и что французы, подражая этим образцам, делали глупость. Оба видели разницу исторических условий того и другого театра, хотя Гердер понимал «исторические условия» уже несравненно шире, чем Лессинг: Гердер понимает под ними всю эпоху, ее народ и обычаи, Лессинг, оставаясь в рамках поставленной цели, — только особые условия, в которых осуществлялась в том и другом случае театральная постановка. Во всем остальном Гердер и Лессинг не только придерживаются различных взглядов, но, даже наблюдая одно и то же, видят это с прямо противоположных сторон. Лессинг все время исходит из цели, из нравственного совершенствования слушателя посредством пережитого потрясения и, изучая средства для достижения этой цели, единственной и неизменной, приходит к выводу, что Шекспир достигал этой цели с таким же мастерством, как и греки, и, следовательно, он такой же великий художник. Гердер, напротив, исходя не из признания отвлеченной конечной цели, а из особой жизни сравниваемых поэтов, изучает причины и условия, жизнь народа, на основе которой греки создавали свой театр, и приходит к выводу, что все единство и строгий порядок греков, признаваемый высшим и недостижимым достижением их искусства, явились результатом их сущности, то есть что греки *естественны*. Таким образом, Лессинг отстаивает Шекспира в сравнении с греками, говоря: Шекспир — это *тоже*

искусство, а Гердер, говоря: греки — это *тоже естественность*.

Для Лессинга цель — это безусловная и неизблемая данность, то есть определенная точка разумного мирового плана, одинаковая как для греков, так и для англичан, от которой они должны вести отсчет, сверяясь с нею как с неопровержимым законом, а степень следования этому закону служит мерилom, по которому они оцениваются. Устремив непреклонный взор на этот полюс, он логически проверяет конкретные произведения и их результаты на предмет следования этой цели. Для Гердера данностью, которую надлежит принимать такой, как она есть, являются пережитые произведения и оказываемое ими воздействие: с одной стороны, тут Шекспир, который вызывает у него потрясение, с другой — греки, которые потрясают по-другому. Он не спрашивает: достигнута ли в них заданная цель и, если да, каким образом, не спрашивает, правы ли они, являются ли они искусством, исполнены ли в них правила и требования вечных законов; он спрашивает, как они возникли и какую жизнь отражают те и другие. Его интересует не их равенство перед законом, и он не стремится, как Лессинг, тем или иным путем подтвердить это равенство; его как раз привлекали различия, и если, будучи апологетом, он должен был представить Софокла и Шекспира как двух бартьев, то главный смысл его трактатов, в отличие от Лессинга, заключался не в том, чтобы любой ценой изобразить Шекспира *тоже* как образец, стоящий наравне с греками, а в том, чтобы восславить его столь отличное от греков творчество, за его самобытность. Ведь образцы для него уже не имели ни-

какого значения! С того момента как перестала существовать цель, то есть отпал всеобщий критерий разума, а остались только индивидуальная жизнь, деятельность и произведения творчества, естественно, уже не могло быть речи об образцах, которым надлежит подражать, или на которых следует хотя бы учиться. Вследствие этого наступил кардинальный перелом и по отношению к культу античности. Для Лессинга греки еще были великими образцами, и он считал, что окажет Шекспиру величайшую честь, признав, что тот так же велик в своем искусстве, как греки, и, сам того не зная, верно следует правилам Аристотеля. Для Гердера греки такой же народ, как всякий другой, — возможно, в чем-то и лучше, этот народ создал прекраснейшие произведения искусства, но не в силу верного понимания задач и владения целесообразным методом для достижения единственно правильной цели, а потому что он жил в особо благоприятных условиях, которые больше никогда не повторятся. Для Лессинга — и в этом отношении Гёте и Шиллер больше следовали ему, чем Гердеру, — греки означали следование закону, на их примере надлежало этому учиться, но только понимая под ним не некую мертвую, абстрактную сетку, а применение живых средств. Индивидуальная составляющая, которой Лессинг не отрицал и не отвергал, была в его понимании лишь средством для достижения результатов, подразумеваемых поставленной целью. Для Гердера же индивидуальная жизнь сама была смыслом и первоосновой творчества, и только отражение индивидуальной жизни придавало ценность художественному произведению. Возникающий в итоге эффект (иногда Гердер называет

его целью, имея в виду конечный результат, на который направлено творчество) подразумевается как нечто само собой разумеющееся, он возникает произвольно там, где находит свое выражение индивидуальная жизнь, то есть природа. Страх и сострадание — «некоторое потрясение сердца, известной степени волнение с той или другой стороны, то есть своего рода иллюзия», — представляют собой лишь необходимое следствие изображенного или получившего свое выражение «духа, жизни, природы, правды». Французы, как считал Гердер, не добивались страха и сострадания, потому что вместо выражения *своей собственной жизни*, бездумно подражали чужой — Лессинг же объяснял это тем, что, желая вызвать у слушателей душевное волнение, они использовали неправильные средства, вследствие превратного понимания греков.

Наконец Гердер первым сделал решающий шаг — в своем понимании основ эстетики он перенес центр тяжести с воспринимающей личности на творческую личность художника. Все остальное вытекает отсюда как следствие, в соответствии с тем, как это следует из нового жизнеощущения. Коль скоро человек — сосуд божий, а гений — глас божий, то художнику не может предписывать законы другой человек, его творчество не может регулироваться отношениями с другими людьми, то есть той или иной заданной целью. Совершенно понятно, что для автономного разума (адвокатом которого выступает Лессинг) не может быть более высокой задачи, чем задача понять, то есть вычитать или отыскать, цели, то есть общий план мироздания (источник которого можно видеть в Создателе или непосредственно в нашем мире)

и затем им руководствоваться, то есть устанавливать и выполнять законы, поскольку все что происходит, а следовательно, и художественное творчество тоже, должно совершаться в соответствии с этим планом, с этими целями, значит, и художник всегда зависит от этого единственного плана, к которому причастен каждый познающий человек; таким образом, критика и познание оказываются сутью творчества, а само творчество есть соотнесение себя с поставленной целью. Но если так, то понятно, что незыблемый, вечный закон, исполнимый и более или менее доступный для понимания каждого человека, несовместим с верой в Творца как источник человеческого вдохновения, то есть Творца, непрерывно продолжающего действовать через своих созданий. Если творчество зависит непосредственно от правящего миром мирового духа, то не может быть никаких застывших законов и единственного плана. Гердер понимает дающего вдохновение, творящего и вливающего ум, душу, жизнь Бога в пантеистическом смысле как имманентно присущего истории: отдельные художественные произведения суть новые порождения этого Творца, отдельные сочинения — выражения непрерывно возрождающейся жизни, которая никогда не повторяет себя, ее единственный план — это сотворение бесконечных судеб и созданий, единственное стремление — это жажда созидания, многообразия и движения самой жизни. Таким образом, произведения творчества и творцы — не хозяева собственной свободной воли и своего правильного понимания, а творят так, как должны, повинувшись духу Божьему, то есть велениям истории, в условиях которой они существуют.

Это значит, что как нет вечных целей, так же нет математически выверенных вечных законов времени и пространства: «сами по себе они ничто — относительнейшая вещь, зависящая от существования, поступков, страсти, тех или иных мыслей и степени внимательности к внутреннему и внешнему миру». С точки зрения Лессинга, к ним следовало относиться как к средствам для достижения цели. Гердер помещает их внутрь творческой души. Представление о художнике выстраивается аналогично представлению о Боге — творце космического масштаба. Подобно тому как для Создателя мира все времена, страны, судьбы, нравы, народы всего лишь материал для выражения его силы, так и для художника жизнь вокруг — материал, в котором он может выразить себя, материал, а не средство, так как он не может не претворять в образы то, что формирует его и движет им самим. «Как воспитание ребенка происходит не через разум, ибо это невозможно и так не бывает в жизни, а через наглядные впечатления, через божественную силу примера и привычки, так же и у целых наций ученье происходит еще более по-детски» (ср. также у Гамана: Hamanns Werke II, 449 со слов: «Wie würde es ein grosser Geist anfangen...» и далее). Подобно тому как нации воспитываются благодаря присутствию и воздействию того, что их окружает, благодаря использованию того, что они собой представляют, то есть благодаря «божественной силе примера», творчество поэта также берет свое начало из этой божественной жизни. «К приходу Шекспира вокруг тоже не было ничего, кроме простоты отечественных нравов, привычек, склонностей и исторических традиций... а так как первое правило ме-

тафизической мудрости гласит, что из ничего ничего не появляется, то, кабы все шло по мысли философов, на свет не появилась бы не только греческая, но, коли другой кроме нее нет, вообще никакая драма не возникла бы и никогда не могла бы возникнуть. Но поскольку гений больше чем философ, а творческий человек не то что аналитик, то этому смертному дана была божественная сила, чтобы из самого что ни на есть противоположного материала и при самой непохожей обработке достигнуть такого же результата».

Поучительно сопоставить здесь понятие гения у Гердера и у Лессинга. Такое сравнение покажет, что и у того и у другого оно, в конечном счете, вытекает из их понимания Бога. Ибо Лессинг тоже видит в гении символ Творца, в поэтическом творчестве — аналог божественного. Гений, «подражая в малом высшему Гению, смещает, переменяет, уменьшает, умножает части существующего мира, чтобы сотворить из них свое целое, с которым связывает собственные задачи» (Гамбургская драматургия, статья 34). Невозможно более точно выразить мысль, что творчество заключается в упорядочении и что все существует во времени и пространстве, а сам Бог поступает сообразно своим целям, то есть как рационалист. Бог — это просто персонификация разума. Мы уже не раз подчеркивали, что представление Гердера о Боге, проистекающее из противоположного переживания, противоположно только что описанному: представление о художнике как о творце, принятое у нас сегодня, впервые было выдвинуто Гердером, причем главным образом в его статье о Шекспире. Знакомство с Шекспиром позволило ему выра-

ботать эту концепцию. Индивидуальное переживание: «Шекспир как творец определенного мира и истории» явилось основой, вокруг которой кристаллизуется вся идея его трактовки. Если Лессинг исходил из осознания цели, то Гердер — из почувствованной жизненной силы, и это чувство вело его так же, как Лессинга вела логика, по пути проникновения во все подробности шекспировского творчества и его истоков. Путь Гердера (если сформулировать его кратко) был таков: в силу нового, пробужденного в нем благодаря Гаману мироощущения он воспринимал исторические обстоятельства, в какой бы форме они ни складывались, как откровение божественной силы — результат и выражение бесконечного и многообразного процесса становления. Так, греческую трагедию и шекспировскую драму Гердер воспринимал как такие же несравнимые проявления божественной силы, как и народы, из недр которых они родились. Та и другая были высочайшим искусством, поскольку появились естественно, то есть были чем-то естественно и необходимо сложившимся, творчески созданным под влиянием индивидуальных условий. Подобно тому как различные народы суть творения и выражение Бога, художник тоже есть творение или выражение того или иного народа, его произведения — выражение или творение, созданное под влиянием его особенного переживания; таким образом, божественная сила, пройдя ряд последовательных ступеней, в конечном результате являет себя в произведении индивидуального творчества. Но божественное начало может выражаться не иначе как в отдельном индивидуальном творчестве; единообразие, единство, простота греческого театра есть индивиду-

альная форма выражения, уникальное следствие неповторимого, индивидуального характера греческой античности. Многообразность, своеобразие, разнообразие шекспировской драмы есть индивидуальное выражение его небывалого прежде и неповторимого в будущем мира.

Излюбленные слова Гердера: «Genesis» (генезис) «Art» (характер), «Seele» (душа) («Seele der Begebenheit» «душа события» «durchhauchende, alles belebende Seele» (наполняющая своим дыханием, все оживляющая душа)). От всех от них тянутся нити к понятиям творения, становления, переживания, прочувствования. Проследившая повсюду «генезис», Гердер обнаруживает в «простоте греческой фабулы, в той трезвости греческих нравов, в постоянной приподнятости языка, словно бы ступающего на котурнах, в музыке, театре, единстве места и времени» естественное и необходимое следствие греческого «мироустройства, нравов, организации республик, традиций героической эпохи, верований и т. п.» Когда это переменилось, специфическая жизнь тоже утратила свои формы. В соответствии с обычаями греческая драма развивается из хора, дифирамба, а драма Шекспира — из масленичных представлений и марионеточного театра. «Если драма выросла не из хора и дифирамба, то в ней и не может быть ничего родственного хору и дифирамбу. Если бы в ее основе не лежала простота исторических фактов, традиций, домашних, государственных и религиозных отношений — то им неоткуда было бы в ней взяться». Шекспир не встретил в своей действительности хора, зато застал барочную драму и марионеточные спектакли — вот и ладно! Из этой-то барочной драмы

и марионеточных представлений, из этого убогого клея, он и создал то великолепное живое творение, которое мы имеем сейчас перед глазами! Ему достались народ и отечество не такого простого характера, а, напротив, отличающиеся многообразием сословий, образа жизни, настроений, народностей и разновидностями языка — тщетно было бы горевать об ушедшем; вот он и наполнил свою поэзию сословиями и людьми, всевозможными разновидностями языка, королями и шутами, шутами и королями, создав из этого прекрасное целое! Ему не довелось застать такого простого духа истории, фабулы, действия — он взял историю такой, какой ее застал, и своим творческим духом собрал из разношерстных вещей дивный сад». Таким образом, драма Шекспира это не действие, а событие. «Если у первого царит единство действия, то у последнего все направлено на целостность события. Если у первого господствует один общий тон характеров, то у последнего мы видим все характеры, сословия со своим образом жизни, какие только можно собрать, чтобы из них составилось основное звучание концерта. Если у первого слышен напевный благородный язык, как бы звучащий в небесном эфире, то последний говорит на языке всех возрастов, людей и человеческих характеров, он — толмач природы со всех ее языков; и вот, идя столь различными путями, оба — поверенные божества!» Так Гердер по-новому осмыслил антитезу между изображением действия и изображением человека.

Важнее всех формулировок то, как Гердер учит по-новому переживать Шекспира, как он по ходу дела раскрывает специфическое содержание шекспировского

творчества, когда показывает, каким путем Шекспир неизбежно к нему пришел, когда описывает становление Шекспира и его отношение к миру как переживание и демонстрирует, как это переживание отражено в его творчестве; Гердер истолковывает его и парафразирует как видящий изнутри, сопереживающий, а не как логически рассуждающий или импрессионистически наслаждающийся красотами сторонний наблюдатель. Подход Гердера отличался тем, что переживание в то же время было его методом изображения Шекспира. Идя вслед за Шекспиром, он проживал его творческий путь, описывал его и тем самым давал почувствовать специфическую сущность шекспировской драматургии, показывая, что здесь дело не в подражании какой-то природе как данности, не в отображении действительности, какой бы богатой она ни была, а в том, что произведения Шекспира — это сама природа, что они сами — живые творения, что его образам свойственна не правдивость, а реальность, они сами — реальная действительность: это понимание, переворачивающее всю прежнюю эстетику, он вынес из своего подхода. «Для меня, когда я его читаю, театр, актеры, декорации — все исчезает! Одни лишь отдельные трепещущие на бурном ветру листы из Книги Событий, Провидения, Мира! — чеканные оттиски народов, сословий, душ! И все эти разнообразнейшие, действующие порознь машины — каковыми мы являемся в руках Создателя мира — суть слепые, неведающие орудия, участвующие в создании Единой театральной картины — действия, наделенного величием, охватить которое целиком дано только взору самого автора».

Прослеживая процесс рождения отдельных пьес, чувством постигая силы, которые ее сотворили, Гердер как бы в волшебном видении воссоздает атмосферу пьесы, бурю, дыханием которой пронизаны отдельные судьбы и характеры, краски и воздух «Макбета», «Лиры», «Отелло». Его парафразы не только передают содержание, но вплоть до ритма дают почувствовать особое биение жизни каждой из этих пьес. Им впервые извлечено из недр шекспировского творчества как заветный клад *содержание* его поэзии: с одной стороны, особый мировой принцип, мир истории и исторические силы, которые он выражает, а с другой стороны, поэтическая атмосфера, которой овевана каждая пьеса, ее индивидуальное (еще не личностное) содержание. То же историческое чутье, которое привело Гердера к открытию Шекспира как творца нордического мира и истории, помогло ему почувствовать в самом шекспировском мире особенности каждой пьесы. Поскольку Гердер в отличие от Виланда, шекспировские впечатления которого ограничивались восприятием чувственных валёров доступной его восприятию сферы, сумел постичь и проследить в действии общий творческий принцип Шекспира, он впервые проник во все три сферы шекспировского космоса: глубинно страстную, историко-риторическую и причудливо-фантастическую. Гердер не только сумел понять, подобно своим предшественникам, все богатство Шекспира, не только умом *сознавал*, что Шекспир все это смог изобразить или что Шекспир знал всех людей и сословия, он сумел это *живо почувствовать*, что доказывают хотя бы парафразы отдельных пьес, которые мы встречаем уже в этой статье. Как, словно бы невзначай, пере-

дана в парафразе «Макбета» атмосфера этой пьесы — ее колорит, ритм, движение, — все, что составляет поэтическое содержание (в отличие от абстрактно-логического содержания или содержания театрального действия, которое, казалось бы, излагает здесь Гердер)! Здесь достигается та полнота чувственного восприятия, которым Виланд был наделен только в отношении романтически причудливой стороны, а Герстенберг только в отношении колорита, то чувственное восприятие, которое позволяет охватить все творчество как единый организм, ощущая в каждой его части дыхание целого. Как удачно и суггестивно выбирает Гердер отдельные места, которые как бы концентрируют в себе все настроение: «...Не миром дышит воздух вокруг дома, как мнилось напоследок королю. Пускай стрижи под кровлей спокойно свили гнезда, но ты, король, вступив на двор — незримо зло уже вершится — идешь навстречу гибели своей! В доме царит суматоха, готовятся к приезду гостей, а Макбет готовится к убийству! Приготовляющая сцена Банко с факелами и мечом! Кинжал! Леденящее видение кинжала! Колокол — едва свершилось задуманное, как вдруг — стук в ворота!» Или в «Гамлете»: «Двор замка, лютая стужа, смена караула и ночной рассказ. Вера — недоверие — звезда — и вот явление призрака!» «Пение петуха и бой барабанов, безмолвный знак рукой и холм неподалеку, слово и в ответ ужас...» Это не пересказ содержания, а схваченная поэтическая атмосфера. Эти поэтические произведения не носом почуяны и не разумом изучены, а пережиты всем существом как судьба, как ландшафт, как жизнь, как «невыразимое целое, как очарованный мир судеб, царевбийства, волшебства,

душа которого наполняет всю пьесу вплоть до мельчайших подробностей времени и места, даже вплоть до попадающихся несуразностей, превращая это в нашей душе в наполненное жутью, неразделимое целое». Здесь уже речь не о хорошо выписанных характерах, правильно выстроенном действии, замечательных наблюдениях, трогательных чертах, отдельных красотах и не о богатстве содержания, удивительном знании человеческой природы, поразительном понимании требований сцены или каких-то еще достоинствах, которые другие находили в Шекспире и которые относятся к чему угодно, только не к творчеству в широком смысле слова и не к поэзии, если взять более узкое понятие. И только у Гердера явилось наконец воплощение живого чувства — чувства, обогатившегося знанием, воспринимающего поэтический космос Шекспира как единый, естественно родившийся и возросший организм. Здесь, наконец, он вместо конгломерата сюжетов или проблем, связанных с формой, предстал как целостный поэтический мир, его произведения из театральных пьес, из кладезей жизненной мудрости превратились в то, чем они остаются для нас по сей день, — в поэтические миры, обладающие в полной мере воздухом, широтой и законченностью внешнего мира, движением, облеченным в форму образов, жизнью, выраженной в форме и ритмах, в неделимые миры, образованные из кипящего человеческого хаоса.

Об общей поэтической сущности Шекспира вплоть до наших дней еще нигде не сказано ничего более глубокого и всестороннего, чем то, что содержится в этой статье. Романтизму предстояло впоследствии глубже

вникнуть в отдельные стороны пьес и более тонко исследовать связь шекспировского творчества с его временем, объяснить характер Шекспира исходя из его произведений, а его произведения — характером автора. Связанные с романтизмом филологические исследования собрали массу деталей в подтверждение или уточнение общей картины, но не внесли никаких новых идей. В тех же случаях, когда филологическая критика и биографика пытались высказывать новые идеи о Шекспире, те оказывались гораздо менее глубокими и более ограниченными, чем у Гердера. Эстетическая критика, отчасти отставшая от Гердера и продолжавшая идти по пути, проложенном Лессингом, вернулась к тому, чтобы объяснять Шекспира с точки зрения посторонних, внепоэтических целей, вместо того чтобы обратить внимание на поэтические силы. Даже Гёте, чье видение Шекспира строилось под влиянием Гердера, впоследствии вернулся к точке зрения Лессинга и судил о Шекспире с точки зрения скорее разума, нежели чувства. Понимание Шекспира как поэтической стихии достигло своего высшего развития у Гердера, и в этом его до сих пор никто не превзошел. Нерешенной еще оставалась задача по выработке целостного представления о Шекспире, для этого нужно было копать в глубину, собрать воедино детали общей картины, а главное, добиться того, чтобы открытый Гердером мир начал давать продуктивные результаты. Это одна из самых важных проблем как классической, так и романтической эпохи, более того — всей серьезной литературы, какая только заявляла о себе с тех пор в Германии. Ибо после того как Гердер открыл Шекспира как поэта нордического человечества, как творца нового мира со-

временной эпохи, Шекспир уже перестал быть отдельным представителем литературы, а стал, как целиком вся античность, воплощением целой эпохи, требованием, особой культурой, атмосферой, иначе говоря, одним из великих основополагающих элементов современного мира, с которым должен считаться каждый, чья деятельность связана с духовными ценностями. Его имя само по себе так же значимо, как греческая скульптура, римское право, голландская живопись, немецкая музыка... стоя в одном ряду с Данте, Микеланджело и Рафаэлем, он вместе с ними представляет собой в нашей культуре эпоху *ренессанса*.

Именно по этой причине Шекспир, начиная с Гердера, приобретает для нашей темы особое значение. Как только Шекспир вошел в немецкую культуру, пропитал ее, любое упоминание о нем уже перестало, как это было прежде (пока он оставался чуждым по отношению к ней явлением, которое еще только предстояло включить или, напротив, надежно исключить из ее круга), подразумевать выражение того или иного отношения к его творчеству, его имя перестало быть проявлением тех или иных сил, служить знаменем времени, которое требовало бы от нас обязательного истолкования, хотя мы и в этих условиях, когда речь шла о Шекспире, всегда отбирали только особенно сильно и отчетливо выраженные тенденции. Начиная с Гердера Шекспир становится в ряд таких великих имен, как Платон или Цезарь, и его упоминание зачастую уже не служит выражением переживания, а, скорее, становится делом привычки, несет в себе не выражение какого-то волевого посыла, а лишь механическое применение усвоенного знания. Только на-

чина с Гердера имя Шекспира из безусловно актуального превращается в историческое. Его имя уже не выражает собой воздействие, восприятие, движение, влияние, а обозначает определенный уровень и существующее состояние. Если бы мы собирались писать не историю воздействий, а историю уровня, мы должны были бы сосредоточить свое внимание не на обновителях этого уровня, которые во все периоды представляют будущее, влияния, поступательное движение, а на учебниках, журналах и газетах, на том, в чем запечатлелись в виде сухого остатка, в виде *caput mortuum* жизненных процессов, как убеждения прошлого, так и идеи настоящего времени. Однако мы хотим изучить только самый процесс, а потому с этого момента будем рассматривать только те упоминания Шекспира, которые отражают *преобразование* уровня.

В движении немецкого духа к Шекспиру Гердер соединил в себе три главных направления — в нем они отчасти смешиваются, отчасти продолжают двигаться раздельно друг от друга: разум Лессинга, преимущественно в виде исторического чутья, чувственность Виланда–Герстенберга, выражающуюся в увлечении колоритом и атмосферой, и космическое ощущение творчества, идущее от Гамана. Таким образом, Гердер выдвинул Шекспира в центр внимания и открыл к нему доступ со всех сторон, вернее позволил центральному светилу испускать лучи во все стороны. Вследствие этого произошло изменение всей атмосферы. Но с тех пор как Шекспир из четко очерченного предмета, то есть ограниченного собрания произведений, из которого каждый мог выбрать то, что ему требовалось и в котором каждый видел ту

сторону, которая его устраивала, превратился в атмосферную стихию, сделался не только землей, которую можно пощупать руками, но также и водной стремниной и пламенем, и вольным воздушным потоком, теперь уже трудно разобрать, что из этой общей атмосферы принадлежит ему, а что другим стихиям. Ибо влияния — это не математическое уравнение, где каждому члену легко отвести место и выделить его из других. Открытие Гердером Шекспира — это одновременно и последствие, и причина, и один из элементов тех сил, которые отныне участвуют в становлении немецкой литературы, а великий смешиватель Гердер — в такой же степени порождение, в какой и переживание. У великого критика (различителя!) Лессинга, производившего свою духовную работу при ярком свете, всегда отчетливо видно, откуда он движется и куда, что берет у других, что открывает, что использует и что выделяет. Но темные порывания, устремления и воления Гердера всегда есть одновременно подчинение и приятие. Гердер — великий женственный гений, в то время как Лессинг — мужественный, причем порой даже чересчур.

Все что здесь сказано о Гердере, корифее всей «Бури и натиска», в еще большей степени относится к этому движению в целом. Его трудно разложить на отдельные элементы, потому что отчасти оно как раз представляет собой смешивающее течение... и как Шекспир играет для него не только роль вождя, учителя и образца, но и, можно сказать, роль стихии (в дальнейшем необходимо четко различать эти две ипостаси Шекспира), так и творчество бурных гениев, и их теория (если только можно назвать теорией эмоциональные выплески их манифе-

стов) пропитаны Шекспиром, но Шекспиром очень разного толка, в зависимости от материала, к которому они его принаравливали, и от того, с какой стороны они его воспринимали.

Каждый из лозунгов «Бури и натиска» — природа, чувство, свобода, душа, гений — имеет разные источники, то же самое и сам Шекспир, когда он берется в качестве лозунга. Сознывая, что до конца разграничить одно и другое тут невозможно, попытаемся все же разделить если не материал, то хотя бы отдельные направления в зависимости от их источника. Все главные соблазны, которыми увлекалась молодежь «Бури и натиска», можно свести к двум лозунгам: *естественность* и *свобода*. В первом, в зависимости от характера и происхождения отдельных представителей, нашел себе выход новый способ восприятия, новое видение и чувствование *внесоциальной* действительности (Бога или мира: новое религиозное чувство, восприятие окружающей природы, поиски истины), во втором — новые *социальные* требования, стремление к автономии личности по отношению к общепризнанным установлениям искусства, общества и государства. Оба требования соединились в новом *индивидуализме*: ибо человек как отдельное существо есть часть природы, в своих отношениях с другими людьми — часть общества. В праве на искреннее самовыражение, праве высказать себя «от полноты сердца» (как формулирует это Штольберг) они, таким образом, объединяли оба требования — естественности и свободы, причем естественность выступает, в основном, как позитивная, а свобода, в основном, как негативная сторона одного и того же требования. Ис-

ходя из требований естественности, они желали видеть (отсюда натурализм художественного изображения), поступать (поведение «бурного гения»), чувствовать (субъективизм, лиризм, сентиментальность и мечтательность) следуя естественным внутренним побуждениям. Исходя из требования свободы, они не желали подчиняться навязанным извне законам, правилам, образцам, условностям и стремились их нарушать или ниспровергнуть.

Чувство природы имело два основных источника: во-первых, более свободное отношение к религии и воспевание мира как божьего творения (Клопшток и Гаман); во-вторых, руссоистский культ природы — правда, у Руссо он шел не столько от позитивного чувства природы, сколько от неприятия цивилизации, которая вызывала у него мучительное отвращение. Для Руссо природа означала не чувство или созерцание, а некое состояние, противоположность культуре. Таким образом, в руссоистском культе природы уже присутствовало то самое новое понятие свободы. Для него природа была не творением Божиим, а человеческим идеалом.

Гердер произвел синтез этих двух элементов в единое целое, добавив к ним собственное видение всеобщей истории, то есть как раз ту способность, которой до него никто не обладал, — способность улавливать в истории, культуре и во всех их проявлениях естественное начало, действие божественной силы (его ощущение природы возникло под влиянием религиозного Гамана). Поэтому Гердер, исходя из представления о природе, наделенной исторической жизнью, подкинул в кипящий

котел общественной мысли в качестве самого крупного и плодотворного элемента Шекспира. Все кто сформировался в этом смешении и кипении несли в своей образовательной основе частицу Шекспира; отличие состояло только в дозе, мера которой зависела от того, откуда ведет свое происхождение конкретная личность. Кто пришел со стороны религиозности Клопштока, как например члены гёттингенского кружка поэтов, братья Штольберги, те получили сравнительно небольшую дозу, последователи Гердера — наибольшую. Универсализмом Шекспира объясняется причина, почему его могли воспринимать и брать за образец для подражания как явление человеческой или окружающей живой природы, воспринимать как индивидуалиста, вериста, натуралиста, как исторического писателя или как Прометея. И один только Гердер из всех наблюдателей был способен одновременно видеть все его стороны. В своем творчестве каждый отбирал для себя какую-то одну или несколько его сторон, которые более всего отвечали его возможностям, и использовал в смеси с теми элементами «Бури и натиска», которые преобладали в его личных взглядах. Гёттингенские поэты видели в нем *à travers* Клопшток простое сердце, исполненное Бога, молодой Шиллер *à travers* Руссо — творца, воспевшего нравственно свободного человека-бунтаря. Ленц, Клиндер, Вагнер и другие следовали его правде или произвольности и прихотливости, молодой Гёте сначала принял его под влиянием Гердера как творца, создающего мир и историю, впоследствии же, когда изначально свойственный ему дух испытал потрясение под влиянием пережитого, Шекспир стал для него поэтом человеческих стра-

стей. «Гёц» и фрагмент «Цезаря» служат памятниками его первоначального понимания, «Фауст» и «Вертер» — последующего.

Прослеживая это развитие в общих чертах, мы, говоря о том новом, что принесло с собой движение «Бури и натиска», не должны забывать, что оно всегда несло на себе груз прежней традиции и использовало его элементы, хотя они и не всегда заметны на поверхности: чувственность Виланда, несмотря на резкое ее неприятие, и критика Лессинга, принимаемая скорее с почтением, чем с любовью, сохраняли свое влияние и во времена «Бури и натиска», первая — бессознательно, через то, что она дала языку, вторая — через посредство Гердера и того, что он взял от нее и что помогало ему развивать собственные идеи, ну и, разумеется, также благодаря живому присутствию Лессинга. Французы (за исключением разве что Руссо и Дидро) в качестве живых творческих сил были отторгнуты этим движением, их влияние сводилось к той раздраженной реакции, которую вызывало их творчество. Нелепейшие дикости «Бури и натиска», его самые грубиянские проявления, вроде форсированного тевтонизма и воспаленной набожности клопштокианцев, не дошли бы, наверное, до такой карикатурности под действием одних лишь *позитивных* сил, не стремились штюрмеры тогда же противопоставить себя французам, их чужеземному духу, их классицизму и их просветительству. Отповедь французам занимает во всех манифестах «Бури и натиска», в письмах Гама-на о школьной драме, в речах о Шекспире Гердера, Гёте, Ленца, в готической рапсодии Гёте большое — и даже слишком большое — место, учитывая, что Лессинг уже

одержал победу в своей неизбежной войне; между тем не будем забывать, что величайший человек этого столетия, почитаемый всеми герой, это немецкое чудо мирового масштаба — Фридрих, к горькому разочарованию преклоняющейся перед ним молодежи, был совершенно очарован Вольтером.

За греками же, напротив, по-прежнему сохранялось значение образцовых предшественников. Более того, такое положение только укрепилось с тех пор как они лишились одиозного звания обязательных образцов и их перестали навязывать, а любовь к их первоначальному, естественному величию еще больше усилила питаемое к ним почтение. С тех пор как Лессинг поставил Шекспира в один ряд с античными художниками, а Гердер доказал, что как дети природы они — родные братья Шекспиру, в них, правда, стали видеть уже не бессмертных олимпийцев, славных своим чувством меры и приверженностью законам, а людей, великих своей первоначальностью, свободой и силой, можно сказать, родственников Шекспира, и божественный Гомер превратился в «славного старика», с которым бурным гениям впору было разговаривать на равных и общаться на «ты». Так открытие Шекспира рикошетом отозвалось на греках, изменив их облик.

Разумеется, пример Шекспира в условиях такого смешанного течения, в котором все одновременно представляет собой и плод, и семя, способствовал также развитию интереса к поэзии оссиановского толка, к «Голосам народов» и появлению того прикладного историзма, которому он первоначально отчасти был обязан своим влиянием.

Первым, на ком новое видение Шекспира отразилось, сказавшись как в оригинальном, так и переводческом творчестве, был сам Гердер. Сначала он перевел несколько песенок из драматических сочинений Шекспира для своего сборника народных песен. При этом он исходил из такого понимания народности, которое не вполне соответствовало английскому оригиналу. Лирике Шекспира даже там, где она опирается на народное творчество, совершенно не свойственна та невнятность, туманность, отсутствие четких очертаний, неясность, неопределенность, в которой Гердер под влиянием учения Гамана о божественном вдохновении усматривал сущность народного. Гердер не мог себе представить инстинктивность и естественность без некоторой смутности, туманности и бесформенности, и под впечатлением этой глубинной эмоциональной окраски, которая действительно присуща характеру нордических и немецких песен, придавал некоторый налет чего-то подобного и своим шекспировским песням. Этот оттенок придает им особое настроение, а главное, делает их немецкими, однако он не вполне соответствует характеру оригинала. Несмотря на все ощущение подлинности, присущее творениям Шекспира, и мастерски созданной общей атмосфере, в которой глухо клопочут смутные силы, Гердер даже в самых легких и воздушных песнях сохраняет два качества, по-настоящему почувствовать и передать которые научились, кажется, только сейчас благодаря свойственной нашему времени устремленности ко всему индивидуально-чувственному, — интенсивность красок и конкретность образов. Германская внутренняя наполненность, которую старался передать Гердер, предста-

ет у Шекспира в ренессансной форме, которую он взял от романской струи, присутствующей в его творчестве, так что все песенки в его комедиях имеют чуть более светлый оттенок, отличаются чуть большей сжатостью, сочностью, упругостью; иначе говоря, в них больше итальянского, ренессансного начала, чем это получилось в переводе Гердера. Отчасти это объясняется обычными трудностями перевода, отчасти тем, что Гердер в своем противостоянии интеллектуальному классицизму, стремясь к передаче особенностей народной поэзии, выделил и подчеркнул все невнятное, недосказанное, задушевное.

К этому прибавляется еще и то, что Гердер воспринимал шекспировские страсти в совершенно чуждой английскому драматургу форме: то есть как то, что у немцев зовется *Gemüt*. То, что подразумевается под этим знаменитым — и даже печально знаменитым — словом, почти непереводаемо на иностранные языки. *Gemüt* обозначает немецкое национальное свойство, которое немец старательно ищет во всем, что почитает, и не склонен почитать то, в чем его не отыскивает. У Шекспира, самого *страстного* поэта, сравнимого по страстности с Данте, не было ни грана этого свойства — в нем не было ни намека на ту неопределенную и расплывчатую тоску, желание предаваться чувствительности и самозабвенно наслаждаться смутным томлением. Несвойственна была ему и чувствительность в романтическом значении приятных или болезненных беспредметных и смутных порывов. Находить в нем нечто подобное — значит неправильно понимать прочитанное. Шекспир ясен весь до последних фибров души, и даже на краю губительной

бездны безграничных мук и терзаний он продолжает, не моргнув глазом, наблюдать за объектом и содержанием. Он практичен, как англичанин, обладает ясностью сознания, как представители романских народов, через край богат душевно, как лучшие из немцев, и пламенно прозрачен, как греки, но он никогда не увлекается переживанием до самозабвения (свойство присущее немецкому характеру), а всегда остается хозяином как материала, так и собственного Я, он воистину творит, как бог, любящий, но и ведающий. Поэтому в переводах песенок из комедий и в отрывках из южных пьес по сравнению с оригиналом остается некоторая расплывчатость красок, перепады в тоне, в них не чувствуется то, что Гёте называет *Gegenwart* — живое дыхание «настоящности» происходящего.

Заключенной в них творческой волей и достигнутым результатом эти переводы превосходят все, что было сделано раньше, в них мы имеем первую и в целом удавшуюся попытку передать не только содержание, но и интонацию, и, главное, настроение.

Все это в еще большей степени относится к переведенным Гердером фрагментам северных пьес: «Лира», «Макбета», «Гамлета». В них сумрачная, расплывчатая атмосфера туманов, ощущение смутной жути, неясные, чреватые роковыми событиями сумерки куда больше отвечали природному характеру, собственной чувственности, ранним впечатлениям, оссианизму самого переводчика, нежели южная атмосфера «Ромео» и «Отелло», серебристая, светлая легкость «Сна в летнюю ночь», прозрачное предзакатное свечение «Бури». (Точно так же Гердер чувствительным тоном сгладил мужественно

резкие контуры испанского «Сида», подменив их более округленным и мягким абрисом.) Для того чтобы дать немецкую репродукцию северных пьес, Гердер мог смешивать тона, которые находил в собственной душе. Правда, и здесь ему больше удалось оттенки туч, чем их форма, лучше получились настроения, чем те силы, которые их породили, — черная стена мрака, переданная шекспировской ритмикой. Однако еще вопрос — возможно ли вообще передать на другом языке колоссальную, сжатую под огромным давлением, мрачную мощь шекспировского «Макбета». Монолог о кинжале в интерпретации Гердера по сей день остается лучшим немецким переводом этого отрывка из «Макбета». Но и здесь ему пришлось прибегать к средствам замены. Ни на миг не ослабевающая, не дающая передышки страсть, одновременно лаконичная и в то же время обладающая долгим дыханием, оказалась для Гердера невоспроизводимой. Он заменил лаконичную плотность резкими многозначительными обрывами фразы, рокошующие раскаты шекспировского грома — внезапными вспышками молний, гнетущую атмосферу — прерывистым дыханием, сумрачный жар — горячечной лихорадкой, страсть — аффектом, размеренное маэстозо — торопливым стаккато, иными словами, всю внутреннюю весомость и полнозвучность основного тона — нагромождением отдельных деталей, напихивая их до отказа. Но несмотря на все возможные упреки, эти переводы впервые продемонстрировали нам, что значит перевод иноязычного стихотворного произведения и как вообще можно подходить к этой задаче. Это первые примеры настоящего искусства перевода, на которые затем мог опираться далеко не достигший этого уровня Бюр-

гер и значительно превзошедший их Шлегель. Подобно тому как Гердеру мы обязаны целостным восприятием Шекспира, так же ему мы обязаны тем, что отдельные стороны Шекспира впервые были освоены в литературной практике, — это произошло благодаря его парафразам и переводам отдельных фрагментов в «Голосах народов».

Его собственные подражания Шекспиру вряд ли достойны особого внимания. Сила его женственного гения делала его способным к восприятию... порождать и творить новые образы он не мог. Его «Брут» напоминает скорее рапсодию на тему, навеянную Шекспиром, чем прямое подражание шекспировскому «Цезарю». К тому же непосредственной причиной появления этой пьесы была скорее его любовь к римскому Бруту — руссоистки сентиментальное увлечение, которое он разделял с последователями Клопштока, — нежели преклонение перед этой римской пьесой Шекспира. Кроме сюжета, его мелодрама не имеет ничего общего с шекспировским «Цезарем», зато это наглядный пример того, как Гердер неизменно воспринимал и передавал страсть в форме сентиментального чувства. Если в шекспировском Бруте можно видеть глубокую, сдержанную муку римского мужа и стойка, то здесь все тонет в безбрежной чувствительности и упоении героико-сентиментальными переживаниями и страданиями. То, что у Шекспира было характером, тут превращается в идейные убеждения, то, что у Шекспира было судьбой, живущей в душе человека, патетико-героической силой, тут смягчилось до философски чувствительного порыва. Однако насколько же самая мысль о том, чтобы сочинить гу-

манистическую музыку к титанической пластике Шекспира, отражает характерную немецкую задушевность (*Gemütlichkeit*)!

После того как Гердер возродил Шекспира к новой жизни, Шекспир получает все более широкое распространение и, выходя за рамки поэзии, становится элементом всей атмосферы. Возможно, и универсальная история самого Гердера, как и его «Голоса народов», не могла бы осуществиться, не будь его восприимчивость подготовлена этим центральным потрясением, всемирно-историческим по своему содержанию и первичным по настроению. Ибо для того чтобы увидеть мировую историю в красках и поэтически ощутить народные песни, тогда кроме уже возникшего нового космического ощущения религии и истории требовался и подходящий медиум для его воплощения, и этим медиумом оказался Шекспир. Через его посредство новые субстанции предстали перед восприимчивыми умами в более сгущенном и отчетливом виде, более настойчиво привлекали к себе внимание, стали доступнее для сознания. Для того чтобы ощутить народные песни как нечто ценное, человеку, воспитанному на литературе, мало было обладать непредвзятостью, требовалась высочайшая культура и незасоренный вкус — Шекспир же не мог не захватить всякого, кто обладал поэтической восприимчивостью. Поэтому чуткую отзывчивость Гердера к подлинному народному творчеству, несмотря на всю его предрасположенность и обусловленность общим настроением, я не стал бы рассматривать наряду с его увлечением Шекспиром в плане одновременности, а трактовал бы ее как возникшую под влиянием знакомства с Шекспиром новую, обостренную

восприимчивость. Как бы там ни было, но с этого времени мы, встречаясь с новым видением мира, природы или истории и замечая новые краски, живое восприятие фактов, попытки живого описания, создания «живописных» портретов стран, характеров и событий, понимаем, что к этому причастно опосредованное Гердером или прямое, непосредственное влияние Шекспира. Великий историк того времени, ученик Гердера Йоганнес фон Мюллер, при его откровенно классицистическом направлении, сознательно воспитавшийся на классических образцах — к тому же он вообще не отличался особенной поэтической восприимчивостью, — был бы просто немислим без той новой чувственности, которая через посредство Гердера была внесена в восприятие людей и событий Шекспиром. Вся существующая традиция обретает новую жизнь под влиянием излучений нового очага жизненной силы. Даже античность обрела новые краски, а ее пластика — новое дыхание, и еще вопрос, возник ли бы даже у Винкельмана новый взгляд на греческое искусство, не будь этой живительной атмосферы, растопившей застывшую традицию. Не вникая в частности этой проблемы, мы только отметим, что в этом направлении есть над чем подумать... здесь то же самое, что и в вопросе о ренессансе: в том ли дело, что все пробудилось благодаря тому, что появилось новое мироощущение, или же возрождение того и другого было взаимообусловлено? Историческое рассмотрение само по себе не позволяет ответить на этот вопрос, он совпадает с метафизическим ответом на вопрос более высокого уровня: как возникает жизнь и как она передается? Поэтому ограничимся здесь исследованием влияния Шекспира, которое мы можем

наблюдать на конкретных моментах формы, содержания и умонастроений, тщательно разделяя при этом влияние и заимствование. Заимствования иногда могут подвести нас к влияниям, так как можно предположить, что заимствователь также подвергся влиянию. Однако это не обязательно так. Нельзя смешивать предметы и энергии, принимать материал за содержание, так как это было бы методически неправильно и привело бы к фальсификации истории.

Сейчас мы подходим к гораздо более важному аспекту влияния Шекспира — к тому, вследствие которого его возрождение стало событием всемирно-исторического масштаба, средством, давшим новое направление европейскому духу. Все остальные результаты совершенного Гердером возрождения Шекспира к новой жизни принадлежат сегодня уже историческому прошлому. Но значение, которое Шекспир приобретает благодаря Гёте, все еще, наряду с мощью самого Шекспира, имеет непосредственное отношение к нашим дням и продолжает непрестанно формировать нашу сущность... И вопрос не в том, требовалось ли посредничество Гердера, для того чтобы подвести Гёте к Шекспиру. Исторически сложилось так, что это совершилось благодаря Гердеру, и так же, как природное дарование человека, важен кайрос — момент, на который приходится плодотворное влияние. Судьба так же важна, как и характер, Тиха и Демон неотделимы друг от друга. Роль Тихи для гётевского демона сыграл в Страсбурге Гердер.

2. ГЁТЕ

Отношение к Шекспиру Гёте, в отличие от всех других немецких классиков, определяется его насквозь творческой натурой. Если у Гердера во всем, включая и его собственное творчество, определяющей чертой была восприимчивость к чувству, у Виланда — субъективный эстетский вкус, у Лессинга — критичность, то у Гёте творчество влияло также на его воззрения, суждения и вкусы. Его восприимчивость, не менее универсальная, чем у Гердера, — это не поиск чего-то, на чем он мог бы упражнять свой разум или в чем он мог бы дать волю своему чувству, а поиск материала для художественных образов. Абстрактные поиски истины, восприимчивость ради восприятия никогда не занимали Гёте. «Что плодотворно, только в том есть истина!»*, «Я считаю истинным то, что движет меня вперед»** — вот принципы, которым он под влиянием своего демона, сознательно или бессознательно, всегда следовал и в жизни, и в творчестве. И если в молодости, еще не обретя уверенности и ясности, он много перепробовал того, что не соответствовало его натуре, принимал то, с чем впоследствии ему приходилось мирно или насильственно расставаться, то это были обычные творческие эксперименты поэта, еще не изучившего собственные

* Цитата из стихотворения Гёте 1829 года в пер. Н. Холодковского. — *Прим. пер.*

** Из письма Й. В. Гёте к Цельтеру от 31 декабря 1829 года. — *Прим. пер.*

возможности и силу. Это были те «ошибочные тенденции», которые, однако, по его собственному признанию, помогли продвинуться вперед, хотя и не в ту сторону, куда он первоначально собирался направиться. Молодой, демонически гениальный Гёте отличается от того мудреца, каким он стал в классический период своего творчества, только тем, что уступает ему в уверенности и ясности при выборе материала для творчества. Направление же оставалось одним и тем же и в бурные годы пылкой молодости, и тогда, когда он, сознательно ограничивая себя самодисциплиной и экономией, возводил пирамиду своей жизни. В его жизни можно отметить немало случаев отказа от чересчур титанических стремлений, но в ней нет резких переломов, в ней немало отказов от субстанций, которые когда-то казались ему полезными для развития своей сущности, но ни разу он не свернул с пути образования своей личности. Само понятие образования (*Bildung*) у Гёте — в него следует хорошенько вдуматься, чтобы почувствовать, какая жизнь наполняла и сформировала это понятие, прежде чем оно превратилось в расхожее и измельчавшее слово с тем пошлым значением, в каком его употребляют сегодня (вплоть до такой ерунды, как «общее образование» или «народное образование» — *contraditio in adjecto*) — уже само понятие образования раскрывает нам содержание этого процесса. Образование для Гёте — это формирование путем усвоения. Из него взяли одно лишь усвоение и забыли заключенное в этом слове более высокое, строгое требование «образовывания», формирования себя. Гёте ничего не усваивал, не превратив это в нечто оформленное, а оформленное

брал, только превратив его в силу. Поэтому он и был свободен от чудачеств и оригинальничанья, столь распространенных среди представителей его поколения... он не перенимал ничего просто потому, что это было ново, красиво или импозантно, а лишь тогда, когда это было для него плодотворно. Идеи, которые его вдохновляли, он не доводил до абсурда, не носился с ними, как это делали кичившиеся своими силенками «бурные гении» из его окружения, а усваивал то, что его питало, отбрасывая то, что было для него бесполезно; он никогда не добывал из собственных недр то, что ему предлагалось в пригодном для усвоения виде, и достраивал здание на полученной основе, возводя следующие этажи. На протяжении всей жизни Гёте не поддавался врожденному пороку немцев — позитивно выражающемуся в страсти к оригинальничанью, негативно же в критиканстве — стремлении всякий раз все начинать с чистого листа, предварительно разрушив то, что создали предшественники; благодаря этому он один из всех немцев путем синтеза сформировался в личность с завершенным обликом. Никогда у него не возникало соблазна, встретив хорошо кем-то высказанную мысль, с которой он был согласен, переиначить ее только ради того, чтобы сказать свое слово, — он никогда не становился «самобытным дурачком»*.

Этим объясняется и послушное следование молодого титана живым менторам его юности, и его подражание стилю Гердера в страсбургский период. Форма Гер-

* Цитата из стихотворения Гёте «Den Originalen». — *Прим. пер.*

дера пришлась ему тогда впору как самая подходящая и плодотворная. Так, в своей шекспировской речи Гёте не выдвинул никаких новых по сравнению с Гердером идей, не внес своих изменений в *эстетическую* позицию по отношению к Шекспиру. В этой речи он высказывает взятый у Гердера взгляд на Шекспира как природное явление, как создателя мира и истории, здесь те же выпады против французов, похвала грекам. Новым и характерным для Гёте являются здесь *личные идейные убеждения*. Выбор того, что именно он берет из богатой сокровищницы Гердера, обусловлен тем, что он говорит о Шекспире как творческая личность, а не как созерцатель. Главное различие между методом Гердера и методом Гёте состоит в том, что Гердер рассуждает о своем предмете с позиций историка и эстетика, Гёте же, выражая свое преклонение перед Шекспиром, говорит о нем как начинающий поэт об учителе. Он заведомо обозначает свое сиюминутное, личное отношение к Шекспиру без оглядки на какой-либо форум, не беря на себя ответственности. Если Гердер, при всей дифирамбичности, настроен дидактически, то Гёте лиричен даже в обсуждении. Говоря от себя, подчеркивая сиюминутное настроение, он выражает этим не только дерзкую независимость «бурного гения» — в этом, казалось бы, случайном подходе заложено конструктивное зерно всей речи о Шекспире. Даже то, что Гёте говорит о предмете, он творчески развивает, извлекая это из предмета, из данного момента, и изначально занимает по отношению к Шекспиру (что никогда не пришло бы в голову Гердеру, Лессингу, Виланду) позицию качественного равенства. «В нас есть ростки тех заслуг, которые

мы умеем ценить»*. Гёте как бы отдает Шекспиру личную дань благодарности за все, что тот дал ему как молодому поэту: «Первая же страница Шекспира, которую прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне ново, неведомо, и непривычный свет причинял боль моим глазам». Иными словами, то, что Гердер открыл и объяснил в Шекспире как его объективные качества, молодой Гёте представил в своей речи как субъективное, пережитое им впечатление. В этой речи впервые дано отчетливо высказанное признание воздействия Шекспира, как в статье Гердера впервые давалась достойная оценка его по существу. Воздействие Шекспира на молодого Гёте представляет собой одновременно источник и предмет обсуждения этой шекспировской речи.

То же самое можно сказать и о том, что здесь отвергается. Если Гердер показывает, в чем и почему французская драма выглядит по сравнению с Шекспиром фальшивой и узкой, то Гёте показывает, какое она производит на него впечатление по сравнению с Шекспиром: «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть

* *Гёте*. Ко дню Шекспира (здесь и далее в пер. Н. Ман). — *Прим. пер.*

руки и ноги, и, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил, сидя в своей норе, в которой — увьи! — пресмыкаются еще немало свободных душ, мое сердце раколосось бы надвое, если б я не объявил им войны и не стал бы ежедневно разрушать их козни».

Так, в образе Шекспира, к которому его подвел Гердер, Гёте видит не столько качество Шекспира — те специфические заслуги, которые он умел ценить, ибо носил в себе их ростки, — не столько то, что для него как поэта было чем-то само собой разумеющимся, то есть особый шекспировский тип творчества, сколько в первую очередь количество: разницу в масштабах творчества, которая отделяла его, Гёте, Прометея малого, от Прометея великого. Когда Гёте по праву творца различил в Шекспире дух сходной сущности, когда он «вглядел в него» собственные черты, то как человек, который, при всей титанической гордыне, никогда не терял уважительности и при всех душевных метаниях и борениях всегда сохранял ясность, не мог не почувствовать разности масштабов между собой и великим мастером. И потому он — далеко опережая в этом Гердера, для которого величие Шекспира представляло собой, скорее, некое драматургическое качество, — подчеркивал колоссальность квантитативного характера, отличающую Шекспира. В Виланде Гёте бичевал непонимание квантитативной стороны, громадности оригинальных образцов. И в своей шекспировской речи он прославлял величие Шекспира не как свойство, а как судьбу: «Шекспир соревновался с Прометеем! По его примеру, черта за чертой, создавал он своих людей, но в колоссальных мас-

штабах — потому-то мы и не узнаем наших братьев». Далее Гёте говорит: «И как смеет наш век судить о природе? Откуда мы можем знать ее, мы, которые с детских лет ощущаем на себе корсет и пудренный парик и то же видим и на других? Мне часто становится стыдно перед Шекспиром, ибо случается, что и я при первом взгляде думаю: „это я сделал бы по-другому“, — и тут же понимаю, что я только бедный грешник. Из Шекспира вещает сама природа, мы же, люди, только пестрые мыльные пузыри, пущенные по воздуху романтическими мечтаниями... Он проводит нас по всему миру, но мы, изнеженные, неопытные люди, кричим при встрече с каждым незнакомым кузнечиком: „Господи, он нас съест!“ В этих словах выражается смешанное чувство собственной силы и собственных недостатков, сознание внутренних оков, которые надо было разорвать, для чего, однако, могло нехватить даже его сил». Не правда ли, это яркий пример какой-то почти маниакальной потребности Гёте вершить над собою суд, рисуя в увеличенном виде картину собственных и одновременно общих пороков своего века, тем самым избавляясь от них через исповедь? Не правда ли, рисуя картину своего отношения к Шекспиру, он здесь освобождается от свойственного ему в лейпцигский период субъективного взгляда, подобно тому как в «Вертере» (если сравнить менее значительное явление с более крупным) он освободился от лихорадки страсти, и ведь как в одном, так и в другом случае главное было то, что он, признаваясь в своем недостатке, силой слова изгонял болезнь целого поколения: в нашем случае — мелочное выискивание недостатков в Шекспире, свойственное многим представителям по-

колениа, группировавшимя вокруг Виланда, не говоря уже о замшелых классицистах? Так что и это выступление Гёте нужно понимать прежде всего как поэтическую исповедь, а не законодательный акт, как это было с высказываниями Лессинга и Гердера, не как открытие новой истины, а как пояснение собственной практики. Гёте и в этом случае подает свою *истину* как результат, как сопровождающее явление своего творчества, а его истина несет в себе общезначимое содержание, потому что выражает нечто выходящее за рамки сугубо субъективного мнения, потому что творчество Гёте не происходит из личного произвола, а им управляют глубинные законы самой природы, потому что из него, хотя и не столь всеобъемлюще, как из Шекспира, «вещает сама природа». Именно потому что они вытекают из его творчества, его внутреннего опыта, его переживаний, суждения Гёте в гораздо большей степени сохранили свое неустаревающее значение, чем все теоретические абстракции; и даже самые субъективные из его высказываний имеют куда более законосоответствия и куда менее произвольности, чем приговоры сильнейших теоретиков, посвятивших себя исключительно этой области. Потому что его высказывания зависят не от выдуманных идей, от недопущения тех или других предположений, с чем всегда связана всякая теория, а только от творчества, которое непосредственно подчиняется вечным законам природы.

Даже там, где Гёте, казалось бы, ведет речь о теоретических проблемах драматургии Шекспира, дополняя идеи Гердера своими уточнениями и заостряя свое внимание не на впечатлении, которое производит Шекспир,

а только на его сущности, мы, хорошенько присмотревшись, увидим, что он приписывает Шекспиру свои собственные задушевные проблемы и высказывает лишь то, что сам желал выразить в своем поэтическом творчестве. Вот Гёте говорит: «Его замыслы — это не замыслы в обычном смысле слова. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которые не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого». Разве проблемы Шекспира Гёте характеризует этими словами, разве на его основной вопрос тут указывает? Нет! Зато в этом был его собственный главный вопрос времен титанических устремлений «Бури и натиска». Перед нами встает образ Гёца, «благонамеренного самоуправца в анархическую эпоху», фрагмент «Цезаря», Сократ, Магомет, Прометей — свободные одиночки, чья воля сталкивается с общим порядком жизни. Значит, и здесь под видом характеристики Шекспира Гёте раскрывает собственный идеал. И тут было бы ошибочно утверждать, будто бы он нарочно выбирал себе проблемы в подражание Шекспиру. Проблемы были его собственные, в них символически отражено его собственное переживание — это проблемы юноши, с переизбытком наделенного силой, движимого внутренним демоном, которому всюду тесно дышать, который в силу своей внутренней свободы постоянно находится на грани трагического конфликта с обществом. Гёте заново переживал и пытался выразить в драматической форме исторические конфликты, не потому что начитался Шекспира, а потому что «вчитывал» их в Шекспира, потому что переживал в душе.

Но то, что он, при исповедальном и созерцательном настрое своего темперамента, изображал тогда все свои конфликты, претворяя их в драматическую форму, это уже шло не от его собственного натуры, а от Шекспира, в этом Шекспир на него повлиял и, можно сказать, соблазнил его. Ибо внутренне форма «Гёца» так же эпична, как форма «Магомета» и «Прометей» — внутренне дифирамбичны, и если тем не менее могучая власть Шекспира внешне навязала ему драматическую форму, то здесь мы видим пример тех «ошибочных тенденций», в которых, впрочем, если подняться над отдельным фактом, нет ничего особенно огорчительного, так как у Гёте они всегда приводили к чему-то хорошему. Однако не случайно, что в «Прометее» и «Магомете» внутренняя необходимость прорвалась наружу, разбив первоначально задуманную внешнюю форму, и от этих двух гигантских замыслов нам не осталось ничего, кроме двух гимнов; объяснимо также и то, что «Сократ» и «Цезарь» не пошли у Гёте дальше замысла, а Фауст не мог состояться в форме, близкой к шекспировской. По поводу «Гёца» Гердер сказал: «Шекспир вас испортил», — в этих словах слышится не просто дурное настроение, в них звучит если не знание, то ощущение того, что Гёте, поддавшись соблазну, совершил под влиянием Шекспира насилие над своим талантом, заключив содержание в не вполне соответствующую его таланту форму, — и это при всем восхищении Гердера силой, содержащейся в этом произведении!

И действительно, чем больше Гёте становился собою, тем больше он отдалялся от Шекспира, и никогда, даже в «Гёце», не становился подражателем Шекспира

в смысле копирования тех его черт, которые были вызваны историческими условиями: напротив, он стремится, по возможности, сохранять от него независимость, не столько подражая произведениям Шекспира, сколько творя в шекспировском духе, пока, наконец, не понял, как далек его собственный творческий принцип от шекспировского. Так же и его «Цезаря» ни в коем случае нельзя представлять себе как пьесу, написанную в соперничестве с Шекспиром, и уж тем более как «творческую форму критики», в отличие от вольтеровского «Mort de Cèsar»; это, скорее, исповедальное произведение, основанное на переживании. Для того чтобы обратиться к этому сюжету, не требовался пример Шекспира... этот предмет — хотя бы уже в силу его свободолобивого пафоса, но еще и благодаря литературе классицизма — всегда оставался в поле зрения как один из немногочисленных сюжетов античной истории, которые для *каждого* нового поколения сохраняют свое символическое значение, готовые вобрать новые смыслы; это сюжет не просто исторический, а мифический. Тема триумфа и трагедии свободного гения — самая главная в творчестве молодого Гёте, к которой он подступался с самых разных сторон, отбирая символы по всему свету, — нигде в мировой истории не выражена так показательно и в то же время монументально, как в фигуре Цезаря. Гений-мыслитель — это, конечно же, Сократ... Гений религиозного чувства — Магомет... Гений как стремление и познание — Фауст... Гений-творец — Прометей... Гений-деятель — Цезарь. И поскольку от всех этих концепций неотделима идея титанически-колоссального, поскольку Гёте стремился как можно шире раздвинуть

рамки для выражения того, что его переполняло, то в своих поисках символа великого деятеля ему оставался только выбор между Ганнибалом, Александром и Цезарем, из которых первый недостаточно отчетлив как характер, второй же представляет собой недостаточно пластичную фигуру для драматического действия. В пользу же Цезаря говорили не только соображения общечеловеческого свойства и классическая традиция, но и особенности Нового времени, а главное, его история, как никакое другое мифическое или историческое событие, была богата вечными человеческими типами: здесь и Сулла, и Помпей, Цицерон, Катилина, Катон, Брут.

Можно видеть, что к сюжету о Цезаре Гёте толкало собственное переживание, так что, казалось, он должен был неизбежно прийти к нему даже независимо от Шекспира, и, по-видимому, его «Цезарь» имел бы с шекспировским мало общего, кроме разве что названия. «Цезарь» Шекспира — это дань восхищения человека эпохи Возрождения величию римских личностей и судеб, изображение громадных событий, в которых участвовали великие и трагические персонажи. Римские настроения, римские страсти, римские властители, римские подвиги и римский народ в условиях трагических событий, вовлекаемые в них, деятельно участвующие, страдающие, погибающие: вот ядро, из которого вырастает видение Шекспира. Человек могучей натуры, движимый своим гением, задуманный по образу и подобию самого Гёте, изображенный в борьбе с целым миром враждебных сил, стремящийся к цели, достигающий победы и кончающий падением: так, по-видимому,

должен был строиться гётевский «Цезарь». (Его будто бы вытеснил замысел «Брута», но физиогномический фрагмент Гёте этого еще не доказывает.) У Гёте римская тема, специфический римский дух играли роль разве что колорита, в то время как замысел шекспировской трагедии родился под влиянием (разумеется, ренессансных, а не основанных на историко-археологических данных) представлений о римской античности; именно эти, а не какие-либо из так называемых общечеловеческих представлений, служат почвой, из которой вырастают его трагические характеры. Гётевский Цезарь, как можно понять по коротенькому фрагменту, — это сам Гёте, и если не все *характеры*, то все же *отношения* Цезаря с другими персонажами пьесы, описаны, по всей вероятности, по аналогии отношений самого Гёте с его товарищами. (Кстати, то, насколько возможно увековечение личных душевных проблем современного человека в столь далеком от нас по времени классическом конфликте между Брутом и Цезарем, доказывает афоризм Ницше «Во славу Шекспира» из «Веселой науки». В трагедии Брута из шекспировского «Цезаря» Ницше вычитывает тяжелое душевное переживание самого автора и облекает в ее форму собственные трагические отношения с Вагнером: «Независимость души — вот о чем идет здесь речь! Никакая жертва не может здесь быть слишком большой: нужно уметь принести в жертву этому даже лучшего друга, будь он к тому же великолепнейший человек, украшение мира, гений, не имеющий равных себе, — пожертвовать им, потому что ты любишь свободу, как свободу великих душ, а от него исходит угроза этой свободе...»)

Похоже, что колоритом Гёте тут не очень и дорожил, и если позволено высказать предположение, то я сказал бы, что, если отвлечься от неконтролируемых внешних причин, внутренняя причина, почему Гёте забросил «Цезаря», заключается не в том, что он, как обычно считают, так и не смог сделать окончательный выбор главного героя, колеблясь между Брутом и Цезарем, а в том, что он ясно осознавал — в драме из древнеримской истории обязательно нужен римский колорит, а римскость как таковая не вызывала у него большого душевного интереса. Гёте интересовали *люди*, а то, что они были римлянами, скорее мешало ему, чем помогало, специально же заниматься преодолением трудностей было не в его стиле. Уже молодого Гёте не привлекало в истории то, что не относится к извечно-человеческому и не подчиняется вечным законам природы. Во всяком историческом факте его волновало только то, что могло происходить в любые времена, а не то, что могло случиться только однажды при уникальном стечении обстоятельств... только то, чему он мог мысленно сопереживать, — поэтому его не интересовала та конкретная *культурно-историческая* форма, в которой разыгралась трагедия Цезаря. В этом Гёте очень отличается от Шекспира, который сопереживал той исторической жизни, вникая во все ее неповторимые особенности, и с глубоким пониманием, питаемым его творческим инстинктом, не отделял исторические формы от их человеческого содержания, а, напротив, как раз через них и нащупывал содержание. Разделение формы (костюма) и содержания, хотя и не высказанное напрямую, лежало в основе гётевского понимания истории. Эту дань Гёте

отдал ветхому рационализму в одной из немногих сфер, где не чувствовал любви и не выступал в качестве творца. Только здесь, в истории, он соглашался с таким разделением на внешнее и внутреннее, только здесь — но ни в природе, ни в жизни, ни в искусстве — он, скрепя сердце, признавал случайность, неорганические события... только здесь, потому что только здесь его переживание оставалось непродуктивным, в то время как Шекспир и историю проживал творчески. Позднейшее свидетельство этого недоразумения, распространявшееся также и на его восприятие Шекспира, можно встретить в статье Гёте «Шекспир, и несть ему конца». Это тот пассаж, в котором он утверждает, что люди Шекспира «не римляне, а сущие англичане, но притом люди», и хвалит Шекспира за то, что тот не придает значения костюму. Если вычтуть из этой статьи и абзаца то, что продиктовано одной только тактикой, направленной против романтического сверхпиететного отношения и потому носящей нарочито заостренный и даже преувеличенный характер, то все равно остается фатальное и ошибочное разделение исторической формы и человеческого содержания, которое одинаково несправедливо и в отношении истории, и в отношении Шекспира. В основе этого лежит гуманистическое представление классицизма об общечеловеческом. Однако даже ради Гёте мы не имеем права отказываться от завоеванного знания, которое гласит, что не существует абстрактно человеческого, а, как это замечательно сказано у Моммзена, «живой человек не может не находиться под известным влиянием национальных отличий и определенного культурного движения» (История Рима. кн. 5, гл. 11. Пер. И. Масю-

кова под ред. Н. Машкина). Шекспир творил в духе такого, более глубокого, понимания, и если в молодости Гёте смиренно признал, что из Шекспира вещает природа, то позднее мог бы понять, что из него также вещает история.

Всему вышесказанному только на первый взгляд противоречит тот факт, что в «Гёце» передан исторический колорит, что человеческое содержание и историческая форма здесь спаяны воедино. Ибо историчность эпохи Гёца не была для Гёте историей в том смысле, в каком она свойственна древнему миру, на который он мог смотреть как сторонний наблюдатель, она была для него элементом его собственной жизни и в этом смысле присутствовала в настоящем; точно так же язык Лютера не был для него чем-то отжившим или чуждым, как иностранный язык, а по-прежнему продолжал существовать как живой пример его родного языка. Поэтому Гёте мог передать исторический колорит «Гёца» не как историк, а как немец. Хотя в том, что он в поисках сюжета обратился к немецкой истории, в том, что взялся изображать в эпико-драматической форме немецкое прошлое, в том, что сделал из символа образ, передав личное переживание на материале немецкого прошлого, в этом влияние Шекспира отражается более непосредственно, чем если бы он остановил свой выбор на Цезаре или каком-нибудь мифическом сюжете, причем влияние того Шекспира, каким он увидел его благодаря Гердеру, — «как творца истории». Гёте видел тогда свой образец в лице автора драм об английских королях, в лице поэта-патриота, вавшего свои образы из народного материала. Создание «Гёца» относится ко времени выхода сборника «О не-

мецком характере и искусстве», когда заново открытый индивидуальный характер народа сделался источником поэтического творчества... и в патриотизме Гердера и Гёте эстетическое чувство играет не меньшую роль, чем чувство патриотизма: все знали, что творчество должно и может опираться на народную основу, и это вело к тому, что иногда немецкое содержание путали с немецкими силами, но такая путаница не шла во вред немецкой поэзии, пока в этом духе творили Гёте и Гердер. (Например, немецкие силы гораздо больше участвовали в создании «Ифигении», чем в «Гёце», так как трудно сыскать более немецкое свойство, чем тяга в южные страны.) Так, к созданию «Гёца» Гёте подтолкнула скорее теория Гердера о народности и влияние Шекспира, нежели исконно немецкий пафос. Тот пафос, то переживание, которое заложено в «Гёце»; самое зерно, из которого вырос «Гёц», став человеческой, а не событийной драмой, не исторической пьесой шекспировского образца, заключалась в трагедии гениальной личности, пережитой Гёте в юности, — борьба одиночки с царящим в мире порядком, бунт «самоуправца в анархическую эпоху». Но в «Гёце» именно эта основная тема, важная для Гёте, в результате прямого влияния Шекспира отклонилась от своего первоначального направления, оттесненная вторжением постороннего элемента, — вследствие того, что здесь получает самостоятельное поэтическое отображение эпоха, народная среда, главный герой Гёц утрачивает свое центральное значение, действие распадается на череду событий, душевные переживания героя, восстающего против существующего мира и погибающего в этой борьбе, перестают быть центром вни-

мания, превращаясь всего лишь в средство изображения времени. При всей живости отдельных деталей здесь не хватает неизбежной необходимости, нет общего сердца, которое объединяло бы общей связью действие, колорит и характеры.

Отчасти это объясняется двояким происхождением пьесы: ведь Гёц как драматический герой был задуман не вместе с обстоятельствами своего времени, но как новый тип сильного одиночки, а колорит эпохи, который был для Гёте так же важен, был задуман как шекспировская атмосфера. Эти две внутренние пружины замысла — индивидуалистическое переживание и патриотически-эстетический посыл — не поддерживали, а, напротив, мешали одна другой. Здесь можно не принимать во внимание еще одну, второстепенную, причину, которая состоит в том, что Гёте здесь символически переработал и без логической и поэтической необходимости втиснул в пьесу еще одно личное переживание, что еще более разрушает ее целостность, — эпизод с Вейслингом. Авторское Я заявляет здесь о себе под знаком двух совершенно различных символов: Гёц выражает его волеустремление и позицию по отношению к окружающему миру, в Вейслингене же получили свое отражение какие-то особенности и повороты чувства. Расщепив таким образом свое переживание, Гёте этой раздвоенностью ослабил его мощь, энергию и единство — в результате эстетико-патриотическая линия, сохранившая свое единство, заняла преобладающее положение, и в этом случае пример Шекспира, под влиянием которого Гёте уступил патриотической тенденции, привел к тому, что из этого замысла вышло нечто совершенно недраматич-

ческое, нешекспировское, а именно эпическое полотно исторической эпохи. Как ни парадоксально это звучит, но если бы к делу не примешались в качестве образца исторические драмы Шекспира, Гёц, выросший исключительно или в основном из индивидуального героизма Гёте, получился бы гораздо более драматичной, энергично выстроенной и тем самым, в широком смысле слова, более шекспировской вещью. Если посмотреть, что же от «Гёца» осталось жить в нашей литературе, сохранило свое плодотворное воздействие, о чем мы вспоминаем, когда заходит речь о «Гёце», то это будет скорее общее впечатление, в которое входят «рыцари, тайное средневековое судилище, крестьянская война, Священная Римская империя, реформация, цыгане», нежели четко обрисованный образ рыцаря с железной рукой, который остался для нас представителем среды, исторической фигурой в отличие от всех остальных персонажей Гёте, которые так или иначе — включая даже Эгмонта — стали символами нашей души и судеб, оставаясь притом воплощением переживаний Гёте. Анализируя «Гёца», мы вовсе не задавались целью распотрошить и разложить на составные части художественное целое, а лишь попытались выявить в нем две смысловые линии замысла, которые Гёте так и не удалось соединить воедино.

Но отчего же подражание Шекспиру завело Гёте в сторону эпической растянутости, почему он увидел исторические драмы в таком свете? Как случилось, что, прославляя Шекспира, он отказывал ему в стройности замысла? Такой взгляд был отнюдь не в духе гердеровского, и уж тем более лессинговского, понимания

Шекспира. Ведь как раз Гердер видел в британском драматурге в первую очередь великого конденсатора, аббревиатора. Ну, прежде всего Гёте разглядел в Шекспире то, что мог, что соответствовало ему на том этапе, но увидел это не только практически, но и теоретически, искренне веря, что это так, и виновато в этом не что иное, как перевод Виланда, который бессознательно воспринимался так, будто бы великий английский поэт *позволял себе небрежничать*. Виландовская проза невольно вызвала то ощущение попустительства, которое никогда не возникло бы от перевода в стихах, хотя бы и плоховатых. А ведь воображением молодых писателей владел тогда *немецкий Шекспир!* Проза, в которой без строгих ограничений метрической формы сплошным потоком выливалось, как попало, все богатство неожиданных находок, восклицаний, образных выражений, игры слов, поговорок, какие только встречаются у Шекспира, своей непринужденностью, а главное, из-за отсутствия сжатости и стройного порядка, могла, конечно, даже при величайшем буквализме, и уж тем более при вольностях Виланда, дать какое-то представление о богатстве, наполненности и широте Шекспира, но не давала представления о самом существенном — его концентрированности, его способности укрощать самый непокорный материал, уплотняя огромную массу до минимального объема, о его сжатой интенсивности, структурированности, о предельном напряжении его стиля. Все это его стих давал ощутить уже чувством, без помощи эстетических рассуждений, в то время как проза направляла чувство не в ту сторону. Разумеется, при внимательном прочтении можно было путем эстетической рефлексии

обнаружить в его произведениях наличие плана и строгого построения, однако восприятие, тем более творчество, молодых подражателей и почитателей складывается не под влиянием рациональных выводов, пришедших постфактум, — а под влиянием чувства, возникающего от первого впечатления, а оно-то и было введено в заблуждение прозаическим переводом Шекспира, вследствие чего, несмотря даже на отдельные более правильные догадки, в представлении большинства молодых штюрмеров Шекспир был таким автором, у которого огромное богатство легко и безответственно выливается сплошным потоком.

Такое представление о Шекспире, опирающееся на новое учение Гамана и Гердера о гении и новое учение о естественности и свободе, сформулированное Руссо, вызвало к жизни два типа подражаний. Либо первый: когда его пример воспринимался как санкция высказываться как бог на душу положит, то есть свободно самовыражаться, изливая собственные настроения и чувства подобно тому, как якобы изливал их Шекспир — это было подражание его *методу*; либо второй: когда стремились добиться той же непосредственности и свежести, но не тем же методом, что у Шекспира, а используя его *эффекты*, то есть подражали тем особенностям его исторически сложившегося творчества, в которых усматривали естественность и свежесть — в этом случае подражатели подделывались под шекспировский стиль. Целью обоих типов подражания была естественность и свежесть, а эту естественность и свежесть Шекспира молодежь открывала в нем через переводы Виланда, но только ей он казался еще недостаточно естествен-

ным и непринужденным. Оба типа подражания выступают у большинства штюрмеров вместе, в том или ином сочетании. Тот тип, который научился у Шекспира свободе самовыражения, в самом чистом виде представлен в лице Гёте. Ему уже тогда было ненавистно все деланное, и когда у него встречаются какие-то мелочи из Шекспира, это скорее бессознательные реминисценции, чем осознанные заимствования. Шекспир ведь многим запал в душу и легко перетекал на перо, к тому же так крепко поразило воображение многих, что навсегда запечатлелся в нем как непререкаемый образец!

В гётевском «Гёце» и во всех его остальных юношеских драмах, пьесах, написанных книттельферсом, в «Прафаусте» сознательного подражания шекспировскому стилю почти незаметно, в «Гёце» скорее можно кое-где встретить сознательную архаизацию ради придания исторической окраски, причем, конечно, самая воля к передаче исторической окраски тоже навеяна Шекспиром. Обращение к языку лютеровской Библии гораздо больше способствовало развитию смелой образности Гёте, чем тропы Шекспира, и мы должны с осторожностью судить, где тут подражание, а что отражает природный или укоренившийся характер. Ведь никто не подражает тому, к чему не имеет природной склонности, а привычки не складываются из того, что не было заложено в человеке от природы.

Однако при небольшом сравнительном обзоре гётевского и шекспировского стиля, мы сможем подметить, в чем Гёте должен был приблизиться к английскому мастеру в силу родственности натур, в чем он под его

влиянием изменился, а в чем так и остался другим. Подражание языку Шекспира в его виландовской передаче касалось у штюрмеров в основном трех его сторон. Во-первых, это грубая простота, называющая все своими именами, не чураясь самых крепких выражений и не подчиняясь правилам, принятым в светском обществе, прежде всего это касается тона народных сцен, вообще прозаических сцен, но также и многих трагических, когда волнение момента заставляет высказывать все, что приходит на ум, не выбирая выражений. Во-вторых, игра слов и изысканные антитезы... В-третьих, образный язык. Относительно первого момента следует принять во внимание, что народные сцены меньше всего несут на себе особую шекспировскую печать, так как речь черни всегда — в древности, во времена Ренессанса и в наше время — сохраняет одни и те же основные черты, поскольку характер черни отличают такие черты, как отсутствие дифференцированности, внимание к вещам грубо-чувственным и примитивность потребностей, недостаток логического выражения и преобладание поверхностных впечатлений. Темп речи черни у разных авторов различен, но тот способ, каким она облекает содержание речи в слова и предложения, дистанция ее говорения по отношению предметам, дистанция мысли по отношению к собственному переживанию, в общем и целом, одинаковы что у Плавта, что у Вейзе или Шекспира. Шекспир только помог решиться на то, чтобы дать черни заговорить на исконном ее просторечии, а героям позволить иногда выражаться обыденным языком. Таким образом, грубые и пошлые выражения в «Гёце» не списаны непосредственно с шекспировского «народа»,

а их связь с Шекспиром заключается разве что в том, что под влиянием Шекспира Гёте вообще начал изображать народные сцены. Разные примеры игры слов, *quibbles*, антитезы были в моде во времена Ренессанса, — во все эти стилистические фигуры, как и в любую другую историческую данность, Шекспир влил поэтическое содержание и использовал их для решения других задач. В век истинной и напускной естественности, «сердечной полноты» и расцвета чувствительности они, возможно, обрели для штюрмеров известную притягательность и даже в устной речи выполняли какую-то игровую роль (см. «Поэзия и правда»), но так и не прижились в языке в качестве средства для выражения душевных переживаний. У Гёте мы почти нигде не встречаем подобных вычурностей великого мастера.

В образном языке Шекспира мы тоже должны различать две вещи: сравнения и образные выражения в собственном смысле слова. Первые представляют собой у него переплавленные в форму поэтического языка художественные средства ренессансной риторики, эвфуизма, в которые он вдохнул живую жизнь, преобразовал в душевную необходимость, чрезвычайно обогатив притом новыми возможностями весьма бедный в этом отношении эвфуизм. Он использует их инстинктивно, для того чтобы превратить одно представление в другое и таким образом вызвать резонанс воображения, или для того чтобы обогатить зрительное восприятие, добавив к образу новую краску или придать ему новое настроение или сменить динамическое движение покоем, покой — движением; иначе говоря, сравнения сделались у Шекспира элементами внутреннего действия,

психического процесса, колористическими эффектами, средствами передачи движения или цвета, действия или импрессионистического впечатления. *Образы* у него — это вообще форма мышления, не средство, а самая сущность его поэзии, это источник, в котором берет начало его творчество. На каждое мысленное впечатление Шекспир реагирует, созерцая его как образ. Совершенно неправильно представлять себе дело так, будто бы у него сначала рождалась абстрактная мысль, для которой он затем подыскивал соответствующий образ, будто бы почувствовав что-то, старался выразить это более наглядно в зрительном образе — нет, он переживает, мыслит, чувствует, страдает и радуется образами. Эта особенность наряду с неотъемлемым свойством ощущать мир как ритм является одной из основных черт истинно поэтического душевного склада. И лишь из-за того, что мир образов Шекспира превосходит своим богатством все, что мы видим у других поэтов, люди склонны принимать за индивидуальную особенность то, что является отличительным свойством его поэзии. В количественном отношении ближе всего к нему в этом стоят Библия, Данте и Жан Поль. От мира библейских образов его образность отличается своей пластичностью и предметной осязаемостью, она передает не атмосферу, а форму вещей, которые не сотканы из клубящегося тумана, а схвачены как живые. (О том, что такое переживание в образах, возможно, лучше всего дает изображение адских мук у Данте. Его мучения поражают не изощренностью вымысла, а тем, что рождены из физического переживания. Когда Данте думает «зависть», то ощущает ее в виде зашитых глаз и т. д. Ведь и мы тоже, гово-

ря в обыденной жизни о чем-то «тяжелом характере», то есть выражаясь образно, не пользуемся сравнением. Сравнение и образность являются результатами двух разных мыслительных действий. Сравнение выражает сопоставление, образ — сущность. Обратим еще раз внимание на упомянутое вначале различие между аллегорией и символом — оно так же справедливо для сравнения и образа. В произведениях зрелого периода аллегории все больше вытесняются у Шекспира образами... Наряду с особенностями метрики преобладание образов над аллегориями можно использовать для установления хронологии его сочинений. Так, монолог Джульетты (III, 2) «Неситесь шибче огненные кони!» (Пер. Б. Пастернака) — это пример аллегорической речи. Почти каждую картину можно соединить с той, с которой она соотносена, при помощи союза «как». Напротив, пример образной речи мы видим в монологе Отелло (IV, 2) «Будь воля Неба меня измучить бедами» (пер. М. Лозинского). Здесь даже самые контурные детали представляют собой непосредственный перевод физических состояний в наглядные образы. Родник, колодец и жабы, и розоустый херувим не сопоставлены с миром души, с запятанностью, терпение не сравнивается с херувимом — они и есть та форма, в которой Отелло воспринимает свои старания.) Шекспир часто соединяет конкретное с конкретным с помощью аллегории; абстракций же для него вообще не существует — он изначально видит их образно.

Если сравнить, как использует образный язык молодой Гёте, с тем, как это делает Шекспир, мы увидим у них не только количественные, но и качественные различия, то

есть наглядная образность Гёте имеет совершенно иные истоки. В их образном языке обнаруживается та же разница поэтических принципов и отношения к своему материалу, которая характерна для их творчества в целом. Фантазия Гёте действует как *ваятель*, то есть выделяет увиденное внутренним зрением из хаоса, уплотняет свой материал и, вылепив из душевного содержания образ, символ, помещает его, дистанцируя от себя, в духовное пространство. Фантазия Шекспира работает иначе, она *творит*, непрестанно превращая ростки и порывы жизни в движущиеся тела, выбрасывает их в хаос и лишь этим выбросом, высвобождением родившихся тел, создает пространство. Здесь мы подходим к метафизическому отличию шекспировской драмы от гётевской и от любой другой драмы вообще. Для гётевской драмы, так же как для античной и классицистической, духовное пространство представляет собой данность в широком или в более узком смысле, и искусство заключается в том, чтобы наполнить это пространство. Люди помещаются в это пространство, выделяются из него, соотносятся с ним. Драматическое движение создается движением людей в этом пространстве. У Шекспира пространство рождается вместе с его персонажами, оно представляет собой их изменчивое телесное продолжение. Поэтому каждая пьеса имеет свою особую атмосферу, свой особенный воздух. У Шекспира драматическое движение возникает в результате создания пространства, вернее, оно и есть создающая пространство сила. Подобно тому как мир был создан по слову Бога, шекспировская драма создается *словом* Шекспира, его ритмическим движением, сотрясающей его страстью, становящейся языком, его дра-

мой, то есть человеческими персонажами, образующими собой пространство, пространством, образованным человеческими персонажами. Этим же объясняется и связь стиха с образным языком в шекспировской драме. Сравнительный принцип, лежащий в основе стиха у Шекспира и Лессинга, мы отметили, что у Шекспира самый ритм порождает образы, а образы поддерживают его течение, подобно тому как речные волны гонят вперед речной поток. Ибо образы — это волны ритма, поток состоит из образов. Образы Шекспира, точно так же как его персонажи, представляют собой самую форму его внутреннего потрясения, которое порождает пространство. Поэтому он не может не говорить образами, для него это естественно, как дышать, ведь дыхание тоже не зависит от его воли.

Совершенно иное дело у Гёте. Он *может* говорить образами, и мы знаем, что это отвечало его природе. Но для него это не обязательно, и его зрительные картины, его образы и аллегории, так же как его люди и события, существуют лишь для того, чтобы оживлять собой имеющееся как данность пространство. Поэтому Гёте, собственно говоря, мыслит и чувствует не движущимися телами, а контурами и линиями, которые то сгущаются в настоящие формы, то остаются арабесками. Аллегии нужны ему только для пояснения, чтобы руководить чувственным восприятием, служить для него ориентиром, чтобы показать что-то наглядно, представить более зримо и отчетливо. Поэтому он придирчив и экономен в выборе аллегорий, не только потому что его фантазия была не так богата, как у Шекспира, а потому что она не создавала, а только придавала форму душевному

материалу, потому что у него зрительный образ был не формой потрясения, а средством дистанцироваться от него, способом соотнести между собой свою мысль и свое видение. Поэтому из двух форм шекспировского образного языка у него чаще всего встречается сравнение, но и то лишь там, где необходимо обобщенно выразить мысль, высветить предшествующий и последующий момент. Сравнения Гёте служат компактными носителями, выражающими ход мысли или чувства в том смысле, в каком можно назвать тела на живописном полотне носителями световых потоков. Сравнения Гёте почти всегда обращены только к одному из чувств — зрению. Они, действительно, служат только для одной цели — для более точного пояснения. Сравнения и образные выражения Шекспира почти всегда обращаются ко всем телесным чувствам, требуют нервной реакции; он не останавливается перед тем, чтобы еще больше затемнить смысл, ради того чтобы физически увеличить движение, — порой у него друг за другом без передышки следуют три аллегии, погребая первоначальный смысл под нагромождением образов. Гёте неизменно выделяет в сравнениях только стороны, которые способствуют прояснению смысла, — то, что называется *tertium comparationis*.

«Он должен ловить мышей для имперских чинов, а крысы в то время опустошают его владения» (Действие 2. Бамберг. Пер. А. А. Аникста). «Ну, а когда кровь наша оскудеет в жилах и, как вино из этой фляги, польется тонкой струей и, наконец, медленными каплями, что тогда будет нашим последним словом?» (Действие 2. Бамберг. Пер. А. А. Аникста). «Как жаркое после маринада быстрее по-

спевает, так и девушка после несчастной любви, не станет долго томить того, кто предложит ей руку и сердце». «Они сидят в неправде, и не нам подкладывать им подушки» (Действие 4. Большая зала в ратуше. Пер. А. А. Аникста). «Такова благосклонность женщин! Сначала они с материнскою теплотою пригревают заветнейшие наши надежды, затем, подобно ветреной наседке, покидают гнездо и предают свое нарождающееся потомство смерти и глению» (Действие 2. Бамберг. Пер. А. А. Аникста).

У Шекспира каждое введенное однажды сравнение превращается в самостоятельное действие и детально разрабатывается, невзирая на то, что здесь сравнивается: но притом у Шекспира целостность картины никогда не разрушается, потому что все его сравнения обладают такой суггестивностью, что уже не отпускают фантазию, занимая ее собственным содержанием. У Гёте же всегда преобладает исходная мысль.

Таким образом, в отношении отдельных языковых моментов на Гёте почти никак не отразилось непосредственное влияния Шекспира, а в вопросе драматургического построения ранних пьес на него повлияли лишь ошибочные представления о Шекспире. Остаются только некоторые общие мотивы в отдельных сценах произведений Гёте и Шекспира, которым многие придавали большое значение. Так, в частности, указывалось на сходство положения Вейслингена в отношениях с Марией и Адельгейдой и положения Антония в отношениях с Октавией и Клеопатрой. Однако это опровергается тем фактом, что в индивидуальном характере этих отношений, который только и делает из подобной коллизии поэтический мотив, нельзя обнаружить ни единой

черты, общей для обеих пьес; такое сплошь и рядом можно встретить в действительности, и в наше время даже школьник не согласится, что такую абстрактную схему, как любовный треугольник из одного мужчины между двумя женщинами, можно назвать поэтическим мотивом! Скорей уж можно сравнить бунтующих мужиков в «Гёце» и толпу под предводительством Кеда, но и в этом случае предметом изображения у обоих поэтов является такое недифференцированное явление, как взбунтовавшаяся чернь. Однако именно в этом случае Шекспир внес в изображение индивидуальные черты, показав чернь в юмористическом, карикатурном виде, Гёте же в этом не стал ему подражать и не использовал того же метода. Гёте не был способен видеть в ужасном смешное и, когда в своих революционных драмах хотел изобразить ужасные события мировой истории с комической стороны, вернее, в их комических проявлениях, просто вообще убирал ужасное. У Гёте отсутствовало важное качество драматурга, который даже внутреннее напряжение воспринимает в образе персонажей, самое движение проживает в телесном выражении, то есть умение одновременно *быть* и *видеть*; отсюда и глубокое высказывание Гёте о том, что трагедия убила бы его.

Откуда же у Гёте, столь отличного от Шекспира во всех основополагающих принципах и никогда прямо не подражавшего ему в своем творчестве, вдруг такое высказывание: «William, Stern der schönsten Höhe... Euch verdank ich, was ich bin» (An Lida) («Уильям... Высочайшая звезда... Вам я обязан всем, что я есть!»), откуда вдруг такое признание, что ему, наряду со Спинозой и

Линнеем, он обязан более всех других, тот полный глубокой благодарности рассказ о влиянии Шекспира, который мы встречаем в «Поэзии и правде» и в «Вильгельме Мейстере», — во всех этих высказываниях чувствуется не только восхищенное преклонение, но именно благодарность за тот глубокий след, который сформировал его и наполнил жизнь смыслом, а не просто за доставленное наслаждение. Из всех этих высказываний, в особенности из сопоставлений Шекспира с другими именами, явствует, что Гёте считал себя обязанным ему не какими-то мелкими частностями, а самым всеохватным влиянием, какое только может оказать человек на представителей последующих поколений, — речь идет о таком влиянии, которое сродни религиозному. Как ни один христианин не возьмет на себя смелость перечислить все, чем он лично обязан Христу, так и ни один немецкий поэт со времен Гердера не смог бы со всей определенностью заявить, что влияние Шекспира открыло ему возможность изображать новые мотивы или сюжеты или использовать новые технические приемы. Шекспир стал для поэзии спасителем, изменившим общее отношение к миру и к человеку, и только в этом смысле мы должны понимать слова Гёте. Как Лида своей любовью придала всему его существу новую точку отсчета, новый ритм, так же и Уильям научил его новому поэтическому видению и чувству всего окружающего мира как единого одушевленного, живого и неисчерпаемого целого. Идеи человека, судьбы, творчества, создания нового, страсти, отмененные рационализмом и заново открытые Гердером, впервые в немецкой литературе стали для Гёте продуктивными силами жизни и творчества, и

произошло это под влиянием Шекспира. В творчестве Гёте впервые в немецкой литературе человек снова стал «тем неделимым внутренним единством живых сил», и такая возможность появилась благодаря Шекспиру, чей высокий пример своей глубиной и широтой стал величайшим образцом, воплотившим в себе это новое ощущение человека. Так же как микрокосмос и макрокосмос, природа в целом благодаря Шекспиру освободилась в глазах Гёте от окоченевших форм и норм классицизма: природа стала для него живым целым, в виде бесчисленных явлений со всех сторон окружающим человека, уничтожающим его и воскрешающим. Главное, чем творчество Гёте обогатилось благодаря Шекспиру, — это картина вновь ожившего видимого мира. Этой общей атмосферой бессознательно проникнуто все творчество Гёте.

Поэтому если мы скажем, что по мере того как Гёте раскрывал для себя свою собственную сущность, он все больше погружался в атмосферу Шекспира, это не будет входить в противоречие с ранее высказанной здесь мыслью, что по мере того как Гёте раскрывал для себя свою собственную сущность, он все больше удалялся от Шекспира. Ибо он удалялся от Шекспира не вовне, а внутрь. Чем больше он углублялся в себя, тем больше приближался к месту под центром шекспировского небосвода. Как драматург он был ближе к шекспировской периферии в форме его исторических пьес. Но как для лирика, как для автора «Вертера» и «Фауста» Шекспир был для него не отдельной личностью, не автором определенных произведений, а такой же стихийной силой, как воздух и солнце, — атмосферой, из которой он бес-

сознательно и безотчетно черпал питание. Если в «Гёце», изображая под влиянием Шекспира события и деятелей отечественной истории, Гёте внешне, казалось бы, выступал в роли подражателя этих *platitudes dégoûtantes*, а возможно, и сам себя воспринимал подражателем в большей степени, чем это было в действительности, то вся его ранняя лирика несла в себе отражение нового ощущения человеческих судеб, собственной души и окружающей природы как единого комплекса взаимосвязанных, взаимопроникающих живых сил — ощущения, вызванного токами, исходившими от поэзии Шекспира. Здесь Гёте только творчески использует открытия Гердера.

Чтобы написать «Гёца», для Гёте было бы достаточно знакомства с одними лишь историческими драмами Шекспира: их колоритом, движением, многонаселенностью живых персонажей. Средняя часть шекспировской мировой сферы предоставила ему все разнообразие материала, дав импульс для создания драмы из отечественной истории, включая даже изображение страсти — трагедии Вейслингена. Как же поверхностно и легковесно она изображена по сравнению со страстями, которые мы видим в трагедиях Шекспира! Когда Гёте писал «Гёца», ему была еще неизвестна та глубокая, раздирающая страсть, которая выходит за пределы человеческих возможностей, он знал только ту радость, что придает человеку силы, и ту боль, которую приносит ее постепенное остывание, подавляя эти силы и вводя человека в смятение: зезенгеймские любовные переживания. Поэтому новое представление о страсти, почерпнутое из самых глубоких произведений Шекспира,

еще не отразилось в его творчестве... Даже Вейслинген и Франц представляют скорее живописное изображение душевных волнений, нежели то крайнее состояние, которое охватывает человека целиком, преобразует его и становится для него роковым, — в судьбе Вейслингена роковую роль играют внешние события, а страсть Франца, как и страсть Адельгейды, так и остались в рамках театральности. Поскольку творчество Гёте выросло из его жизненного опыта, то влияние на него глубинных — не сюжетных, а энергетических — слоев Шекспира могло обрести плодотворное значение лишь после того, как Гёте на себе испытал такой кризис — то запредельное душевное потрясение всего своего существа, какое он только в состоянии был вынести, и тогда он на собственном опыте познал всю глубину переживания до самого предела. Это произошло в «Вертере», где Гёте изобразил кризис собственной болезни; для него это произведение стало путем к исцелению и привлекло внимание эпохи к его болезни. Разница между «Вертером» и вертеризмом в том, что у Гёте становится страстью то, что у его современников было лишь сентиментальностью. В «Вертере» Гёте впервые раскрылся во всей присущей ему мощи и глубине, и тут впервые обнаружилась та гигантская пропасть, которая всю жизнь отделяла его от немецкой публики и которая состояла в том, что он всем своим существом отдавался потрясению и всем своим существом с ним справлялся, в то время как публика всегда дешево отделялась легким волнением нервов и сентиментами или же, ознакомившись и немножко отведав нового блюда, кончала тем, что забалтывала узнанное. Его несправедливо воспри-

няли как певца чувствительности, для чего не требовалось ни поэта гётевского масштаба, ни пробуждения к новой жизни.

Если вынести за скобки актуальное содержание, то великим событием, которое принес с собой «Вертер», было то, что *страсть* впервые за долгое время снова предстала, облеченная в поэтическую форму и вдохнула в немецкий язык способность изображать нежнейшие и ужаснейшие волнения души... У колыбели же этого события стояло то произведение Шекспира, в котором средствами драматургии впервые были показаны страдания духовно и душевно изолированного человека, вызванные неприятием собственного Я и мира как такового (независимо от *отношений* с ним). Этим произведением был «Гамлет» — первая трагедия душевного разлада, познания и мировой скорби, великая увертюра всей современной психологической поэзии. В «Гамлете» источником трагизма является не столкновение человека с миром, трагизм заложен в самом человеке и обусловлен его существованием и его такостью. «Гамлет» — первое произведение, которое подводит итог условий, созданных Ренессансом, то есть таких условий, при которых противостоящий миру человек выступает в качестве своего собственного содержания, собственного смысла и собственной судьбы. В «Гамлете» эти новые элементы трагического, заключающегося не в действовании и претерпевании, а в самом бытии, представлены еще в форме трагедии событий и конфликтов. В «Вертере» эти принадлежащие сугубо Новому времени элементы (которые мы отнюдь не собираемся выставлять в качестве высших и вечных ценностей этого произведения) впервые

получили свободное и плодотворное отражение. Родство «Вертера» с «Гамлетом» также заключается не в мотивах действия, а в исчерпывающем и ритмически выраженном изображении человеческого существа, больного самим собой, страдающего от неприятия мира; причем причиной его болезни является не давление внешних обстоятельств, духовная высота, восприимчивость и богатство души — в случае Гамлета слишком богатое и подвижное содержание оказалось в слишком тесном соуде; все дело в том, что отныне никакой бог, никакой всеобщий закон и всеобщий порядок мироустройства уже не помогают отдельному человеку нести его внутреннее бремя.

В период между написанием «Гамлета» и «Вертера» не появилось ни одного произведения, посвященного этой специфической проблеме и этому специфическому человеческому ощущению. В других произведениях самого Шекспира страдания людей вызываются внешними и внутренними судьбами, в которые их ввергает случайно или неизбежно запавшая искра, воспламеняющая их существо, то же самое, на первый взгляд, происходит и с Гамлетом. Но долг мести является лишь мнимой причиной его страданий. Он становится для героя лишь поводом к осознанию своего существа, своего страстного понимания мира. Судьбы и окружение Гамлета — это лишь поводы и игрушки непреодолимого страдания, вызванного сознанием невозможности выскочить из собственной кожи, невозможности видеть мир как-то иначе. Ни один из героев Шекспира не заключен так прочно в пределах собственного бесконечно богатого Я. Все остальные его страдальцы вырываются

на волю, чтобы идти навстречу своей судьбе, своей гибели, — Гамлета его судьба пожирает изнутри. Внешняя смерть его изображена в угоду театру... ибо Шекспир даже эту трагедию облек в форму пьесы, душевные события — в рамки чувственного действия. Так же и «Вертер» нечто большее, чем просто любовная история. Для Вертера любовь такой же повод и символ, каким для Гамлета была месть. Он страдает от дисгармонии, переполняющей его сердце, как Гамлет страдал от дисгармонии, переполнявшей его ум. Вертер — такой же чувствующий человек, как Гамлет был мыслящим, и обоих *это* приводит к гибели. Существенное различие между «Вертером» и «Новой Элоизой» состоит в том, что Вертер обречен самим своим существованием, в то время как в «Элоизе» все страдания проистекают из несчастного стечения обстоятельств. Прообразом всех трагедий несбывшихся по воле судьбы надежд является «Ромео и Джульетта». «Гамлет» стал первым примером, а в Германии «Вертер» первым образцом трагичности человеческого существования как такового. В «Вертере» представлена не *любовь* как страсть, а *страсть* в образе любовного чувства. Введенные в заблуждение фабулой, актуальным скандалом, с которым был связан «Вертер», немецкие читатели, и уж тем более подражатели этой любовной истории, не заметили, что здесь в форме доступных для восприятия символов получила свое художественное изображение уникальная трагедия уникального человека; читатели, как водится, отвлеклись на случайности сюжета, новизну стиля, формальные красоты. Сам же Гёте открыл этим произведением для себя и для немецкого духа новую психологическую

сферу — абсолютную страсть мыслящего человека, и новую сферу языковой выразительности — всестороннее одушевление немецкого языка для выражения любых душевных настроений. Наглядностью в передаче внешнего мира он овладел еще в «Гёце». Однако же найти собственные слова для выражения своего душевного переживания, найти путь от образного видения к внешнему выражению образа, от чувства к выражению, от представления к изображению в такой неосвоенной области, в которой до него не побывал ни один из поэтов Нового времени, кроме Шекспира, в этом ему помог «Гамлет».

Однако же ни широтой и глубиной страсти, ни охватом сгруппированного вокруг нее мира «Вертер» не может сравниться с «Гамлетом». Не говоря уже о различии задач и жанров, герой Шекспира действовал в условиях высокого Ренессанса и отвечал на широчайшие запросы этой эпохи, Вертер же мог обращаться только к ограниченному бюргерству — и его *мировая* скорбь должна была ориентироваться не только на самое чувство, но и на публику, представлявшую этот мир. В «Гамлете» царит героический пафос, в «Вертере» — буржуазный. Но самый факт появления в этой бюргерской среде некоего пафоса скорее повышает, чем снижает, значение этого произведения Гёте.

После того как Гёте в силу собственного переживания и под мощным влиянием шекспировской героико-патетической атмосферы совершил прорыв к пафосу, ему оставалось только присоединить к разработанному в «Вертере» средоточию душевной жизни всю массу своих переживаний, расширить пределы своего царства,

умножая и усиливая новые средства выражения, то есть дать этой страсти более крупное содержание, выразить ее независимо от конкретного повода (несчастной любви), а также развить новый лиризм, чтобы тот — очищенный от сырого материала, привнесенного эпистолярной формой «Вертера», исполненный окрыляющей радости первооткрывателя новых душевных миров, обогащенный новым материалом, накопленным в результате внутреннего и внешнего опыта, подкрепленный растущей уверенностью в собственном «образовании» — смог стать средством передачи всеобъемлющей полноты жизни, к выражению которой он приступил, направив всю эту страсть на решение этой новой задачи. Самая страсть становилась лишь мощнее, доходя то титанических размеров, по мере того как разрасталась сфера ее приложения, и каждая новая пища лишь усиливала первоначальный голод, и каждое новое завоевание в этом мире только отчетливее выявляло тот факт, что это страдание не вызвано недостижимостью той или иной цели, а коренится в самом носителе и заложено в самой сущности страсти, и с каждой утраченной иллюзией мучение лишь усиливалось и вращало все глубже — наша задача не в том, чтобы написать историю «Фауста», а в том, чтобы показать, как зерно, зароненное «Гамлетом» и способствовавшее созданию «Вертера», закономерно должно было привести Гёте к «Фаусту». Абсолютная страсть мыслящего культурного человека, в «Вертере» звучавшая еще приглушенно, выраженная смутно и ограничено вследствие ограниченности вызвавшего ее внешнего повода, в «Фаусте» наконец получает полноценное выражение, приобретая масштаб мирового яв-

ления, вследствие чего это произведение вырастает до уровня «Гамлета» и занимает такое же место по отношению к веку *образованности*, какое «Гамлет» занимал по отношению к *Ренессансу*. Соответственно в «Фаусте» трагическое предстает как стремление, в «Гамлете» — как бытие, поскольку задачей века образования было осуществление идеала, а задачей Ренессанса — овладение действительностью. В обеих трагедиях герой страдает от разлада между мечтой и реальной действительностью (что по содержанию совпадает с «Вертером», только в «Фаусте» мечта — более высокая, а реальная действительность дана шире), однако в «Фаусте» трагизм в духе истинного гуманизма перенесен на мечту, то есть на идеал, который сам собой встает перед внутренним взором героя и которого он не может достичь, в «Гамлете» же трагический акцент лежит на действительности, которую герой болезненно переживает как внутреннюю и внешнюю данность.

Мужественная решимость взглянуть в глаза действительности такой, как она есть, отличает автора «Гамлета» от автора раннего «Фауста», в котором еще много романтики и чувствуется мучительное желание обнаружить за гранью существующего мира присутствие или отсутствие иного, горнего. «Гамлет» отличается полным отсутствием идеализма в смысле нравственного просветления сущего. В этом состоит его поэтическое превосходство над «Фаустом»: ибо благодаря этому центр тяжести содержится в самом произведении, между тем как «Фауст», не находя гармонической завершенности поэтической реальности, должен искать ее в философском содержании за пределами поэтического.

Поскольку в «Фаусте» имеется устремленная к идеалу тенденция, то в законченности формы он уступает «Гамлету», который смотрит на все, хотя и безнадежным взором, но стоя на твердой основе. Тема «Фауста» — спасение души, таков был изначальный замысел этой драмы (причем совершенно не важно, попадет герой на небо или в ад). Речь идет о спасении души от чего-то и спасении для чего-то — путь от одного спасения к другому и определяет собой весь ход действия. Все части содержания представляют собой этапы на этом пути, а все персонажи представляют собой средства, помогающие приблизиться к цели или препятствующие ее достижению. В «Гамлете» дано *бытие* — и все происходящее является его следствием. Все персонажи — только атрибуты этой субстанции. Даже в самом отчаянном пессимизме «Гамлета» есть больше притягательности действительности, чем в самых высоких мечтах «Фауста». Даже мир духов и смерть представляются в «Гамлете» не потусторонним миром, а еще одной стороной действительности. «Безвестный край, откуда нет возврата» — не место спасения души. Поэтому в «Гамлете» существен только вопрос «быть или не быть», а единственная достойная позиция — «готовность — это все». Хорошо что-то или плохо — не имеет значения: Шекспир не задается оценочным вопросом. Довольно того, что мир есть и человек есть! Воля Фауста даже тогда, когда он не желает ничего слышать о «потустороннем мире», всегда направлена за пределы того, что он есть и что видит. Уже в том, что Гёте самую действительность разделяет на идеальную и земную, возвышенную и низменную, чувственную и духовную, постигаемую чув-

ством и постигаемую разумом, на Фауста и Мефистофеля, выражается весьма нешекспировский подход; такой же нешекспировской, но очень гуманистической представляется титаническая жажда героя. Гамлет *обладает* жизнью... Фауст страдает, потому что ему надо больше жизни, Гамлет — потому что ему хватает ее с лихвой. И поскольку тут пойдет речь о той точке, в которой, независимо от разности талантов и исторических условий, поэтическое творчество Гёте и Шекспира сходятся и разделяются, мы намеренно подвели дело к ее рассмотрению.

Поэтическое творчество Гёте — это непрерывный поиск жизненных смыслов, борьба за обретение должных жизненных форм, неустанное усилие ради духовного спасения. Весь его жизненный путь — это движение к более совершенной, чистой, богатой жизни, чем та, какой он когда-либо жил. В чем и откуда он ждал спасения, здесь или там, вопрос философский. С точки зрения поэзии важно то, что он его искал. У Шекспира же мы видим богатый родник, бьющий неиссякаемым потоком, он непрерывно выбрасывает в хаос сотворенные им образы, щедро создавая один за другим все новые миры, не заботясь о том, послужит это его самосовершенствованию или улучшению всего человечества. Будучи непоколебимо уверен в неизменности бытия, которое в его глазах представляло собой гигантский спектакль, Шекспир не нуждался в чувстве ответственности. Жизнь и смерть, бренность и вечность — вот те нерушимые формы, в которые, как ему представлялось, облекается все происходящее; но этот процесс бесконечно богат новыми образами. Гёте при каждом шаге чувствовал свою от-

ветственность: приблизит его этот шаг или отдалит от идеала, то есть от формирования своей жизни в согласии с задуманным образом. При все своем богатстве, он ничем не мог разбрасываться впустую, как бы велика ни была его сила — у него была цель, которой нужно было достигнуть, и даже временные отклонения и заблуждения не должны были растрачиваться понапрасну. Так он сделался одним из величайших воспитателей и необходимейшим учителем рода человеческого. Ни тем ни другим Шекспир не может служить для нас, не потому что он уступает Гёте в величии, а потому что он поднялся на недосыгаемую для человечества высоту, с которой уже не может вступать с ним в педагогические отношения. Ни ради себя, ни ради нас у него не было нужды быть ответственным в своем творчестве, ибо он был не посредником, а творцом. Гёте был посредником, и его образцовые добродетели проистекают из нужд, которые были неведомы Шекспиру.

Но как раз потому, что Гёте стремился найти то, чем Шекспир обладал, что идеалы Гёте отчасти были осуществлены у Шекспира, в них часто усматривают сходство те, кто всюду ищет абстрактные идеи, а не образное воплощение, абстрактные задачи произведения, а не его содержание, и особенно это касается «Фауста» и «Гамлета». Именно в том, в чем Гёте и Шекспир больше всего сближаются, особенно ярко проявляется, насколько они чужды друг другу, потому что все, что для немецкого гуманиста составляет проблему, для английского автора времен Ренессанса является чем-то само собой разумеющимся. Немецкий Гёте, во всяком случае, больший идеалист; возможно, он «более глубок», англичанин же

определенно реальнее. Стремление видеть проблемы там, где англичанин изображает или использует факты, несомненно, делает немецкого писателя бóльшим моралистом. Хотя Шекспир и признает существование злодеяний и преступлений, для него не существует греха, в этом он также ближе к античности, чем автор «Фауста». Соблазнение Гретхен (которое, конечно, следует воспринимать в символическом, а не пошло житейском смысле) едва не становится достаточным поводом для того, чтобы ввергнуть немецкого титана в ад; сходный поступок Гамлета в отношении Офелии представлен как одно из несчастий земной юдоли, но за ним не просматривается никакой морали или идеала — просто «уж так устроен свет». Светская аристократия меряет все мирскими мерками, не спрашивая: «Что скажет на это Бог?» Здесь, на высшей стадии развития немецкой литературы, мы видим то же, что наблюдали на стадии ее глубочайшего падения, — она ведет свое происхождение от церковной или университетской кафедры, из кабинета ученого, в то время как английская литература — с турнирной арены. Аристократическая свобода пронизывает атмосферу «Гамлета». По сравнению с Гретхен Офелия по своей внутренней свободе и грации кажется принцессой, хотя и не превосходит ту ни силой характера, ни талантами.

На этом можно закончить сопоставление, которое должно было продемонстрировать, что Гёте неизбежно должен был прийти к Шекспиру и неизбежно должен был от него отдалиться, как только претворил в своем творчестве посеянные зерна и они зажили у него собственной жизнью. Своими историческими драмами

Шекспир научил его видеть широту и пестроту жизни и творчески переработать это видение в «Гёце». «Гамлет» помог ему поэтически представить самое бытие как проблему, показать жизнь со всеми ее глубинными страстями, подступиться к изображению страсти как таковой и к ее проявлениям. Плодотворное влияние этой шекспировской линии привело к созданию «Вертера» и «Фауста». Первая линия, начатая «Гёцем», получает свое продолжение в «Эгмонте», вторая линия — в «Тассо».

3. Представители «Бури и натиска»

Но прежде чем проследивать дальнейший путь Гёте, остановимся еще раз на непосредственном воздействии гётевского «Гёца» и «Вертера» на других представителей «Бури и натиска», имея в виду, что эти произведения стали проводниками опосредованного воздействия Шекспира. Потому что о непосредственном влиянии Шекспира на стиль, технику воззрения бурных гениев, за исключением отдельных второстепенных особенностей языка, в целом не может быть речи. Если они и испытывали какие-то шекспировские влияния, то в основном через Гёте и Гердера. Для творчества отдельных представителей этого движения, которые сами нас не интересуют, так как нашим предметом являются выражаемые ими тенденции, характерно смешение с другими элементами их времени. Одни вычитывали в Шекспире, главным образом, идею естественности, другие — больше идею свободы, третьи — идею стра-

сти. Для некоторых авторов на первом месте стояли их убеждения, для других — польза, для третьих — аффекты. «Бурю и натиск» в более узком смысле можно понимать как движение, выражавшее определенные идеи или чувства, в более широком смысле — как определенный темп, как вихрь немецкой мысли, увлекший за собой всех, кроме тех, кто сознательно ему противостоял. В зависимости от индивидуального темперамента разные представители того или иного круга подхватывали из произведений Гёте то, что им больше всего подходило, и по-своему преобразовывали эту черту, то есть снижали ее, карикатурно искажали или преувеличивали.

Характер Лейзевица не позволяет отнести его к «Буре и натиску» в узком смысле слова. По существу, он был интеллектуально ориентированным писателем из числа последователей Лессинга. Воспользовавшись смягчением жестких правил, этот последователь Лессинга пришел в своей практике к тому же, к чему других вывела теория Гердера и пример Гёте: к тому, чтобы, забросив правила, писать, следуя природе, жизни, страсти, позволяя себе всякого рода вольности. Лейзевиц воспринимал Шекспира примерно так же, как Лессинг; бурным гением его делала не столько новоявленная страсть, сколько новоявленные свобода и энтузиазм. Между Лессингом и Лейзевицем пролегла, правда, граница, прочерченная переворотом, положившим конец эстетике целеположения, к тому же Лейзевиц мог воспользоваться тем, что Шекспир уже не только считался рациональнейшим трагиком, но также сделался примером для подражания для всех, кому хотелось дать волю своему энтузиазму:

и в этом состоит особая нота драматургии Лейзевица... Для его диалога характерен энтузиазм, смешанный с диалектикой Лессинга.

Генрих Леопольд Вагнер был ловким плебеем и скверным литератором. Будучи плебеем, он главным образом видел «естественность», понимая под нею пошлость. Его «Детоубийца» — сочинение, которому оказана слишком большая честь тем, что оно прослыло плагиатом «Прафауста», — ничего не взяло от Гёте и от Шекспира, кроме права, не стесняясь, представлять низшие и средние слои говорящими на присущем им языке, вставляя, куда попало, грубые, низкие выражения, сальности и ругательства. Встречаются фривольные сцены, неприкрашенные картины пошлой действительности — действительности, понимаемой не как сила, а как состояние. Изображенная проблема — и в этом Вагнер типичный литератор — современна и актуальна. То, что в драме Гёте служит как символ, Вагнером взято в виде сырого материала. Его пьеса не обладает никакими художественными и поэтическими достоинствами. О Шекспире как трагике Вагнер совершенно не имеет понятия. В его собственных сочинениях влияние Шекспира отразилось только в виде смутного стремления к естественности во что бы то ни стало, которая, по его поверхностным представлениям, была свойственна английскому образцу. Единственным достоинством его поделок можно признать некоторую чувственную живость в восприятии деталей. Его обработка «Макбета» представляет собой переложение великого мифа на плебейский язык чувственно восприимчивого, но до крайности пошлого писателя. Эта работа представляет собой сугубо частное явление и не заслуживает

того, чтобы включать ее в число культурно-исторических документов.

Наиболее близок к нему как в отношении своих представлений о естественности, так и в деле следования гётевскому примеру был Михаэль Рейнгольд Ленц. Так же как Вагнер, он счел актуальные проблемы отношения полов за самый подходящий материал для демонстрации новой естественности. Как и у Вагнера, знакомство с Шекспиром не носило у него характера непосредственного, первичного переживания. Чтобы понять это, достаточно прочесть путаные «Заметки о театре» Ленца. Они состоят из смешения наполовину лессинговских, наполовину гердеровских мыслей о французах и Шекспире, смысл которых замутнен и искажен стилем бурных гениев, — там все без всякой логики свалено в одну кучу... ни одной новой мысли о Шекспире, ни намек на то, чтобы привести это в какую-то систему, никакого выражения собственного отношения к Шекспиру, как это было, например, в шекспировской речи Гёте. Все вырастает только из отрицания существующего порядка — ничего позитивного и нового ни в чувствах, ни в видении. Его понимание естественности в основном тоже не несет в себе позитивного содержания, а означает лишь нарушение принятых условностей, поворот к бытописанию. Заблуждение, лежащее в основе всех проявлений натурализма, легко обнаруживается уже на примере Вагнера или Ленца: как только выдвигается лозунг естественности, основной задачей становится изображение реальной действительности, и только великие умы, чьи творческие замыслы и труды являются порождением их богатой внутренней природы и реальности, — сле-

довательно, внешняя природа и действительность служат им только поводом и средством, — не поддаются иллюзиям, которым подвержены умы недалекие, руководствующиеся теорией или модой, которая заставляет их ограничивать действительность рамками чувственно воспринимаемой реальности, то есть совокупностью повседневных, бытовых явлений. По этой причине мещанская драма становится излюбленным средством выражения нового, модного отношения к природе. Одним из источников такого писательства является смешение понятий натурального и естественного. Представители этой линии, протянувшейся от Лилло и Дидро к Ленцу и Вагнеру, затем к Шрёдеру, Ифланду и Коцебу, а от них уже к Зудерману и Гауптману, всегда принимали за природу и реальную действительность то, что особенно занимало их современников, — социальные, сексуальные и политические «проблемы». «Свежий подход к отображению современной жизни», подразумевающий занятие тем, что лежит на самой поверхности, — в этом тогда, как и сейчас, выразилось ошибочное понимание природы, в которое впадали неглубокие умы, не имеющие внутренней опоры и потому вынужденные обращаться к внешней стороне жизни и держаться того, что было у них перед глазами: актуальных происшествий, то есть самого крошечного, поверхностного отрезка действительности. Вместо того чтобы прислушиваться к закону, запечатленному в душе, они руководствовались случайностями внешнего мира. Ни один великий писатель не ищет какого-то особого содержания, его не волнуют актуальные проблемы современности, которые только мелким писакам и литературным коммерсантам кажут-

ся «настоящей жизнью». Истинный творец несет все содержание мира в себе самом, в нем эта жизнь заключена целиком — сосредоточенная в единое целое, еще не разветвленная, не раздробленная на осколки, не разменная на мелочи, не превращенная в сознание, в проблему, и ее-то он и отображает, не спрашивая о том, что из этой нерасчлененной жизни в данный момент актуально. Современная «жизнь» — это всегда лишь малая часть его общего содержания, порой он, конечно, *может* для изображения своего общего содержания взять символы из этого сегмента. Но для него это *необязательно*, и величайшие творения не актуальны, они вечны. Те произведения, в которых содержатся самые откровенно актуальные высказывания поэта, устаревают раньше всего. Но чем больше в авторе от литературного ремесленника, тем большей узостью отличается содержание его сочинений. Он прислушивается не к своему внутреннему голосу, а к зову времени, который звучит извне. За самое естественное он принимает то, что ему легче всего дается, за самое реальное — то, что первым бросилось ему в глаза, и за самое живое — то, что наделало больше всего шума, то есть вещи актуальные. Ленц и Вагнер и были такими литературными ремесленниками, и их собственного поэтического дарования нехватало бы на то, чтобы наполнить и наделить жизнью их произведения. Но их закружило в вихре времени, которое подбросило им содержание совершенно непоэтического свойства, их поэтической силы не стало на то, чтобы справиться с этим содержанием. Вдобавок ошибочное понимание естественности поддерживалось в них примером неправильно понимаемого

Шекспира — того виландовского Шекспира, который писал как бог на душу положит, Шекспира, который позволял себе грубости, пошлости и изображал чернь. Мощное впечатление жизненной силы, которое исходило от произведений Шекспира даже в опосредованной передаче, объяснялось, как они думали, точным изображением того, что им самим было доступно. Например, Ленц рассматривал Шекспира просто как «подражание природе». Введенное Гердером понятие творца либо было им забыто, либо так и осталось для него за семью печатями.

Ленцу, который, в отличие от Вагнера, был наделен какой-то, хотя и скудной, поэтической жизнью (мы говорим о фантазии), это качество пошло не впрок, отняв у него то грубое единство и неотесанную крепость, которыми все же обладал Вагнер. К тому же Ленц по натуре не был вульгарен, как Вагнер. Его полет был выше, в своих честолюбивых мечтах он думал о чем-то возвышенном, чего в Вагнере невозможно даже предположить. Но поскольку его фантазия тоже была скорее проявлением беспорядка, болезненным проявлением расстройства, нежели миром мечты, требующим своего выражения, поскольку она, так же как и его свобода, заключалась скорее в отсутствии каких-то сдерживающих сил, нежели в наличии сил, необоримо рвущихся наружу, то и фантастика его, так же как и свобода, которая в жизни принимала форму необузданности, выражалась в поэзии в форме причудливых вывертов. Если пьесы Вагнера были лишь грубыми и незатейливыми отображениями заурядной мещанской жизни, переданной без возвышающих художественных приемов, а раз-

ве что в нарочито огрубленном вследствие сатирического нажима и подчеркнуто памфлетической стилистики виде, то Ленц во все свои картины современной жизни — остро схваченные глазом сатирика и развязно поданные — внес ощущение какой-то нереальности и неестественной перекошенности, словно они увидены глазами сумасшедшего — они не расплывчаты, а, напротив, маниакально отчетливы в своей застывшей и карикатурной форме. По этой причине Ленц кажется более поэтическим, чем мужиковатые любители натуральности. В нем жил какой-то демон, не в поэтическом, а человеческом смысле, который делал его одновременно гротескной и трагической фигурой; и что-то от этой судьбы перешло в его драмы. Кроме того, он намного превосходил Вагнера в изобразительном мастерстве, в умении усваивать и использовать какие-то технические и языковые элементы своей эпохи. Ленц удачно применял в своих сюжетах завоевания Гёте в области языка, он умел сконцентрироваться, когда нужно было облечь в слова сатирические наблюдения. Там же, где его рукой не водила собственная озлобленность, которая помогала ему запечатлевать детали, почерпнутые из наблюдений, его концентрация ослабевала и верх брала фантастика. Вероятно, неправильно понимаемый Шекспир подкреплял склонность Ленца к перекошенному изображению, к эксцентрическому произволу. Ибо фантастический элемент он не мог позаимствовать у Гёте, а во всем творчестве Шекспира вряд ли можно найти что-то такое, что говорило бы о его непосредственном влиянии на Ленца, за исключением разве что прихотливости игры.

Характерно, что при всей легкости своего пера и восторженном отношении к Шекспиру, из всех его сочинений Ленц перевел только одно — он выбрал комедию «Бесплодные усилия любви» («Love's labour's lost»). Между тем «Amor vincit omnia», в которой из всех достоинств Шекспира выражено единственное — фантастический игровой момент, является одной из самых слабых шекспировских пьес. Поскольку все обаяние этой комедии заключается почти исключительно в ее языке, в играющей красоте стиха, в серебристой легкости ткани и воздушно искрящихся словах, то в прозаическом переводе Ленца в общем-то мало проку и смысла. Его перевод темпераментнее, глаже, сочнее, чем у Виланда, но не принес новых открытий в деле освоения шекспировского мира. Это игрушка, и фантазию Ленца как раз и привлекла игрушечность словесных баталий. Из «Поэзии и правды» мы знаем, как азартно Ленц увлекался модной игрой в каламбуры, находя в этой забаве развлечение для своего эксцентрического, и центрифугального ума, возможно, они помогали ему успокоиться. В историю Шекспира в Германии Ленц не внес ничего нового, а в истории немецкой литературы остался в лучшем случае как курьез. Оправдывать его, споря с тем портретом, который нарисовал с него Гёте в «Поэзии и правде» и который составляет едва ли не единственную заслугу Ленца перед немецкой литературой, было бы невозможной и неумной затеей. Ленц представляет собой типичную посредственность, человека с душевным расстройством и претензиями на гениальность, в чем он был предшественником Граббе и гораздо более одаренного Бюхнера. Мы и их не собираемся оправдывать. Сейчас

вообще появился дурной обычай безудержно превозносить посмертно сочинения авторов, которым в частной жизни выпали на долю незаслуженные или непомерные невзгоды, как бы в воздаяние за все что они претерпели. История духа занимается не частными судьбами людей, а тем вкладом, который они внесли. Биография может объяснять или находить оправдание тому, почему они сделали так мало, но оценка их сочинений не должна зависеть от симпатии или антипатии к автору сочинений как частному лицу. Ленц был человеком с задатками гениальности и с расстроенной психикой, наследие которого представлено посредственными подражаниями Гёте и несколькими курьезными по своей проблематике драматическими произведениями на актуальные темы, обладающими некоторым культурно-историческим значением, но совершенно лишенными какой-либо ценности историко-психологического порядка, не говоря уже о поэтических достоинствах. В истории немецкого Шекспира Ленц остается тем, кто внес комедийную фантастику Шекспира в социальную драматургию натуралистического толка, порожденную неправильным пониманием Шекспира.

Мы взяли для себя за обязательное правило, в отличие от современного метода, строго разделять биографию и оценку творчества, предпочитая придерживаться критического подхода Гердера, Лессинга и романтиков и применять к сочинениям мерки, почерпнутые в художественных произведениях этих авторов, а не в случайных обстоятельствах, сопровождавших их возникновение. Мы отвергаем психологический релятивизм, воспринимающий каждое произведение как исповедь автора и

на этом строящий свое суждение. Таким образом, мы не можем более положительно оценить драматургию Клингера, хотя среди последователей Гёте он в человеческом плане выделяется силой и искренностью. Писательский талант Клингера не отвечал масштабу его личности, но для нашей темы он имеет более важное значение, чем Вагнер и Ленц, потому что воспринял определенный шекспировский элемент и развил его до предела, больше, чем это было у Гёте. Наряду с молодым Шиллером Клингера можно признать прототипом шекспиризирующих драматургов «Бури и натиска», наиболее полно выразившим в языке устремления бурных гениев. Не случайно именно его драма дала название всему движению: в ней действительно содержалась квинтэссенция экстравагантностей в самом утрированном виде.

Для стиля Клингера характерно, что воля автора направлена на выражение страсти любой ценой. Эта сторона Шекспира особенно поразила его воображение. Шекспир был для Клингера поэтом страсти. Тональность изображения страсти задал Гёте в своем «Вертере», и это произведение развязало язык Клингеру. Вслед за «Вертером» Клингер, в отличие от Вагнера и Ленца, изначально стремится не столько к отображению внешней действительности, не к тому, чтобы высказаться по поводу социальных проблем своего времени, сколько к изображению душевных состояний. Причем ему важны были не характеры и действия, а сами состояния страсти. Люди у него лишь носители аффектов, страстей, подобно тому как в эпоху рационализма люди рассматривались лишь как носители свойств. Действие для него

лишь повод для изображения взрыва страстей, а развитие сюжета показывает, как мало его заботила естественность и реалистичность происходящего. «Буря и натиск» полна бешабашной романтики приключений, невероятнейших совпадений, безумных странствий, романтических спасений, экзальтированной мести и экзальтированного великодушия — и все только затем, чтобы создать условия, в которых различные душевные состояния были выражены с крайней степенью напряжения. Сами персонажи не отличаются усложненностью, это не характеры в шекспировском или гётевском смысле — они целиком сводятся к взрывам и всплескам, вызванным внутренним перегревом: крайней меланхолии, как у Беркли; крайнего благородства при душевной раздвоенности, как у Блазиуса; крайней степени бунтарской мятежности, как у Вильда; гротескно-фантастических бредней, как у Ла Фё; кокетства, как у леди; чувствительности, как у Каролины; одичания, как у капитана; экзотически самоотверженной преданности, как у мавра. Все персонажи постоянно пребывают в состоянии душевного разлада, достигшего точки кипения. Эти сочинения потому так слабы в поэтическом отношении, что представление Клингера о страсти и то, как он ее изображает, совершенно не соответствует реальности; ведь если человек постоянно видит и изображает страсть только в форме экзальтации и истерии, то выдает полное отсутствие таковой. Тот же недостаток, который у Вагнера и Ленца породил крайний натурализм, — недостаток внутреннего содержания и прочной опоры в собственной душе, который заставляет их обращаться к тому, что лежит на поверхности и не дает самостоя-

тельно творить реальность из собственных душевных ресурсов, вынуждая прибегать к опоре извне, — этот недостаток ровной внутренней страсти, которая могла бы проникнуть единым ритмом душу и материал (и которая прекрасно сочетается со спокойным изображением), принуждает Клингера подхлестывать свою фантазию, напрягая ее до предела, искусственно взвинчивать в себе упоение крайностями, изыскивать самые экзальтированные ситуации, отношения и умонастроения, лишь бы вызвать хоть какое-то движение и обрисовать его с должной отчетливостью для чужого восприятия. То ровное дыхание глубочайшей страсти, которое живет в произведениях Шекспира, ритм которого ощущается во всех темпах и жар которого согревает даже самые холодные резонерские пассажи его произведений, горит потаенным душевным огнем под покровом искуснейших извилов его риторики, особенно потрясая порой ледяным спокойствием своего выражения, как это, например, происходит в заключительном монологе Отелло или проявляется в полном достоинства пластическом жесте Брута, — для Клингера это так и осталось недоступным. Если посмотреть, что же он вынес из чтения Шекспира, то это будут прихотливо необузданные выпады Гамлета — прообраза всех благородных героев, переживающих душевный разлад, или последние мучительные выплески долго копившихся душевных мук, как например слова Отелло после сцены с платком или слова безумного Лира, — все это, в первую очередь, вспышки безумия или полубезумия, состояния душевного расстройства. У Шекспира это были точки, в которых фокусировалось долго таившееся страдание, они появлялись на сцене

как рок, как катастрофа, редко и впечатляюще: у Клингера они присутствуют перманентно, и, собственно, к ним сводится все содержание как характеров, так и действия. В сущности, все персонажи клингеровской «Бури и натиска» воплощают в себе различные стадии безумия: меланхолии, мании величия, мании преследования, истерии и т. д. Если Ленц и Вагнер понимают *естественность*, в первую очередь, негативно — как отказ от условностей, то для Клингера *страсть* означает отмену логики, снятие сдерживающих начал. Самый язык, рваный, асиндетический, кишащий междометиями, апокопами, использует средства, выражающие распад, расстройство; и если у Шекспира они применяются редко, сберегаются для особо драматических моментов, то у Клингера так строится обычная речь. Также здесь никто ничего не кладет просто на стол, а всегда только швыряет, плюхает; никто просто не говорит, а непременно рычит, вопит или лепечет. Язык как бы ходит на грани пропасти, и излюбленной лексикой Клингера являются слова, выражающие экстремальные душевные и физические состояния и экстремальные действия: «нервное напряжение», «неистовство», «упрямый», «бурный», «сумбурный», «озверевший», «расстроенный», «рвкнуть», «возопить», «вздвогнуть». Даже в описаниях природы он больше всего любит изображать грозу, бурю, возмущенные стихии... К излюбленным родам человеческой деятельности у Клингера относятся шальное шатание по свету, война, морские путешествия — иначе говоря, все, что происходит в этой пьесе, тяготеет к крайностям, но в отличие от Шекспира, у которого все держит и все подчиняет себе центральная творческая сила,

у него все децентрализуется под влиянием своего рода бегства от собственного Я, у которого нет объединяющего центра. Глубокое чувство выражается через преувеличенные жесты: «Он выругался и возвел взгляд к небесам, словно бы от какого-то очень глубокого чувства». Эту утрированную экспрессивность порождает не сила, а слабость (как впоследствии это было у Граббе, Бюхнера, Грипенкерля, Конради и др.), причем та же слабость, которая лежит в основе вертеризма (но не самого «Вертера»). Так как «Вертер» — это продукт настоящей страсти, хотя и не такой сильной и непрерывной, как у Шекспира, и потому общий тон ее звучит более лихорадочно, взволнованно и неровно, она тоже выражается простейшими средствами, усиливаясь и доходя до взрыва только в самые роковые моменты, в остальном же сохраняет логику развития. Однако этот вертеровский тон, из которого люди более слабые вообще впервые получили представление о том, что такое страсть и каким языком она высказывается, показался бурным гениям, которые только страстью теперь и бредили, недостаточно сильным, смелым и экстремальным для ее выражения, и потому Клинггер обратился в поисках нужного тона к Шекспиру — к тому, у кого, по его представлению, можно было найти первоисточник и прообраз этой страсти. И тут его опять-таки ввел в соблазн пример душевного разлада в лице благородного, остроумного Гамлета и припадков его безумия, в особенности те гиперболы, которые отвечали требованиям экзальтированной фантазии. Клинггер не заметил, что шекспировские гиперболы были естественным выражением гигантских масштабов шекспировского мира — они соответствова-

ли масштабности его образов так же, как напряженные мускулы микеланджеловских скульптур только в таких телах не выглядят уродством; Клиндер решил, что силу можно перенять, переняв симптомы этой силы, что если ты будешь пользоваться шекспировскими выразительными средствами, это будет производить впечатление силы. Все чего он добился на деле — это впечатление карикатурности, свойственной подражательству. «Клянись Амуром, вот возьму да влюблюсь в старуху, жить буду в ветхом домишке, заворачивать свое нежное тело в поганую тряпку, только, чтобы стричь свою фантазию» и т. д. («Буря и натиск»). «Меня они живьем ободрали и с перцем засолили». «Дай-ка я натяну себя на барабан, чтобы гремело позвонче». Эта кичливая манера поражать немислимыми образами, безумными занятиями, поступками и судьбами как чем-то само собой разумеющимся, ругань, «вот глядите, какой я силач здоровяк, и ничто меня не берет» — все, что у Шекспира было дано в действии и движении, тут возникает как призрак в словах и представлениях, не говоря уже о бессознательных шекспировских реминисценциях, осевших в памяти Клингера (например, «Буря и натиск» I, 3, то место, где Луиза перебирает своих поклонников, является реминисценцией разговора Порции с Нериссой из «Венецианского купца» I, 2). Диалог, в котором Беркли расспрашивает Уайлда о том, как поживают его враги, вплоть до интонации представляет собой — разумеется, бессознательное — подражание диалогу Шейлока с Тубалом.

Но при всей карикатурности драма Клингера занимает в немецкой литературе особое место, символизируя

собой плоды вертеризма в драматургии, драматургическую карикатуру гамлетизма. Определенный шекспировский нюанс, который до этого был лишь фактом сознания, здесь проявился как влияние, и именно потому, что гётевские «Вертер» и «Фауст», обратившись к страсти, душевному разладу и мировой скорби, вызвали на свет целый новый мир и, переработав воспринятые от «Гамлета» импульсы, претворили и облекли их в совершенно другую, гётевскую, форму, клингеровское карикатурное изображение душевного разлада и мучительного переживания собственной личности демонстрирует нам непосредственное влияние Шекспира едва ли не ярче, чем это делают шедевры Гёте. У Клингера мировая скорбь и душевный разлад так и остались сырым материалом, у Гёте же они претворились в совершенно новую форму. Пьеса «Буря и натиск» представляет собой во всех отношениях экстремальное явление, а в смысле сильных эффектов вообще доходит до крайней черты. Такое утрированное восприятие неправильно понятого Шекспира важно для нас, так как показывает, что в ней нашло свое отражение некое болезненное состояние (лекарством от которого служили произведения Гёте), но в то же время в ней проявляются еще и настроения особого толка, совершенно чуждые Гёте. Уайлд представляет собой тип благородного, революционного недовольства мироустройством, в корне отличного от титанического бунта молодых героев Гёте, которые, рискуя жизнью, стремились насильно навязать противящемуся их усилиям миру ради его же блага свою волю, свои труды, свои собственные взгляды. Уайлд — негативный антипод таких гётевских героев, как Магомет,

Прометей, Цезарь, его бунт против мира вызван тем, что этот мир заставляет его страдать, что он ему не нравится, а не тем, что он хочет дать этому миру что-то лучшее, этот герой со своим сплином — предвестник лорда Байрона, в своем благородном недовольстве он являет собой образ беспредметного революционера. От Вертера, Фауста и Гамлета он взял недовольство незаурядной природы, но эти трое страдают, не проявляя революционности, критикуют мироустройство, не становясь к нему в оппозицию. Герой, страдающий душевным разладом, выражающий своим разладом протест, символизирует собой новый элемент, впервые проявившийся в «Буре и натиске» Клингера, — характерное для нового поколения слияние гамлетовской болезни с культом героической личности, истоки которого, возможно, ведут свое начало еще от влияния Руссо с его критикой цивилизации в целом.

Если страсть Клингера была недостаточно сильной и искренней, чтобы он мог превзойти «Вертера», то его революционный пафос не имел под собой достаточно основания в виде личного переживания, а давление, которое он испытывал со стороны общества, было не настолько мучительным, чтобы он мог творчески воплотить свои ощущения в глубоко пережитом, живом образе. Его настроения, его оппозиционность оставались такими же карикатурными, как изображаемые им страсти. Высвободить этот подспудный революционный и свободолюбивый пафос суждено было другому — тому, в ком сила и переживание сошлись в одно могучее целое, — Шиллеру. Ему предстояло открыть в Шекспире поэта, воспевшего нравственно свободную личность, по-

добно тому как Гёте открыл в нем поэта, изобразившего человека как часть мироздания, движимую естественными законами, поэта необходимости и природы. Для Гёте существование человека подчиняется природе, для Шиллера — судьбе. Человеческая функция Гёте — это, в первую очередь, формирование личности (*Bildung*), то есть ее развитие в условиях природы, вместе с природой, на примерах природы, через природу. Функция Шиллера — это деяние: средство нести свою судьбу, победить ее и вступить с нею в спор. Остальные штюрмеры занимают промежуточные места между этими двумя подходами, они изображают отдельные стороны отношений между человеком и этими основополагающими силами; так, Ленц и Вагнер разглядели в обществе что-то, что идет в нем от природы, а Клинггер что-то, что идет от судьбы. Под природой мы понимаем здесь сумму всего того, чем человек живет и существует, под судьбой — сумму всего того, благодаря чему он оказывается действующей или претерпевающей личностью. Шекспир соединял в себе оба направления благодаря творческому принципу. Творчество принадлежит одновременно природе и судьбе, царству свободы и царству необходимости (закона), становления и деяния; и персонажи Шекспира противостоят судьбе как творения природы или становятся в царстве природы носителями судьбы. Для Шекспира природа и судьба не противопоставлены друг другу, и в своем творчестве он, подобно тому как это происходит в акте творения, снимает великие противоречия, которые обнаруживает в нем наблюдатель или ваятель формы (*Bildner*), или мыслитель, вынужденные для создания своей картины мира выбирать

одну из обеих возможностей. Шекспир сам создает мир и действительность, тогда как все другие только дают картину (общую или частичную) своего мировидения. Он из собственных глубин порождает мир и заполняет им окружающий хаос, все другие вынуждены сперва выбрать точку зрения в пределах или за пределами мира. Поэтому и взгляды на Шекспира так же различны, как различны взгляды на окружающий мир. Один и тот же автор, давший легитимный образец для самого отчаянного натурализма, столь же легитимно признан путеводителем к новому стилю. К нему восходит и мещанская, и сентиментальная драма, и рыцарская, и разбойничья драма, а также возрождение котурнов. Каким образом, мы покажем далее. Сначала же нам нужно исследовать некоторые последствия движения «Буря и натиск» на предмет выяснения их истоков и символических форм, а также дать беглый очерк массового воздействия шекспировского духа, который, начав распространяться от творческого центра, в первую очередь от Гёте, постепенно разжижаясь и перемешиваясь, просачивался в низшие сферы и, по мере ослабления потока, все больше растворялся в грубо-материальном болоте, пока первоначальный порыв не рассеялся в материи.

Ближе всех к группировавшимся вокруг Гёте бурным гениям, активно заявившим о своих титанических устремлениях, стоит, как нам представляется, Фридрих Мюллер, прозванный «Мюллером-Живописцем». В своих «Голо и Генофева» и «Ульрихе фон Косгейме» он, местами удачно, местами утрированно, копирует просто-душно грубоватый тон «Гёца», которым тогда передава-

ли прямой и сильный дух немецкой старины. В своем «Фаусте» он даже берется за гётевский сюжет, однако его интересует в нем не философская проблематика человеческой личности, а скорее возможность дать живописную картину дюреровской эпохи, что он и воплотил колоритно и стилистически выразительно, ярко и зримо передавая детали старинного быта. Но уже по этим двум большим произведениям хорошо видно, в чем была его сильная сторона, а в чем он сбился с собственного пути под влиянием гётевского «Гёца», — к обоим историческим сюжетам, действие которых относится к эпохе Гёца и которые должны были быть овеяны атмосферой Гёца, Мюллер подошел с позиций пейзажной, жанровой живописи, написал их чуть ли не как натюрморты. Колорит, который у Гёте был только средством, у него становится самоцелью. Мюллер стремится вовсе не к тому, чтобы представить историческую жизнь, показать, как жили и как вели себя люди былых времен, тем более он не задавался целью изобразить человеческие страсти, а только рисовал картины, передающие различные живописные настроения, оживляя их человеческими группами. В своем писательстве он тоже оставался Мюллером-Живописцем. Живость его людям придает лишь окружающая среда, в которой они находятся. Поэтому самой близкой ему литературной формой была идиллия... и его длинные поэмы представляют собой всего лишь цепочку идиллий, а отнюдь не драматические произведения. События в них служат лишь поводом для подробного изображения тех или иных состояний. Его переживание — и этим определяется его особое место в литературе «Бури и натиска» — отражает

не то или иное восприятие человека как части природы, истории или общества, а восприятие пейзажа... пейзажа в смысле ограниченного, чувственно воспринимаемого пространства. В немецкой литературе его предшественником на этом пути является Геснер, а преемником — в первую очередь, Штифтер. Геснер стоит между ними как единственный поэт важнейшей эпохи нашей литературы, чье творчество посвящено исключительно ландшафтной лирике.

Титанизм в чистом виде, противостояние одиночки тесным рамкам общества, чему Мюллер по-человечески, очевидно, сочувствовал, не получил отражения в его творчестве — он выражался скорее в том, чтобы изображать из себя дитя природы, простого деревенского парня, нежели в революционном пафосе и антисоциальных жестах. Отсутствует у Мюллера — хотя он и написал своего «Фауста» — и клингеровский душевный разлад, и вертеровская мировая скорбь. По существу, он был здоровой натурой. От «Бури и натиска» у него есть только такая черта, как беспокойный темп, выражающийся как в его идиллиях, так и в эскизном характере его живописи» — свои полотна он пишет как наброски. Оживленность придает идиллиям Мюллера не страсть, а темперамент; он же толкает его к драматическим сюжетам, а порой к драматической форме. Но если человек и человеческие волнения для тебя не самое главное, тебе никогда не стать настоящим драматургом, а если для тебя пейзаж важнее человека, это значит, что ты прирожденный идиллик. Видеть природу как пейзаж, а человека как стаффаж не свойственно страстному человеку — это свойство чувственной, и даже созерца-

тельной природы. И, действительно, если приглядеться к произведениям Мюллера, мы увидим, что он — как бы улучшенный Геснер, а если приглядеться к его органике, он оказывается улучшенным Виландом, поднявшимся на новую ступень благодаря новому восприятию природы, возрожденному и углубленному Гердером. В нем, как и в «Вертере», и в гётевской лирике, соединились виландовская чувственность и клопштоковское чувство природы... хотя чувственность в этом сочетании значительно перевешивает. Ощущение природы у Мюллера в гораздо большей степени языческое, чем христианское, не случайно он часто видит природу через образы античной мифологии — фавнов и нимф. Телесное проживание пейзажа вместо символического одушевления, как у Клопштока, обнаруживает языческое видение. У Мюллера вся жизнь ограничена пейзажем, и только в нем получает свое выражение. Любовь, радости и горести существ, населяющих его пейзажи, суть лишь чувственное отображение настроений того или иного пейзажа. Для Виланда пейзаж представлял собой лишь пространство, в котором действуют его персонажи, так же и для Геснера чувствительные пастухи были не менее важны, чем пейзаж... пейзаж и человек существовали во взаимосвязи друг с другом. Для Мюллера боги, люди, фавны, нимфы — как это можно наблюдать в его «Фаусте», в его «Генофеве», его «Стрижке овец», вообще во всех его жанровых зарисовках с историческим колоритом — либо служат средством заполнения или оживления пространства, либо, как в его чисто идиллических произведениях — таких как «Сатир Мопсус», «Бакхидон» и «Милон», «Фавн» и даже «Пробуждение Адама»

и «Убиенный Абель», — воплощают в себе атмосферу пейзажа, поэтическое чувство, одушевляющее пейзаж, выполняют функцию символического отображения пейзажа. Его фавны — воплощенная сила природы, это растения или воплощение соков земли — всего, что в пейзаже бьет ключом, охмеляет, переполняет его через край; его первочеловеки — это воплощение рассвета; на «Пробуждение Адама» Мюллера вдохновило то же чувственное переживание неутолимой мечты, которое в свое время выразил Руссо: чистый воздух, неистощенная, утренняя земля, люди как непосредственные ростки природы — природы как пейзажа — вот ее содержание. Сатир Мопсус — это парной животный дух, наливная упругость растительного покрова, растущие побеги кустов, сочных трав и деревьев... в то же время это и глухое, тепловатое дыхание зарослей, и душная жара в лесу и над лугом, нимфа Персина — это манящее журчание ручьев, серебристая рябь волнующейся и бегущей воды, льнущий и тягучий летний воздух, пронизанный играющими солнечными зайчиками. Сцена с Мопсусом означает воплощенный в идиллическом действе спор подспудных сил и тучных элементов природы с легкими и летучими. Хвалебная песнь Вакху — это пламенный, пестрый гимн во славу вина, воспевающий рост виноградных лоз.

Идиллии Мюллера, населенные фавнами, по-своему уникальны, в них есть то, чего не мог в то время достичь даже Гёте, хотя в его лирике присутствуют потенциальные зачатки этой темы и необходимые выразительные средства — ощущение и изображение природы как наделенной инстинктами ландшафтной сущности.

В «Фаусте» и «Генофеве» Мюллер также с особой любовью и тщательностью изображал среду, живописал чувственный образ окружающего пространства. Речь персонажей, особенно их диалект предназначены не для драматических целей — они здесь лишь самодовлеющее средство создания зрительного образа. Однако Мюллер не только зрительно воспринимает чувственную сторону, но и проживает ее анимальным ощущением — ему даже не нужно ее описывать, он передает ее через движение, словно послушавшись совета Лессинга в «Лаокооне». Особый пример представляет собой напоминаящая новеллу идиллия «Крейцнах». Казалось бы, тут все сплошное движение, а между тем везде видно пространство, ландшафт, чувственные очертания и, что самое важное, анимально-интенсивная чуткость, с которой он передает в слове материальное качество предметов, их цвет и текстуру. Что бы ни живописал Мюллер, все у него проникнуто чувственным переживанием, причем, не в пример Виланду, включая также жуткое, ужасное, гадкое, темное, мучительное. Сфера чувственности охватывает у него более широкий материал, чем у Виланда. Но и в отношении интенсивности Мюллер также идет дальше, и тут в избранной им ограниченной области (передача анимально-ландшафтной природы) становится вровень с Гёте. Правда, он так же форсирует гётевское ощущение ландшафта, как Клиндер форсирует вертеровскую чувствительность, а Вагнер — гётевскую естественность, но только он, в отличие от их обезьянничанья, исходит в своих литературных сочинениях из позитивных, поэтических свойств, а не из теории или внешних моментов.

Два свойства, отличающие его ощущение пейзажа, — небывалая сочность колорита и чуткое понимание роли отдельных элементов в общей картине живописной атмосферы, — благодаря которым его идиллии обогатили немецкую литературу новым завоеванием или, по крайней мере, внесли в нее какой-то новый нюанс, появились под влиянием Шекспира. Когда Мюллер берется за рыцарскую драму (например, подражая гётевскому «Гёцу»: образ любовницы-интригантки Матильды в «Геноеве» — это копия Адельгейды) или в анакреонтике, или в новой одической поэзии, как например в «Ниобе», у него не заметно ни своего собственного тона, ни собственной, отличной от модных образцов живости. То же, что он, как в идиллиях, находит новые интонации, означает расширение шекспировского царства в Германии. Мюллер стал продолжателем Виланда в деле чувственного освоения лесной романтики, сказочной атмосферы, населенной эльфами и феями, но уже не под знаком просто чудесного, а под знаком одушевления природы как таковой. Фавны и нимфы у него уже не носители чудесных событий, а воплощение жизни природного ландшафта — в том самом смысле, в каком Пэк, Оберон, Титания, Калибан, Ариэль представляют собой поэтическое воплощение атмосферных сил или настроений пейзажа. На Мюллера повлияла главным образом эта часть шекспировского мира, причем не в смысле образца, а как воздушная среда. Порой у Мюллера, правда, можно встретить непосредственные подражания волшебному миру Шекспира — например, в стихотворной идиллии «Отдых Амура»:

All meine Dienerinnen, Elfen,
Die ihr auf schwanken Tulpenstengeln reitet,
Um Quellen kreiset, Waldmaiblümchen schüttelt,
Im schwarzen Tau von Primeln euch bespiegelt,
Wenn ihr den goldnenen Staub aus euren Locken kämmt
Verlasst der Jagd Gelärm und Pfiff, indem
Ihr frech die schwarzbraun' Ameis sattelt,
Durch Stumpf und Stiel den leichten Wurm verscheucht*.

Здесь видно прямое и сознательное подражание рассказу о королеве Мэб из «Ромео», прощальной речи Проперо, все напитано воздухом «Сна в летнюю ночь». Но поэтически значимым оказывается не самый факт подражания, а то, что оно получилось удачно, что у этого отрывка есть аромат и серебристый цвет, что здесь на немецком языке оживает Шекспир. В своих картинах природы Мюллер сумел преодолеть скупую намеченную схему пейзажа à la Виланд, а в изображении деталей вышел благодаря шекспировской атмосфере за рамки простой описательности. Детальность описания природы сама по себе была уже не новость, этому он мог научиться у Галлера с его «Альпами», и, скорее всего, он взял это даже не от Шекспира, а от Вергилия. Но его предшественники не шли дальше описания, они воспринимали цветы, деревья и животных как четко очерченные предметы,

* Вы, слуги мои, эльфы, что качаетесь на гибких стеблях тюльпанов, кружитесь у родников, трясете ландыши, расчесывая осыпанные золотой пылью кудри, глядитесь в темное зеркало росы на примулах, покиньте гам и свист охоты за светлячком, которого храбро гоните сквозь чащу, верхом на муравьях (букв. пер. с нем.) — *Прим. пер.*

а пейзаж — как некое собрание предметов. Этот род пейзажа развивал в своем творчестве Фосс, а Шмидт из Вернейхена довел до карикатурности, которую высмеивал Гёте. Мюллер воспринимал пейзаж не только предметно, физическим зрением — он выявил в нем живую атмосферу. При всей любви к конкретному, к отдельным вещам, пейзаж для него всегда был отражением и образом, формой живой стихии. Шекспировское дыхание великого Пана наделяет аллегорические реквизиты мюллеровских идиллий живым природным теплом, так что его божества природы — это не мертвые арабески, а цветы, леса и гроты — не просто оперные кулисы, как это было в традиционной пасторальной поэзии, а наделены живым ароматом, дыханием, от них веет жизнью. И если сентиментальное чувство природы, лирику лунного света, пробудившаяся благодаря Клопштоку и оссиановской романитике, как-то можно представить себе и без Шекспира, то восприятие чувственной жизни природы в ее конкретных проявлениях и формах, чуткость к силам произрастания и увядания обязаны Шекспиру своим возникновением. Если для Гердера и Гёте Шекспир был великим Прометеем, создателем людей, то для Мюллера он был великим Паном, властелином анимальной жизни. Поняв его в этом качестве, он внес в немецкую литературу особую ноту.

Еще одна заслуга Мюллера, связанная с его языческим одушевлением ландшафта, — это ощущение сельской жизни как занятия, зависящего от прихоти стихий и атмосферы, что, кстати, есть и у Шекспира, у которого даже «Сон в летнюю ночь» и «Буря» в чем-то сродни пастушеским сценам из «Зимней сказки». Если фавны и

нимфы Мюллера являются воплощение *природных стихий*, то его крестьяне — это их *творения*. В этом ему много дали крестьяне из «Зимней сказки»: его идиллии «Стрижка овец», «Чистка орехов» знаменуют собой большой прогресс по сравнению с пасторальями геснеровского времени, напоминающими арабески. Впервые в немецкой поэзии от крестьян снова запахло землей и потом сельского труда, в них задышала почва. (У Гёте в «Гёце» крестьяне выступают не как крестьяне, а как чернь, как бунтовщики, чей облик определяется *историческими условиями*.) Крестьяне Мюллера — это создание земли и пейзажный стаффаж. Здесь тоже ландшафт, среда, атмосфера — всё, а человек с его душой, характером, судьбой — ничто. Здесь отношения между ландшафтом и человеком, между человеком, стихиями и судьбой представлены как бы с обратным знаком, по сравнению с тем, как это было у Шекспира. У Шекспира воздух самой природы зависит от человека, а пейзаж оказывается отражением человека или каких-то сил. Однако здесь важно не то, в чем заключается исходное переживание Шекспира и Мюллера, важно то, что немецкий автор изображает пейзаж, вкладывая в него чувственное напряжение, а вечным примером такого изображения служит Шекспир. Чувство взаимосвязи ландшафта и человека (будь оно применено как образ человека в природной среде, или как изображение человека, данное через пейзаж, или как изображение пейзажа через образ человека — у Шекспира встречаются все три варианта) представляет у Шекспира одну из смысловых линий, которых у него тысячи. Для Мюллера она — единственная. Это его специальная область в не-

мецкой литературе эпохи «Бури и натиска». В эстетическом плане его отношение к Шекспиру определяется тем, что он подхватывает шекспировскую линию языческого одушевления ландшафта. Исторически Мюллер выступает как преемник Виланда, развивающий его завоевания в сфере чувственного пейзажа шекспировского мира.

Из виландовской чувственности вырос и Гейнзе; и его своеобразие как писателя, и место в литературе определяются тем, что он углубил ее и развил это качество. В то время как Мюллер направил интенсивированную чувственность на изображение ландшафта, Гейнзе обратил ее на изображение человеческого тела во всех его проявлениях и функциях, уделив особое внимание тому, что связано с полом. Если для Мюллера человек — это растение, окруженное и взращенное плодоносной стихией и животворной атмосферой ландшафта, то для Гейнзе вся природа была символом человеческого совокупления. Достаточно прочесть экскурс о четырех стихиях в «Ардингелло»: «Так мир в себе вечно меняется, сам с собой совокупляется и рождает новые существа и цветы, и плоды». В том, что Гейнзе радостно приветствовал эту интенсивную и безграничную чувственность, выражал ее в своем творчестве, не стесняя себя никакими соображениями рационального или эмоционального свойства, с гордостью ощущал себя глашатаем наслаждения, самодержавного величия человеческого тела, в этом проявляется влияние «Бури и натиска» — такова форма почитания природы и культа свободы. В сладострастии его героев выражается их бунт против общепринятых правил: у Клингера он выражается в страстях, у Шилле-

ра в свободолобивых устремлениях. Гейнзе — представитель этой стороны титанических притязаний бурных гениев. Направив все внимание на тело и его чувственность, а не на духовные законы или психологический опыт, он представляет особый интерес с точки зрения эстетики. Если раньше, говоря о содержательной стороне живописи и музыки, их рассматривали только как средство выражения душевных переживаний или мыслей, то Гейнзе впервые заговорил о них как о средствах выражения испытываемых человеком чувственных ощущений. Подобно Мюллеру, он выступал в литературе как художник и колорист — в этом отношении он также ушел далеко вперед по сравнению с Виландом — и в качестве колориста, пластически изображавшего средствами языка человеческого тело, поднялся на один уровень с Гёте... А реализация этого важного достижения, напрямую не связанная с творчеством Шекспира, тем не менее стала возможна благодаря опосредованному воздействию его универсального гения, вновь открытого в это время. Шекспир был для Гейнзе исторической фигурой, своего рода Рубенсом от литературы. Гейнзе видел в нем в первую очередь необычайную телесную сочность. Что касается Шекспира, то Гейнзе и тут разрушил тонкую грань между эстетической и сексуальной чувственностью, которая еще сохранялась у Виланда; место субъективных эстетских прихотей вкуса у него и в искусстве, и в жизни заняла брутальная, почти животная похотливость, а легкие, дразнящие детали, нотки недосказанности виландовской сферы переросли у него в полновесную сексуальность. Однако сексуальность не отменяет и не исключает у него остальных чувств и

мыслей, ее голос звучит высоко одухотворенно и принадлежит культуре. Гейнзе мыслит, Гейнзе видит, ощущает и чувствует вкус через фаллос. Если кто-нибудь затеет писать историю язычества в современном мире, то значительное место в ней ему придется отвести этому писателю. В истории Шекспира, этого величайшего синтеза языческой чувственности и христианской одухотворенности, Гейнзе был тем, кто наиболее безоглядно отреагировал на экстремально языческие элементы шекспировского космоса, в нем они больше всего пробудили языческого. (Его противоположность в этом отношении представляет Геббель, отличающийся не только христианским образом мыслей, но и христианским инстинктом. Знакомство с Шекспиром привело Геббеля к такой душевной и даже интеллектуальной аскезе, рядом с которой даже христианские настроения Клопштока представляются чуть ли не простодушным язычеством). В такого совсем уж языческого жеребца, как Гейнзе, не превращался под воздействием Шекспира никто из пишущей братии.

В назидание и предостережение любителям выскидывать случаи подражательства можно предложить поупражняться в проведении параллелей на примере «Венеры и Адонимоса» и «Лукреции» Шекспира, с одной стороны, и «Лайдиона» Гейнзе — с другой. Казалось бы, здесь можно сделать вывод о прямой имитации чувственного рисунка и сочных красок, однако у обоих авторов был общий образец в лице Ариоста. На этих трех качественно схожих примерах весьма удобно проанализировать ренессансную чувственность, барочную чувственность и чувственность эпохи рококо. Сомневаюсь, чтобы

Гейнзе был знаком с «The Rape of Lucrece», иначе бы и тут охотники за параллелями давно схватились бы за такую прекрасную возможность написать трактаты о влиянии шекспировской эпической поэмы на изображение мотива изнасилования в «Ардингелло» и «Хильдегарде фон Гогенталь». В «Ардингелло» несомненно встречаются сходные черты, однако они, в основном, объясняются характером ситуации. О том, что и здесь в изображении чувственно-пламенной страсти, любви как архефеномена, как влечения двух прекрасных, сходных по натуре людей неосознанно присутствует влияние высшего для нашего времени мифа этой страсти — шекспировских Ромео и Джульетты, об этом свидетельствуют и сочинения Гейнзе. Формы, в которых фантазия представляет себе воссоединение разлученных влюбленных, зарождение любви и ее удовлетворение, раз и навсегда заданы шекспировским образцом. Из письма Цецилии к Ардингелло: «Одна лишь любовь к тебе меня хранила. Ах, отчего я не с тобой! Но солнце радости для меня еще не взошло. Однако мой взор утешается озарившим небо нежным румянцем утренней зари, и я уже стремлю свой путь по пурпурным волнам востока навстречу ослепительному сиянию первого луча. Рука об руку мы будем любоваться мерцанием звезд и восходом луны под освежающий лепет колышущихся ветвей, безмятежно покоясь под сенью высокого клена, с которого льются стоны, щебетанье и трели Филомены». Это не подражание «Ромео и Джульетте», но без сцены в саду такое было бы невозможно. Впрочем, это уже явление вторичное и свойственное не одному только Гейнзе. Вассалом Шекспира его делает присущая ему языческая чувственность.

Кроме титанизма страсти, который мы видим у Клингера, фантастического титанизма — у Ленца, свободолюбивого — у Шиллера, чувственного — у Гейнзе, кроме социальной и актуальной естественности у Вагнера и пейзажной — у Мюллера, к ним со стороны «Союза Рощи» добавляет новый нюанс Бюргер. Бюргер выражает бунт талантливого, сильного, независимого, естественного плебея против общепринятых условностей. Главным требованием к поэту он считает народность. Под этим углом Бюргер рассматривает основные требования, выдвигаемые индивидуализмом, — естественность и свободу. *Естественность* в его понимании — и в этом он сближается с тем направлением «Бури и натиска», которое представляют Ленц и Вагнер, — это тот способ выражения, который присущ низшему народному слою, не испорченному условностями. Бюргер считал, что в народной среде природные силы сохранились в более чистом, незамутненном, сгущенном виде; и естественность Бюргера проистекает из того, что он сам был выходцем из этой народной среды и выступал как его представитель. *Свобода* для него — и в этом он смыкается с революционным крылом Клингера—Шиллера — заключалась в том, чтобы выражать в своем творчестве и в жизни простонародное понимание, не считаясь с общепринятыми социальными и эстетическими правилами. Чувственность, осязаемость, грубая простота воззрений, фантазии и средств выражения были ему необходимы и дороги как исконно народные качества. Таким образом, и его естественность, и свобода подчинялись служению народности. Содержание некоторых из самых известных баллад Бюргера составляет

похвала простому человеку из народа, исполняющему свой долг («Песнь о честном человеке»), или невзгоды, переживаемые простыми людьми по вине фривольного дворянина («Дочь Таубенгеймского пастора», «Рыцарь-разбойник»), или противопоставление дворянства и народа («Крестьянин своему светлейшему тирану», «Рыцарь и его милая», «Ленардо и Бландина»: *Бог создал на свете слуг и господ, но отличен благородством и простой народ*, «Император и аббат»), или же он переносит в трагестированном народном духе героико-мифические и даже религиозные сюжеты («Новые светские стихи на немецком языке», «Зверинец богов», «Вакх», «Фортуна у позорного столба»); но в свою передачу этих сюжетов он всегда привносит грубую простоту народного (в узком понимании этого слова) способа выражения. Все сюжеты Бюргера проникнуты этим этосом. Он не стремится к натурализму во что бы то ни стало, натурализм нужен ему ради народности; он не поборник свободы любой ценой и уж тем более не индивидуалист клингеровского толка с его страстным душевным разладом и шумным бунтарством — стремление к свободе очерчено границами его честолюбия и сводится к желанию, чтобы к нему, такому как есть, со всей его добропорядочностью, простотой обращения и гражданским чувством, общество относилось с уважением. Иными словами, его свобода не либеральная, а демократическая — она означает равенство. Поэтому он, в отличие от адептов последовательного *натурализма*, не отвергал фантастическое и, в отличие от адептов последовательного *титанизма*, не отрекался от всего рационального и закономерного, а оставлял за

фантастическим все права при условии, что оно сохраняло народный характер и оставалось доступным для народного понимания. Величайшее его творение «Ленора», как по чувству, так и по форме выражения выдержано в духе народной веры в привидения, оно во все не похоже на гётевские или гердеровские баллады о призраках и уж тем более на шекспировских духов и ведьм, которые основаны на гораздо более универсальном видении природы и выражают пантеистический трепет перед лицом таинственных стихийных сил живой, органической природы. «Ленора» близка к специфически народному ощущению жути, основанному на чисто человеческих отношениях, человеческих интересах, деяниях и судьбах, на страхе перед покойниками, могилами, тлением и душными склепами. Привидения Бюргера представлены в человеческом преломлении — они так же локально обусловлены, локально ограничены, как сами народные верования в привидения. Античный мир духов и представления о призраках великих поэтов носят принципиально другой характер — они проистекают из мистического трепета перед незримыми силами природы. Привидения простого человека из народа, о которых идет речь в поэзии Бюргера, воплощают в себе локализованные страхи, призраки великих поэтов — это возведенный в ранг символа космический трепет.

Такое же различие наблюдается и между гердеровски-гётевским и бюргеровским пониманием народности. Для Гердера и Гёте народность — это перводанная сила, которой проникнуты массы, еще сохранившие близость к стихийному началу. В народности еще сохраняется та

первобытная жизнь, которая так легко улетучивается у отдельных представителей утонченной цивилизации. В своих поисках живой жизни они не могли пройти мимо такого вечного ее хранилища, каковым является «народ», и народ был им интересен только как вместилище жизни, то есть в том же смысле, что и дети, дурачки и древние времена, в которых они также видели незамутненный источник этой жизни. Но Бюргер воспринимал народ в виде конкретного, обусловленного обстоятельствами явления, а не как некую силу — его привлекала ограниченность, грубоватость, неотесанность, неприглаженность народа как такового, а не народ в качестве символа стихийных сил, и он был убежденным плебеем, навсегда привязанным к народному и плебейскому (ибо плебейское — это закрепившееся состояние народности как социальной ступени), и упорно держался за ту исторически случайную форму народности, которая сложилась в его эпоху. Наши великие обновители народной поэзии рассматривали народ как источник силы, как почву, как пашню и даже как перегной, при помощи которого можно достичь более благородного состояния человека, выработать более богатое мировоззрение или более широкую, не столь произвольную базу жизнеустройства и духовного развития. В этом они поступали совершенно как Данте или Шекспир, когда первый вводил народный итальянский язык (*volgare*), а второй широко использовал в своем творчестве фольклорный элемент. Для обоих народ был материалом и средством, необходимым и ценным для создания более высокой и богатой жизни. Народность как самоцель, как она представлена в творческой практике Бюргера, никогда не оборачивалась

средством обогащения, а всегда приводила к стагнации, ограниченности, отупению.

Беда Бюргера была в том, что он не возвысился над уровнем среды, из которой вышел. Поскольку же он воспринимал Шекспира, почитаемого им как величайший из поэтов, главным образом как поэта народного в том смысле, в каком сам понимал этот идеал, то единственным, что он взял от Шекспира, стала еще большая уверенность в правильности избранного направления — никаких других плодотворных влияний, которые укрепили бы его врожденную непосредственность и силу, из этого знакомства не вынес. Он не шекспиризировал, зато даже в своих переводах из Шекспира отчаянно бюргеризировал оригинал, искажая его еще больше, чем это делал Виланд своей вкусовщиной и Гердер своей задушевностью. Его обработка «Макбета» свидетельствует о таком непонимании, особенно ярко выраженном, потому что Бюргер, очевидно, введенный в заблуждение повеявшей на него, будто бы знакомой, потусторонней атмосферой, населенной привидениями, пустился во все тяжкие, сделав предметом своих фольклорных упражнений и, можно сказать, плебейского панибратства именно эту трагедию — сверхгероическую даже по сравнению с античными трагедиями, чей пафос превзошел все, что мы видим в Ренессансе, которая мистикой спорит со Средневековьем, — произведение, где все приподнято на высокие котурны, все окутано непроглядным ночным мраком. Концепция этого неудачного перевода зародилась, по-видимому, под влиянием неправильно понятых сцен с ведьмами: вероятно, чувственные до осязаемости и простонародные приправы из ведьмин-

ского котла вдохновили Бюргера на эту работу и задали общий тон. Чавканье, бормотание и брань старых ведьм пробудили творческую фантазию автора «Фрау Шнипс»*. Творческий подъем чувствуется здесь у Бюргера и в языке. У этих сцен не отнимешь выразительности и грубоватой сочности языка, которая, безусловно, отсутствует в его переводе трагических сцен. В них Бюргер, напротив, невыразителен и вял. Но самый дух этого языка не шекспировский, а бюргеровский. Таинственно страшное Бюргер превратил в грубое, приземленно липкое — в грязное, умножил число неприятных выражений, превратив смутную ночную атмосферу в отчетливое описание... То, что у Шекспира было движением, он огрубил, придав ему предметность. Летучий, веющий, клубящийся, туманный, бегучий ритм Бюргер превратил в гладкие вирши ярмарочной баллады, подробно останавливающейся на отвратительных деталях, число которых он сильно увеличил по сравнению с текстом Шекспира — и все оттого, что почему-то уверовал, будто для Шекспира главное — это перечисление простонародных гадостей. У Шекспира — сплошное движение, у Бюргера — сплошное глаzenie, цоканье языком и описательность.

Бюргер смешивает природную естественность Шекспира с натурализмом просторечия, и если Виланд еще

* Персонаж одноименного стихотворения Бюргера фрау Шнипс, прожив грешную жизнь, стучится в рай. Когда разные почтенные библейские персонажи, начиная с Адама, отказываются ее впустить, она громко обличает их в еще больших грехах. — *Прим. пер.*

боялся передавать демоническую обнаженность эмоциональных вспышек, первобытную необузданность, то Бюргер делает ошибку противоположного толка, усматривая естественность в нарушении условных приличий и полагая, что простонародная естественность сама по себе уже поэтична. Ведьмы в «Макбете» — воплощение темных и инстинктивных сил природы — здесь еще и судьбы; они стоят вне человеческого общества, всего человеческого вообще. Их слишком земная материальность никак не связана с нравственностью; ядом, грязью и преступлением они оборачиваются лишь тогда, когда проникают в человеческую душу и вмешиваются в человеческие судьбы. Ведьмы — не грязь, также как не грязь болотная тина, трясина и земля. Они не подлежат человеческой оценке. Из этих первобытных сущностей Бюргер сделал пошлых, сварливых баб, омерзительных старых торговок, отняв у них призрачные туманы, потустороннюю жуть. Они показаны у него не как стихийные сущности, живущие вне человеческого общества, а как непристойные женщины, не принадлежащие к приличному обществу. Их природная естественность превращается у Бюргера в простую нравственную подлость, и вместо ужаса перед врывающимися в человеческую жизнь первобытными, бесформенными силами они вызывают всего лишь чувство неловкости, возникающее в обществе, когда у всех на глазах вдруг случается что-то непристойное.

О том, что значит перевести Шекспира прозой, мы уже обсуждали в связи с Виландом. У Бюргера, который перевел стихами только созвучные ему ведьмовские пассажи, к этому добавляется еще и то, что сцены, в кото-

рых фигурируют ведьмы, у него особо выделяются на фоне остальной равномерно плоской и грубой прозы, в то время как у Шекспира они отодвигаются на задний план под влиянием равномерной мощи высокого трагического стиля, их действие протекает в затуманенной, сумеречной атмосфере, которая делает их образы более смутными и бестелесными, чем все остальное. У Бюргера они предельно реальны, у Шекспира — призрачны и нереальны: это еще не обретший формы хаос, в котором зарождаются судьбы, призраки без телесного облачения, которые сродни «матерям». У Бюргера они телеснее всех остальных персонажей пьесы.

Хотя проза Бюргера благодаря «Буре и натиску» стала смелее и свободнее, хотя она стала плотнее и заметно выигрывает по сравнению с прозой Виланда в чувственности и красочности, это все же не отменяет ее главного недостатка — фальсифицированности самого воздуха и характера трагического, тем более что у Бюргера совершенно отсутствует чуткость к ритмическому чередованию шекспировских нюансов и темпов, и, что самое главное, он принципиально заблуждался, считая Шекспира поэтом естественности и народности, который пишет как бог на душу положит.

Но чтобы уж охватить весь круг порожденной «Бурей и натиском», то есть возникшей под опосредованным влиянием Шекспира, самости, нельзя не упомянуть о безоговорочном культе индивидуального начала — индивидуального как самодовлеющей цели, — который выражается уже не просто в подчеркивании и утверждении человеческой индивидуальности, когда речь идет не только о беспрепятственном проявлении

врожденных свойств, об оппозиции обществу, но о ни на чем не основанном, почти идолопоклонническом любовании человеческими индивидами просто за то, что они именно такие, как есть, а не какие-то другие, то есть о своего рода мании коллекционирования, распространившейся на все индивидуальное в отрыве от конкретной личности. Это направление немецкой духовной жизни — имеющее весьма опосредованное отношение к Шекспиру, но занимающее заметное место в общей картине эпохи — отчетливо проступает уже в повальном увлечении перепиской и в появлении характеров вроде Лейхзенринга. Самое яркое и экстремальное выражение это получило в физиогномике Лафатера. У него там столько всего намешано, главным образом связанного с религиозными воззрениями, что не так-то просто вычленишь из всего этого ее истинную основу. Самый подход Лафатера к физиогномике — в отличие от того, который можно видеть у Гёте и Лихтенберга, — показывает, как сильно характерный для этой эпохи индивидуализм связан у него с религиозным чувством. Самый факт, что Лафатер смешивает представления о Боге и индивидуальности, заставляет вспомнить о том, что движение «Бури и натиска» ведет свое происхождение от нового религиозного переживания Гамана, однако у Лафатера религия это уже не просто почва, из которой прорастает индивидуальность, не просто орган, позволяющий воспринимать и наслаждаться индивидуальным, — религиозное чувство Лафатера уже целикомросло в индивидуальное. Лафатер индивидуалист не потому, что ощущает Бога *также* и в индивидуальном, как это было у Гамана, а потому что вообще не ощу-

щает ничего, помимо индивидуального и притом всегда только в религиозной форме. Его культ Христа — это превращение Бога в индивида, а ненасытная жажда все новых изображений Христа демонстрирует его потребность в еще большей индивидуализации Бога. Характер его физиогномического видения таков, что уже сам по себе приводит к разложению индивидуальности на отдельные индивидуальные черты лица и психики. Его интерес возбуждает сама индивидуальная черта, взятая отдельно от ее носителя, и зачастую он так и не приходит к тому, чтобы снова собрать воедино взятые отдельно от носителя и увлеченно разбираемые индивидуальные черты и составить их в целостную личность. Лафатер идет по пути декомпозиции, ведущей к подмене целостной личности набором отдельных индивидуальных особенностей. Сходным образом он поступает и с душевной жизнью человека в своих нравоучительных сочинениях, посвященных изучению человеческой психики. Здесь Лафатер также разлагает целостную картину характера на отдельные черты, настроения и мысли, рассаживая их, как на тронах, по отдельным молитвенным скамеечкам, чтобы все они наособицу могли молиться такому Христу, каким он рисуется с той или иной точки зрения. С Лафатера ведет свое начало тот род ипохондрического самоанализа, который впервые представлен в его «Тайном дневнике самонаблюдения». Все это, в конечном счете, не проистекает из любви к познанию, а отражает лишь болезненный культ неповторимого Я. Генрик Штеффенс, рассказывая в своих мемуарах о Лафатере и его влиянии, хорошо описал симптомы этого движения. Язык Лафатера с его исте-

рическими, неорганичными и гибридными неологизмами представляет собой еще один символ безбрежного индивидуализма, а тысячи его темпов являются лишь судорожными трепыханиями обретших автономию настроений. В этом он родственен наисовременнейшему языковому импрессионизму, который гордится своей способностью импрессионистки воплощать в языке все, что ни взбредет нечанно в голову или мельком затронет нервные струны; единственное отличие Лафатера в том, что его фантазия опиралась на религию, нынешние же неологисты ориентируются только на собственные издерганные нервы.

Гёте примкнул к физиогномическому движению только ради познания норм и типов, Лихтенберг — ради изучения характерного и карикатурного. Для них обоих индивидуальное было средством для достижения определенной цели.

4. ПУБЛИКА И ТЕАТР

Наряду со всеми этими движениями, деятелями и проявлениями немецкого духа, то есть с тем, что воплощало в себе живые импульсы и в чем выражалось развитие, плодотворно повлиявшее на будущее, сохраняются и старые тенденции, частью еще жизнеспособные, частью только проявляющие признаки активности, отчасти же заглушенные и омертвевшие — наряду с Шекспиром как содержанием оставался и Шекспир как форма, а не то и как сюжетный материал. Еще жив Лессинг — фигура могучая, но его достижения уже освоены и переработа-

ны ушедшей вперед жизнью вперемешку с элементами, которых не одобрял его разум... Жив Виланд, все еще участвующий своим творчеством в литературной жизни, но уже не прокладывающий новых путей, кое-что вяло перенимающий у молодежи, которая порой бурно на него ополчается. Оба — уже признанные, вошедшие в историю классики, влиятельные в той мере, в какой они оказали воздействие на театр или публику, то есть на ту периферическую часть немецкой образованности, где дух уже не творит и не сотворяется, а играет страдательную роль, становясь объектом восприятия. Публику и театр или массу и аппарат живая история духовных движений может рассматривать только как пассивные факторы — по крайней мере, так обстоит дело в немецкой литературе. В ней между творческими умами и публикой — той образованной чернью, которую заискивающе принято называть народом, что совершенно не отвечает истинному положению вещей, — всегда царили отношения скрытого или явного противостояния. Творцы движения никогда не получали от немецкой публики духовных импульсов, а театр рассматривали всего лишь как средство. (Величие и проклятие великих немецких гениев классического периода нашей литературы состоит в том, что они — в отличие от представителей классических литератур других народов и отечественной литературы эпохи Реформации — вырабатывали свои ценности из собственного творческого переживания без какого-либо взаимодействия с актуальными условиями или актуальными потребностями своей нации. Произведения, определившие весь ход развития немецкой духовной жизни и сыгравшие в нем гла-

венствующую роль, — даже те, которые были отмечены сенсационным успехом, как например «Вертер», «Гёц» и «Разбойники», — создавались в невообразимом духовном одиночестве и возникали из собранных в кулак сил переполненной, сдавленной или потрясенной души, и только затем уже изреченное слово обнаруживало такое богатство и насыщенность, что заполняло собой целую сферу народной жизни. О немецкой публике в лучшем случае можно сказать, что она была создана, сама же она никогда не была причастна к созданию чего-то великого, и никогда не принимала его без принуждения — ее всегда нужно было заставлять, обольщать или уговаривать. Ни один немецкий писатель новейшего времени никогда не испытывал со стороны своего актуального немецкого окружения влияния в том хорошем смысле слова, в котором французское общество повлияло на Расина, полис — на Софокла, и в котором даже на Шекспира повлиял агональный воздух современной ему елизаветинской Англии. Зато наш самый значительный после Гёте поэтический талант Жан Поль был приостановлен ею в своем полете и, несмотря на всю свою титаническую силу, принижен до уровня забавника, замкнутого в круге своих чудаковатых сочинений. Я говорю здесь не о личных судьбах авторов, а только об их произведениях. Жалостно оплакиваемые писательские судьбы встречаются сплошь и рядом — и это в порядке вещей, глупо разводить по этому поводу нюни. Но то, что на лучших созданиях великих творцов, вечных содержаниях их произведений лежит след, оставленный публикой, в этом отразилась специфическая немецкая трагедия.)

В то время когда Шекспир благодаря творческой части общества давно уже влился в состав немецкого духа, оказавшись одним из его элементов, действующих изнутри и создающих вокруг преобразующую атмосферу, публика и театр все еще присматривались к нему со стороны, видя в нем историческое явление. В научных и беллетристических журналах по-прежнему царил рационализм, темперированный сентиментальным и историческим интересом, в котором главное место занимали либо идеи Лессинга, но уже утратившие живой лессинговский дух, либо эстетский подход Виланда, но без виландовской живости и хорошего вкуса. Средний уровень интересующейся немецкой публики представляли, отражая, правда, не все существующие вкусы, Николаи и Глейм — серьезные, хотя и ограниченные консерваторы некогда живых идей и форм. Одновременно в нижних слоях происходит уничтожение духовных ценностей усилиями литературных ремесленников.

Публика среднего уровня была знакома с именем Шекспира — для нее он был одним из величайших поэтов Нового времени, могучим природным гением, отличавшимся множеством недостатков, которые надлежало списывать на эпоху, а также необыкновенным знанием человеческого сердца. В концентрированном виде это представление среднего читателя отражено в ученых энциклопедиях того времени. Для того чтобы убедиться в распространенности этого восприятия в литературе второго ряда, достаточно почитать хотя бы одну из похожих друг на друга обработок шекспировских сочинений. (Список названий и авторов имеется у Женэ в его «Истории шекспировских драм в Германии» — *Genée*.

Geshichte der Shakespearischen Dramen in Deutschland.) Упомянутая переработка «Цимбелина», выполненная выходящим, стала знаменитой благодаря рецензии Гёте. Кроме обработок выходили статьи, биографии и т. д. Все это принадлежит библиографии, а не истории, так как не внесло ничего нового в общую культурную картину, а лишь с большей или меньшей пользой множило уже имеющееся знание, подобно тому как сейчас каждый месяц выходит новая книжка о Гёте, но разве что раз в пятьдесят лет появляется такая, которая не только дает описание истории Гёте, но сама становится историческим событием и творит историю. Нас же здесь интересуют только такие книги.

Этому общему состоянию образования и отношению немецкой публики того времени к Шекспиру соответствовал прозаический перевод полного собрания Шекспира, выполненный Эшенбургом, продолжившим дело Виланда и отчасти исправившим его недостатки. Перевод Эшенбурга опирается на достижения Виланда, он выполнен с большей научной добросовестностью. В отличие от Виланда Эшенбургу удалось избежать грубых филологических промахов, его перевод отличается аккуратным, свободным от англицизмов языком — это книжный язык образованного общества, который без резких контрастов между драмой и речью передает Шекспира, укладывая все разнообразие его темпов в одинаковый темперированный стиль. Перевод представляет собой новую, улучшенную ступень по сравнению с переводом Виланда, но отнюдь не является новым открытием Шекспира... По сути дела, этот перевод того же поля ягоды, что и виландовский, только менее яркий по стилю,

так как в нем отсутствует пародийность в гётевском понимании этого слова, то есть это честный и добросовестный перевод, не пытающийся переиначить Шекспира в духе рококо. В этом переводе отсутствует творческое начало, которым при всех его недостатках был отмечен перевод Виланда. Это достойный ученый труд, который относится к переводу Виланда приблизительно так же, как работа редакторов XIX века к Тику (но не к Шлегелю, которого они своими филологическими исправлениями совершенно загубили в поэтическом отношении). В общем и целом перевод Эшенбурга — если не касаться его мангеймского полуулучшенного-полуизуродованного варианта — как работа стоит наравне с виландовским или даже превосходит его, однако в отличие от виландовского Шекспира этот перевод не имел эпохального значения. Его появление не стало поворотной вехой в истории немецкого духа. Ведь перевод Виланда при его появлении означал попытку заглянуть в будущее и ознаменовал собой наивысший на тот момент уровень постижения Шекспира, стал важным шагом вперед, наметив новый путь. Работа же Эшенбурга, в абсолютном смысле, возможно, и более хорошая, при своем выходе в свет уже не отвечала тому углубленному пониманию Шекспира, которое в то время уже было достигнуто, и — что еще важнее — уже не соответствовала достигнутому тогда развитию языковых средств: в языковом и интеллектуальном смысле она соответствовала более низкой ступени понимания Шекспира, к тому времени уже пройденной, — той ступени, на которую еще за десять лет до Эшенбурга уже успел подняться Виланд. Исправления Эшенбурга коснулись конкретных вещей,

и не затрагивали поэтического или интеллектуального плана. Достижения Эшенбурга можно считать его личной заслугой, но они не выражали того, чем обогатилось время. Так что перевод Эшенбурга уже в момент своего выхода в свет носил исторический, ретроспективный характер; в отличие от перевода Виланда он подводил итог прошлого, а не отражал настоящее, тем более не выделялся и как языкотворческое достижение, предвосхищающее будущее развитие. Значение этого перевода не в расширении уже имеющегося представления о Шекспире — он не открыл новых областей и принадлежит не истории духовного движения, а литературной политике, способствуя популяризации Шекспира, приближению его к широкой публике. Популяризация не означает расширения, а внешние судьбы сочинения — это еще не история. Впрочем, Эшенбург не самое ретроградное явление, он занимает середину между закоснелыми рационалистами и наиболее живой частью молодежи — это доказывают, например, те возражения, которые еще в начале 80-х годов выдвигал против переводов Шекспира К. Ф. Вейссе.

Не больше, чем Эшенбург, значат для нашей темы и первые постановки Шекспира Шрёдером и его преемниками. Они также служили лишь для распространения уже имеющегося представления о Шекспире в тех кругах, которые с ним еще толком не ознакомились, не привнося в него ничего нового. Остается лишь добавить несколько слов об искажении Шекспира на театральной сцене в сторону чувствительности, ибо это искажение уже само по себе свидетельствует о том, что театр и публика (а они между собой тесно связаны) в том, что ка-

сается отношения к Шекспиру, далеко отставали в своем развитии от немецкого духа. В интеллектуальном плане публика еще целиком и полностью находилась во власти рационализма, поэтому неспособна была *понять* Шекспира как *искусство*; и театру ничего не оставалось, как только приспособливаться к уровню публики даже в тех случаях, когда более смелые, хотя и не так уж на много превышающие ее уровень деятели, вроде Шрёдера, мечтали о том, чтобы ее развивать. *Бессознательные инстинкты* публики, не затронутые воззрениями, мнениями и теориями, продолжавшие, как и во времена комедиантов, жить своей отдельной жизнью, в условиях отсутствия дающих закалку внешних влияний оказались загнаны внутрь, размягчились и ослабли, обратились в сентиментальность — так что для публики грозное *природное* величие Шекспира было *непереносимо*. Таким образом, бессознательные инстинкты публики и ее рационализм одинаково требовали оскотления Шекспира. (Вертеризм, пиетизм, культ слезливости, лафатеризм, всякого рода фантазии — утрированное развитие и искажения первозданной жизненной силы и энергичных страстей, прорывавшихся сквозь первооснову человека, — представляют собой вспышки массовых эпидемий; это не проявление новых сил, а лишь реакции, которыми совершенно отличная по своему характеру масса отзывалась на новую жизнь, встречая ее непониманием и искаженным восприятием. Вслед за «Гёцем» потоком хлынули рыхлые рыцарские романы, за «Разбойниками» — такого же качества разбойничьи истории, «Вертер» вызвал море слез и т. д. Во всех этих эпидемиях новые силы приводили в движение лишь

старые слабости и собирали соответствующую дань. Загнанные внутрь, утратившие сопротивляемость бессознательные инстинкты проявляются в виде разных оттенков сентиментальности: от религиозного экстаза до изнеженного сладострастия, от героического культа идеальной дружбы до слезливого прекраснодушия — во всем этом нет никакой внутренней связи с разумом, эти процессы неподконтрольны рассудку и протекают независимо от действующих в это время упорядочивающих духовных сил. Процесс синтеза телесного и духовного, чувственности и мышления, который со времен Лессинга пережили великие деятели немецкой культуры, у немецкой публики отнюдь еще не состоялся — здесь, напротив, вплоть до наших дней продолжает сохраняться то роковое разделение, характерное для времен Тридцатилетней войны, когда инстинкты и разум существуют словно бы в параллельных измерениях (порой даже у одного и того же человека). Интеллектуальное наполнение мысли может быть различным, оно может принимать роматические, рационалистические или практические формы... Также меняются и проявления инстинктивной жизни, они могут принимать брутально-чувственную, расслабленно-сентиментальную или лихорадочно-нервную окраску. Но само разделение сохраняется в широких массах публики — те или иные изменения содержания и жеста происходят под влиянием моды, но не являются выражением кризиса. Для истории духа не имеет большого значения, в каком объеме происходит этот синтез тела и души и какое количество людей им охвачено: для истории сил, которую мы взяли написать, важно только, что он вообще происходит и при каких

обстоятельствах. Пускай даже это произойдет только у одного-единственного человека. Один-единственный человек, в котором произошел такой синтез, даже для народа в целом, в конечном счете, важнее, чем всенародный переворот общепринятых взглядов. *Одно* чувство такого поэта, как Гёте, важнее для судеб народных масс, чем все повалыные эпидемии.

5. ШИЛЛЕР

Между тем, если этот синтез не ограничился только немногими выдающимися умами, если жизненные силы, разбуженные открытием Шекспира, не только повлияли на творческое движение, но наряду с ним встряхнули и оказали плодотворное воздействие на публику и на театр, если Шекспир не только стал элементом объективного знания, но превратился в живой фактор всеобщего образования, если он, как говорят, «проник в народ», то обязан он этим не эшенбурговским переводам и не шредеровским постановкам, которые его только дешекспиризировали, и вообще главное было не в том, что стало возможно непосредственное знакомство с его пьесами, а в том, что стало возможно знакомство с теми элементами его сущности, которые обрели форму и проявились в полную силу в творчестве Шиллера. Относительно ценности и необходимости общего образования, «народного образования», допустимы разные мнения, можно не соглашаться с той высокой оценкой, с тем всеобщим восторгом, которую оно сейчас вызывает, но нельзя не согласиться с *самим фак-*

том его существования, с тем, что публика стремится к образованию, что она интересуется поэзией и ее запросы распространяются на серьезную драму, а популярный лозунг идеализма стал признаком хорошего тона, так что публика, по крайней мере, вынуждена проявлять активный интерес к вопросам искусства и жизненным проблемам, даже если на деле он отсутствует. Иначе говоря, то, что дух и публика, искусство и народ вступили между собой в какие-то отношения, пускай в карикатурные, фальшивые и неполноценные, и то, что наличие такого взаимодействия стало одним из постулатов и проблем немецкой образованности, — заслуга Шиллера. Уж если говорить о том, кто конкретно является создателем немецкого образования, то следует назвать Шиллера. Это не значит, что он создал те субстанции и побуждения, которыми паразитически питается эта образованность, — они созданы другими его предшественниками и современниками, в первую очередь Гёте и Кантом. Но Шиллер не то чтобы распространил, а переботал в своем духе эти субстанции таким образом, что они стали «доступны» для народа — он создал соответствующие органы, с помощью которых публика, хотя и вторичным образом, но все же как-то могла воспринимать то, что относится к самой сути. Все, что было первоизданной силой или образом, Шиллер претворил в идеи, в нечто среднее между жизнью и мыслью. Его творчество навело мосты между открытиями самых передовых умов и возможностями массового читателя. Немецкому обществу в целом Шиллер помог обрести органы, необходимые для того чтобы заняться и овладеть такими вещами, которые относятся к духовной

сфере. Он смог это сделать благодаря двойному характеру своего дарования — его преимущество перед Гердером, Виландом и Лессингом заключалось в том роде творческого таланта, благодаря которому все постигнутое умом, воспринятое чувством и ощущением воплощается в образную форму и уже через нее воздействует на чувства толпы, ибо воздействовать на массы можно только посредством чувственных впечатлений и воображения, только конкретно ощутимые вещи оказывают непосредственное воздействие на массы. По сравнению с Гёте, которому он далеко уступал в творческой силе, Шиллер также обладал одним преимуществом, а именно апостольски-дидактическим темпераментом — той властной и решительной активностью, которая способна потрясти толпу. Гёте — это был космос, и как таковой — завершённый в самом себе, самодостаточный, неподвластный никаким законам, кроме собственного внутреннего роста, который незримо и безмолвно рождает творения из полноты своих глубин. Но для того чтобы открыть глаза и повести за собой немецкое общество, требовались внешние, всем видимые подвижки, для чего нужны были границы и цели — а это совпало с траекторией Шиллера... Среди наших активных умов он — самый продуктивный, а среди продуктивнейших — самый активный. Необходимой формой, которая позволила бы ему проявить и организовать свою нравственную энергию и активность одновременно с неисчерпаемым богатством идеализма и продуктивностью, стал для него театр. Только Шиллер был способен относиться к театру как к моральному институту, то есть наполнить его энергией своей активности и, опираясь

на нее, морально подчинить себе публику, поставить гетерогенный, чувственный аппарат на службу духовности. Сценическое воздействие его деятельности было гораздо более сильным, чем не менее значительное выступление Лессинга, по той причине, что у Шиллера она носила риторический, а не диалектический характер, и обращалась не к разуму и логике, а к чувствам и воображению. Поэтому Шиллер и стал основателем немецкого национального театра, завоевавшим театр для публики, и пробудившим интерес публики к темам духовного содержания.

Правда, темы, которые предлагал Шиллер, у него, в отличие от Гёте, шли не из первых рук. Исконно присущая ему особенность — это активность во всех формах, нравственный пафос, риторическая мощь. Его наполнение, его духовная материя вторичны — им он обязан Канту, Руссо, Гёте, Шекспиру. Поэтому-то Шиллер — театральный деятель, риторик, учитель первого ряда, самый великий из всех, какие только были в Германии, — как драматург, поэт, художник вторичен. Его необычайная власть над немецким народом проистекает из уникального соединения основного и вторичного дара в одном человеке. Мощными глыбами своих произведений Шиллер придавал своей активности необходимую широту, ударную силу и увеличивал удельный вес заложенной в них энергии импульса, а своей активностью, своим могучим пафосом восполнял недостаток внутренних ресурсов и пробелы образования. Примером того, что величайшая этическая мощь и активность сами по себе недостаточны, для того чтобы увлечь за собой и перевернуть представления читателей, может служить

Фихте, никогда не достигавший популярности, — даже его речи, обращенные к немецкой нации, если отвлечься от кратковременного актуального влияния, не оказали значимого воздействия на национальную культуру. Пример Гёте доказывает, что величайшее продуктивное богатство еще не влечет за собой популярности. Для народа Шиллер воплощает идеал поэта вообще. В своей деятельности он, воистину одаренный божественной искрой, оказался тем, кто обладал не только силой, но и стремлением открыть для широких масс и в первую очередь для широких кругов бюргерства ту священную область, в которую Клопшток, Лессинг и Гердер открыли доступ духовно активным кругам, а Виланд — привилегированным слоям общества. В истории восприятия Шекспира Германией главная заслуга Шиллера состоит в том, что в этой обширной сфере он посредством своих драм сделал Шекспира фактором образования. То, чего не добился гётевский «Гёц», не говоря уже о гердеровской пропаганде, чего не смогли сделать ни светоч Лессинга, ни переводы Виланда и Эшенбурга, ни шрёдеровские переделки, идущие навстречу запросам публики, все это было достигнуто благодаря драмам Шиллера. Только благодаря Шиллеру немецкое общество в целом сподобилось почувствовать свет и тепло центрального драматургического светила. Через посредство шиллеровской драматургии и сопровождающих ее толкований оно восприняло и выработало свое представление о характерах, действиях, судьбах, вине и наказании, добре и зле, героях и негодях, добродетелях и пороках, идеале и действительности, истории и нравственном миропорядке. (Так же, как от Шиллера немецкое общество получи-

ло представление о руссоистских идеях свободы и естественной человеческой природы, об идущих от Платона и Плутарха представлениях о патриотизме, добродетели, о душе, о дружбе — о всех тех этических представлениях и требованиях, которые и по сей день распространены в условиях торопливой и суетной жизни, почти целиком погруженной в рабочую деятельность.) Драматический стих Шиллера образовал немецкий слух и изменил его, приспособив к восприятию шекспировского стиха, как и любого другого драматического стиха. Мы по справедливости считаем шлегелевского Шекспира событием национального значения, но это стало возможно лишь после того, как Шиллер своей драматургией воспитал душу немцев, так что она дозрела до восприятия этого верховного гения, причем дозрела как в добром, так и в плохом смысле. Идя в своих театральных работах навстречу сентиментально расслабленному и морализирующе-просветительскому педантизму публики своего времени, Шиллер нелегитимно привил ей исподволь свой собственный более героический и приподнятый настрой, благодаря которому Шекспир стал для нее приемлем. Но тем самым он также приучил ее видеть Шекспира в более сентиментальном и морализирующем свете, чем это свойственно его настоящему облику. Вводя Шекспира, Шиллер сфальсифицировал его образ; но он мог передать другим лишь ту сторону Шекспира, которая плодотворно отразилась на его собственном творчестве. И далее мы для начала покажем, что она собой представляла и почему неизбежно должна была оказаться такой под влиянием характера самого Шиллера и исторических обстоятельств.

Здесь также следует отталкиваться от первичного переживания Шиллера. Оно выражало собой независимого одиночку, наделенного моральными устремлениями и противопоставляющего себя обществу как аморальной среде. Шиллер изначально видел природу только как нравственное явление — она представляла его взору в виде морали, тогда как Гёте, напротив, воспринимал мораль и все, что из нее следовало, лишь в формах природы. Каждый поэт усматривал в Шекспире как в уменьшенном отражении мира, компендиуме вселенной, только то же самое, что видел в окружающем мире: Лессинг — рациональное целое, Гёте — природное целое, Шиллер — моральное целое. Так, Шиллер видел в космосе Шекспира только людей, а в людях прежде всего нравственную волю, отношение к идее, к нравственному миропорядку. В самой основе его первичного переживания уже заложена идеалистическая конструкция, наследие рационализма: он исходил не от конкретного человека, а от априорной моральной идеи (еще не успев познакомиться с Кантом, Шиллер уже был инстинктивным кантианцем). Хотя нравственное мироустройство не зависит от того или иного человека, однако оно все же сотворено по образу идеального человека, носителя моральной воли и является его проекцией в мироздание. Правда, идеальный человек — это всего лишь усиленная, вернее, сублимированная, направленность самого Шиллера, однако она для него — первичная данность: это его нравственный импульс, его внутренняя реальность, переосмысленная им в идеал, чтобы через призму этого идеала рассматривать внешнюю реальность, используя его как мерило при ее оценке. Привнеся этот мораль-

ный идеал в свое видение Шекспира, как и в видение всего мира в целом, Шиллер создал себе такое представление о Шекспире, которое не имело ничего общего с ним настоящим, но это представление имело роковые последствия для немецкой эстетики, драматургии, мировоззрения и нравственности, в особенности после того как Шиллер, познакомившись с родственной ему философией Канта, привел это присущее ему видение в систему. Говорить об этих последствиях трудно, потому что в большинстве случаев читатели не в состоянии взглянуть на это шиллеровское влияние и представление со стороны, так как сами видят мир глазами Шиллера. В области эстетической и моральной мысли вот уже целый век господствует шиллеровский взгляд, и лишь благодаря Ницше появилась наконец новая точка зрения, независимая от морали, необходимая для того чтобы очистить настоящего Шекспира от того, который нам привычен. Как бы ни отклонялись отдельные писатели в вопросах эстетики от Шиллера, но самое принципиальное, что лежало в основе представлений о Шекспире, даже Людвиг и Геббель позаимствовали у Шиллера. И если никто не замечал разницы между шиллерианским представлением о Шекспире и теми представлениями, которые сложились о нем у Гёте и у представителей романтизма, то это объяснялось тем, что, сравнивая эти два явления, все смотрели на них через призму Шиллера, который впервые создал всеобщее образование и задавал в нем тон, шиллеризировав, то есть пропитав моралью, все его элементы.

Различия между настоящим и шиллерианским Шекспиром состоят вкратце в следующем: Шекспир безус-

ловно на стороне действительности, для него действительность — данность, в которой содержится все, из которой все можно извлечь, все создать, все измыслить. Для него действительность одновременно комплекс того, что уже имеет форму, и бесформенного материала, который еще предстоит в нее облечь. Ее смысл заключается в ней самой. Шиллерианский Шекспир видит в действительности отражение, отблеск, конкретное применение высшего, сокровенного нравственного миропорядка, заложенного в явлении и скрытого за явлением или над явлением и составляющего истинный смысл всего живущего. Таким образом, смысл зримого мира располагается вне его самого. Следствие этого — обесцененность сущего в пользу должного. Приукрашивание в изображении того, что ты любишь, и очернение того, что ненавидишь.

Из этого принципиального различия вытекают частные. Люди Шекспира — это наполненные реальной действительностью, живущие в ней, ею обусловленные, ориентированные только на нее создания, которые в условиях этой действительности проявляют волю и страсть, в ней действуют, страдают и вследствие этого вступают в конфликт с другими частями или направлениями действительности. Этот конфликт определяет их судьбу, становится их судьбой.

Люди шиллеровского Шекспира — изолированные существа, выступающие за или против упомянутого нравственного миропорядка, но всегда сознательно или бессознательно соотносенные с ним в своих волевых проявлениях и действиях и вследствие этого оказывающиеся в положении виноватых или невиновных, что

влечет за собой наказание или награду. Это вызванное их соотносительностью с нравственным миропорядком искупление становится их судьбой. Следствия: театр как нравственный институт; только теперь приобретающая народный характер, окрашивающая собой все трагическое идея вины и воздаяния и разделение драматургических персонажей на добрых и злых; подмена также античного понятия трагического; главенствующая роль моральной теории по отношению к драматургической практике.

У Шекспира мировая история — это совокупность дел, страданий и судеб, вытекающих из многообразия, неисчерпаемого богатства реальной действительности, содержащей в себе все и вся и таящей любые возможности, судеб, порождаемых противоречиями этой действительности.

По Шиллеру, мировая история должна представлять собой суд над нею, где приговор выносится исходя из меры добра и зла, задаваемого нравственным миропорядком. Таким образом, и ее смысл лежит, по его мнению, не в явлениях, а в некоем мыслительном пространстве. Следствие: изображение мировой истории как хранилища моральных примеров.

У Шекспира природа — это хаос, из которого возникают судьбы и персонажи, которые поднимаются или низвергаются. Для Шиллера природа — либо арена, декорация, в которой происходят моральные события, либо их символический аккомпанемент, средство, при помощи которого нравственный миропорядок являет свою волю (буря или гром, сопровождающие недобрые события).

Иначе говоря, все, что у Шекспира носило самодовлеющий характер, у Шиллера предстает как относительное, зависящее от чего-то, лежащего вовне, а именно от нравственного миропорядка. Явления, которые у Шекспира выступают как символы, как *выражение* своей сущности, у Шиллера становятся аллегорическими примерами того, как действует нравственный миропорядок.

Отметим, что слияние мироустройства и драмы, идея вины и наказания, добра и зла, почти так же стара, как сама драма, и унаследована от рационализма. Моралистическое истолкование драмы зародилось еще во времена Аристотеля и в течение многих веков продолжало оказывать продуктивное влияние, хотя это и происходило не в греческой драме и не у Шекспира, а только в драмах эпохи рационализма и классицизма. Новация, которую внес Шиллер своим видением Шекспира, а вследствие этого также своим творчеством, отмеченным печатью этого видения и в свой черед наложившим отпечаток на его видение (ибо все взаимосвязано и взаимодействует), состоит не в самих нравственных идеях, а в моралистической страстности — новое заключается не в мировоззрении, а в пафосе, в нравственном горении. Нравственное мироустройство, бывшее прежде рациональным принципом, орудием рационализма, благодаря Шиллеру, который исповедовал его как пылкое переживание, превратилось в пафос, определяющий собой творчество. Рационалистическое содержание наполнилось у него живой жизнью. Правда, после Гёте и Гердера, когда почти уже была достигнута победа творческих сил над силами упорядочивающими, его творчество ознаме-

новало собой опасный рецидив рационализма, поскольку мало кто был способен перенять пафос Шиллера, а без этого оставалось одно лишь мировоззрение. Само же по себе, не согретое пылом Шиллера, оно, действительно, сводилось к плоскому рационализму, и в тех своих сочинениях, которые, не неся в себе нравственного переживания автора, выражали только его мировоззрение, Шиллер оставался всего лишь рационалистом. Но там где он философствовал под влиянием своего пафоса, как это было например в его «Письмах об эстетическом воспитании», он, преодолевая все ограничения рационализма, становился пламенным провидцем. Так разрешается противоречие между тем, что он был могучей жизненной силой и в то же время — тайно или явно — сущим наказанием для живейших представителей немецкого духа со времен романтизма. Моральный пафос Шиллера сам по себе был воплощением непосредственной жизни, а нравственное мировоззрение Шиллера, взятое отдельно от своего носителя, означало обеднение, упрощение и сужение жизни. Точно так же как его крылатые слова не оборачиваются банальностью вследствие их широкого распространения, но являются таковыми изначально. Только такой великий, пламенный человек, как Шиллер, мог вообще без вреда для своего внутреннего мира исповедовать такое мировоззрение и, однажды приняв его, придать ему такую мощь, какой могло позавидовать иное, несравненно более широкое и богатое.

Материальное содержание этого мировоззрения, понимание нравственного миропорядка, могло, разумеется, претерпевать изменения, и даже у самого Шиллера

отнюдь не оставалось неизменным. Неизменными и существенными всегда являются только отношения реальной действительности к внешнему по отношению к ней закону: он же мог со временем приобретать даже аморальное, антиморальное содержание. Принципиально нешекспировским здесь является существование вообще какого-то внеположенного по отношению к действительности закона, иррациональной же чертой творчества Шиллера и лучших его последователей является то, что этот закон был не просто измыслен разумом, а наполнен живым чувством и выражен в образах. Так, отношение Шиллера к морали можно сравнить с отношением Лессинга к разуму — враждебный реальной действительности принцип он выражает с реальной силой человеческой природы. И здесь он тоже, подобно Лессингу, именно в Шекспире, в результате благородного недоразумения, нашел наилучшее выражение этого принципа. Вообще Шекспир пробуждал всех наших великих драматургов, помогая им выйти на собственный путь или давая им поддержку своей универсальной жизни, а затем поневоле претерпевал со стороны пробужденных им душ переосмысление собственного творчества в их духе. Результаты такого перетолкования носили тем более насильственный характер, чем более направление этих последователей отличалось, по существу, от шекспировского образца и чем меньше и уже оказывалась та часть его сущности, которая соответствовала характеру толкователя. И никто не перетолковывал его так насильственно, но и с такой яростной мощью, как это сделал Шиллер. Шиллер увидел в нем то, чем, наверное, менее всего был Шекспир, — моралиста.

Это отнюдь не значит, чтобы у Шекспира отсутствовала нравственность в широком смысле слова, то есть оценка реальной действительности. Но мерки для этого он брал из самой реальности, и они носили скорее динамический, нежели собственно моралистический характер. Гибель героя для него не означала приговора. Также для него не существовало незыблемых понятий добра и зла на все случаи жизни. Его злодеи терпят крах не потому, что нарушили раз и навсегда установленные границы добра и зла, преступили нравственный закон и заслужили наказание, а потому что они в каждом отдельном случае по-разному вызвали против себя превосходящую силу, то есть более сильную действительность.

Эта более сильная действительность по случайному совпадению может воплощаться в форме признанного среди людей, а потому мощного нравственного закона, на стороне которого выступает государство или общество. Для Шекспира «мораль» — одна из реальностей мира, такая же, как и другие. И не всегда она побеждает — глупость, злоба, гений, красота, сила и т. д. зачастую оказываются столь же сильными, а порой и сильнее. В отдельных пьесах Шекспира вообще нет никакой морали, как нет ее например в сновидениях («Сон в летнюю ночь»), — в каких-то она ничего не решает, в каких-то не мстит за себя, оставаясь предметом насмешек (Фальстаф, Автолик). Во всяком случае, для Шекспира нравственный закон не царит над миром и не присущ ему имманентно, как у Шиллера, но существует в нем равноправно наряду с бесчисленными другими в качестве эмпирического, исторического, часто мощного, часто бессильного ингредиента жизни. Для Шекспира

если и существуют какое-то всеобщее мерило, то разве что в виде самой действительности — его герои побеждают и погибают не во имя того, чтобы свершился нравственный закон, а потому что борьба действительностей представляет собой волнующее, вдохновляющее или забавное зрелище в глазах Бога, который любит жизнь ради нее самой и создает персонажей и судьбы, вызывает на сцену жизнь и смерть ради бессмертного движения. Шекспир не осуждает, не оправдывает и не доказывает, для него не существует никаких априори и апостериори, а существуют только бытие, самодостаточное движение, потрясение, самый акт творчества; и нужно быть совершенно испорченным шиллеровской эстетикой человеком, лишенным непосредственного чувства, чтобы в финале «Цезаря», «Антония», «Лира» вместо трагического подъема и потрясения от величия, силы и ужасности мировых событий испытывать моральное удовлетворение, вызванное божественной справедливостью, победой добра над злом, гибелью злодеев, а не то и вовсе торжеством нравственной идеи на фоне разрушенного мира каких-то там явлений. Нет, само разрушение и сами явления заключают в себе величие, смысл и причину таких трагедий.

Однако Шиллер прочитал и осмыслил все эти пьесы так, словно речь в них идет о тяжбе между добром и злом, происходящей перед нравственным судом Немезиды, которая должна завершиться осуждением одной из сторон или их примирением, причем трагические события трактуются как процессуальные издержки, автор же выступает в роли адвоката или прокурора. Непредложным было существование Немезиды. В противо-

положность тому, что мы видим у Шекспира, людям оставался только один выбор — какую позицию занять по отношению к ней. Под этим знаком написаны все пьесы самого Шиллера, от первой до последней. Разница была лишь в том, какой отрезок действительности рассматривается в той или иной пьесе с точки зрения нравственного мироустройства. Идеи нравственного мироустройства, их содержание или критерии, подсказаны ему временем, в формулировках сначала Руссо, затем — Канта. Они совпадают с его собственными юношескими конфликтами — в первую очередь, это идея свободы и идея долга в их социальном аспекте. На этих двух идеях основывается мораль Шиллера. Благодаря его пафосу они стали основополагающими понятиями буржуазной морали, на которые опираются либерализм, консерватизм, космополитизм, патриотизм, идеализм — иначе говоря, все возвышенные лозунги, используемые в борьбе теми партиями, которые выросли не на христианской основе. Обе идеи коррелируют одна с другой, в идее свободы уже заложена идея долга. Они соединяются воедино в понятии самоопределения. Требование свободы от внешнего принуждения выдвигается ради достижения внутренней свободы для исполнения нравственного закона. Путь Шиллера от «Разбойников» до «Телля», если отвлечься от небольших отклонений, обусловленных внешними влияниями, состоит, по сути, в развитии первоначальной идеи свободы, понимаемой как освобождение от внешнего принуждения и выражающейся в борьбе против всяческих оков, в критике общества («Разбойники», «Фиеско», «Коварство и любовь»), к пониманию ее как свободы внутренней, связан-

ной с ответственностью человека перед самим собой и обществом, нести которую он оказывается способен или неспособен, проявляя должный героизм или самоотверженность («Валленштейн», «Мария Стюарт», «Мессинская невеста», «Орлеанская дева», «Телль»). Переходный момент обозначен пьесой «Дон Карлос». В последующих произведениях Шиллера среди прочих сюжетных и психологических элементов всегда присутствует в качестве основного или побочного мотива модифицированный под влиянием соображений театрального и философского порядка мотив борьбы между волей и долгом или долгом и долгом: между честолюбием и долгом по отношению к государству (Валленштейн), между любовью и долгом по отношению к семье или другу (Макс, Текла, Цезарь и Мануэль), между любовью и долгом по отношению к своей миссии (Орлеанская дева), между любовью к родине и долгом перед нравственным законом (Телль), между гордостью, страданием и долгом самосовершенствования (Мария Стюарт). «Борьба между долгом и долгом, из которых сердце не выходит чистым» «Der Streit der Pflichten, aus dem das Herz sich nicht rein zurückbringt» («Wallensteins Tod». 2 Akt. 2 Aufzug) — вот основной тон позднейшего творчества Шиллера, тогда как основной тон раннего творчества выражал титаническую борьбу заблудших вольнолюбцев, которые, нарушив нравственный закон, оказываются виноватыми перед миром, который хуже, чем они. Над героями и событиями Шиллера всегда незримо витают идеи добра и зла, между которыми автор проводит четкую грань. Добро и зло впоследствии сменились понятиями правды и неправды. Это произошло, после того как Шиллер при-

мирился с буржуазным миром, когда его нравственный пафос критики человеческих установлений, подавляющих силы человека или направляющих их в преступную сторону, сменил прежнее направление, а государство и общество сами стали представляться ему эманацией вечного миропорядка. Иначе говоря, он женился, поступил на службу и под влиянием этих обстоятельств, а также знакомства с Гёте, вместо свободы, которую человек берет сам, стал признавать долг и свободу, данные законом. Хотя это и не снимало для него нравственного закона, но привело к тому, что дистанция между действительностью и моральными требованиями сократилась в его представлении по сравнению с тем, какой он видел ее в юности. С уменьшением этой дистанции колоссальная оторванность от земных мерок у него несколько поубавилась, но вместе с ней убавилась и моральная мощь, которая основывалась на пафосе этой дистанции и требовалась для преодоления столь громадного разрыва.

Живописные краски для своих моральных полотен, для изображения добра и зла Шиллер в период своих юношеских драм находил в ошибочно понимаемом им Шекспире. В гигантских глыбах своих творений, которые он один мог наполнить, Шекспир бросил в пространство образы великих злодеев — Яго, Ричард, Макбет, Регана, Эдмунд, воплотившие в себе зло, были незабываемыми и неповторимыми типами. Они навсегда поразили воображение молодого Шиллера, причем даже не сами характеры, а жесты, выражавшие их преступность. Это очень характерная черта: ведь Шиллер видел не самодостаточные сущности, а так-бытие этих

злодеев, которые у Шекспира изображены так же последовательно в соответствии с их природой, как и положительные герои — Шиллер же видел их только в соотносённости с нравственным законом. Эту соотносённость Шиллер усматривал не в бытии, а в поступках и жестах персонажей, то есть в том, как они себя ведут в отношении к нравственному закону. Ибо бытие самодостаточно, действовать же — значит соотносить себя с чем-то. Поэтому Шиллер вместе с шекспировскими негодьями перенял у Шекспира также, вернее, перенял только комплекс мотивов, определявших их действия и поведение. Франц Моор по-своему *существу* не сродни Эдмунду, но *ведет себя так же*, он совершает то же преступление, с противоестественной жестокостью предаёт своего отца и так же холодно-издевательски высказывается о кровном родстве. Секретарь Вурм — не Яго, но *действует* как коварный и подлый интриган, по аналогии с этим прототипом, и в его словах слышен тот же гнусный цинизм. Ведь Шиллера интересовало только преступление, нарушение нравственного закона, а не преступник как существо. Отсюда карикатурность подобных персонажей по сравнению с образами Шекспира — у Шекспира они живут, их жесты и действия выражают их существо, то есть необходимы и разумны с точки зрения их природы. Бытие негодяев Шиллера ограничено их *отношением к нравственному закону*, они существуют только в жесте, только благодаря действию и жесту — они держатся на сторонней идее, как марионетки на веревочке. Если и есть в них какая-то жизнь, то она заключается не в их собственной природной силе — их одушевляет могучий нравственный

дух шиллеровской души, дыхание которой приводит их в движение.

Этим объясняется не раз отмеченный недостаток обрисовки характеров шиллеровских персонажей, их черно-белый рисунок, из-за которого всегда изначально понятно, кто прав, а кто неправ. В пьесах Шиллера никогда не приходится сомневаться в том, с чем автор согласен, а с чем не согласен. Переходные оттенки отсутствуют, так как образы Шиллера существуют лишь через их отношение к нравственному закону, задуманы и описаны через их поведение по отношению к нравственному закону. Поэтому все они должны быть хорошими или плохими, и даже там, где у *одного и того же* персонажа встречаются плохие и хорошие поступки, они не вытекают из одного и того же живого центра, а разделены в рамках образа так же четко, как отдельные персонажи пьесы, совершающие плохие и хорошие поступки. Все действующие лица и события предстают у Шиллера лишь как носители тех или иных отношений, ценностных представлений, и потому остаются нравственно-односторонними схематическими образами, не наделенными живой сущностью, которая с моральной точки зрения нейтральна. Говоря сегодня: «Это злой человек», — говорящий под влиянием привычного, идущего от Шиллера, представления полагает, что выражает этими словами некое *свойство*, присущее данному человеку, на самом же деле он выражает лишь *отношение* этого человека к осознанному или бессознательному представлению о нравственности, о том, каким ему надлежит быть. Этим объясняется возникающая часто доктринерская растерянность перед лицом шекспиров-

ских преступников, потому что Шекспир — как и сама действительность — в отличие от Шиллера не дает нам в руки удобной моральной мерки, легко применимой благодаря однозначности поступков шиллеровских персонажей, и шекспировские герои воспринимаются нами во всей мощи своего живого существования, которая сама в себе несет свое оправдание и победить или судить которую может только живая жизнь, а не надуманные идеи. Так, даже моралисты против воли покоряются обаянию Ричарда Третьего, как Наполеону, и даже Фальстаф покоряет людей своим обаянием, в то время как Франц Моор позволяет нам в полной мере насладиться чувством морального превосходства. Поэтому моралистам не дано непосредственно наслаждаться Шекспиром, не пройдя предварительно через процесс некоторого переосмысления, между тем как Шиллер усваивается ими мгновенно. У Шекспира прав каждый, в силу того что живет и существует, ибо жизни не свойственны моральные оценки — они привносятся извне через то или иное отношение. Драма Шиллера строится не на сущностях, а на оценках — она основана на споре добра и зла, на том, что между правотой и неправотой достигается равновесие. Поскольку материя жизни в персонажах Шекспира представлена в смешанном виде, у него не бывает людей односторонне хороших и односторонне плохих, и для понимания его пьес лучше всего вообще избегать этих рационалистических понятий. У Шиллера без них не обойдешься. Сохранять при восприятии Шекспира такое непредвзятое отношение — задача непростая, так как все наши инстинкты уже сформированы с учетом оценочной шкалы. Но тем не менее это

важнейшая предпосылка, позволяющая избежать самых грубых ошибок в понимании Шекспира. Из общего подхода к Шекспиру нужно строго исключить все шиллеровское. У Шиллера в переосмысленном виде содержатся многие элементы Шекспира, но во всем Шекспире нет ничего шиллеровского.

На вопрос о том, почему между ними видят сходство, ответом будет: причина заключается в той силе и величии, которые они проявляли в применении своих выразительных средств, в той масштабности очертаний, благодаря которой персонажи Шекспира выделяются из общей атмосферы, и масштабности жеста, которой Шиллер наделяет своих театральных героев, в том искусном движении, которое у Шекспира приводит к роковой развязке, а у Шиллера — к развитию действия, в той напряженности, с которой у Шекспира разворачиваются события мировой истории, выстреливающие как роковая пружина, а у Шиллера ведутся битвы на поле морали, наконец в том драматическом накале языка, на котором у Шекспира говорит страсть и на котором Шиллер высказывает свои взгляды.

Язык Шиллера, воплотивший в звучании движение его души, уже самой своей структурой выражает направленность на нечто стоящее за пределами реальной действительности, возвышающееся над ней, то есть на тот самый нравственный закон. Этот язык не средство выражения страстей, душевных потрясений как таковых. Движение, напор и натиск его потока — это пафос самого Шиллера, стремящийся поверх разделенного на реплики диалога к цели, к моральному идеалу, который зримо или незримо управляет всем действием. Ибо

если язык Шиллера справедливо характеризуют как риторический (что вовсе не содержит в себе упрека), это означает лишь то, что в его речах заложена определенная цель — причем не сиюминутная, не прикладная, обусловленная драматическими задачами, а вечная, моральная цель самого поэта! В этом состоит отличие шиллеровской риторики от шекспировской. У Шекспира даже откровенная риторика, целенаправленная ораторская речь, как например речь Антония над телом убитого Цезаря, речь Ричарда перед битвой, рождаются из конкретной драматической страсти, а не из априорной моральной задачи. Патетика и нравственная мощь, с которой речи Шиллера устремляются к заданной цели, не дают им превратиться в пустые фразы, то есть в хитроумно построенные с определенной целью ораторские речи, пышные образчики мастерского владения красноречием — риторику в неодобрительном смысле слова. Риторика, строгая связь с нравственным идеалом и, соответственно, жесткое управление языковыми средствами давали ему перед другими то преимущество, что даже в молодые годы, подражая Шекспиру, он, один из всех, не считал, что Шекспир писал как бог на душу положит. Молодой Шиллер был единственным писателем, кого виландовский прозаический перевод Шекспира не соблазнил на то, чтобы давать себе поблажки. Среди всех драматических произведений «Бури и натиска» только шиллеровские пьесы отличаются энергичной сжатостью... хотя и не той, что мы видим у Шекспира, где все органически выросло и формировалось из собственной единой живой сердцевины, но той, которая обусловлена тем, что все соотнесено с общим центром,

все устремлено к одной цели — нравственному идеалу. Такова же и его проза. Несмотря на все приемы «Бури и натиска», она никогда не выглядит раздерганной, как у Ленца или Клингера, истерически расхлябанной, у Шиллера она всегда остается мужественной, собранной, энергичной.

И все-таки его язык тоже бесконечно далек от шекспировского даже в тех вещах, которые написаны под непосредственным впечатлением от Шекспира, как это видно на примере тропов и сравнений ранних драм Шиллера. Подобно тому как в изображении характеров он брал не их существо, а их жесты и поступки, их отношение к нравственному миропорядку, его сравнения также служат не адекватному выражению их внутренней сути — это не взрывы страсти, не всплески фантазии и чувственности, а попытки что-то схватить, броски в какую-то цель, попытки приблизиться словом к чему-то мыслимому или желаемому, установить с ним связь. И это мыслимое опять-таки не что иное, как нравственный идеал. Сравнения Шекспира дают выход внутреннему переизбытку, сравнения Шиллера служат удовлетворению недостижимой мечты. Язык Шекспира — это изливающийся поток образов и форм, язык Шиллера — захват далеких образов и форм. Слова Шекспира создают пространство и движение, слова Шиллера наводят мосты между желаемым и мысленно существующим, между действительностью и идеалом. Слова Шекспира обладают бытием, творят реальность и выплескивают ее, вызывая тем самым движение. В языке Шиллера движение заключается в напряженности, в насильственном или насилующем улавливании, в эла-

стичности. Чтобы проследить это в деталях, нужна специальная работа в этом направлении, которую нетрудно осуществить, поставив перед собой соответствующую цель. Достаточно одного примера, чтобы пояснить, что мы имеем в виду и в каком направлении должна быть произведена эта работа. Монолог Карла Моора (IV, 5) «Кто просветит меня» (Пер. Н. Ман) по содержанию, по выраженной в нем мысли представляет собой подражание монологу Гамлета «Быть или не быть». Поэтому он более всего годится для сопоставления. В обоих монологах речь идет о самоубийстве как о бегстве в неведомый потусторонний мир. Шекспировский Гамлет исходит из своего конкретного страстного состояния, взвешивает свои личные возможности, последствия, которые его поступок будет иметь для него. Как ни смелы его образы, они рождены его личностью, рисуют выпавшую ему на долю судьбу и подводят к тому, что его ждет. Все, что ждет его в ином мире, — это тоже состояние, которое ему предстоит испытать, судьба, которую он собирается взять на себя, а перечень страданий, от которых может спасти добровольная смерть, и сомнений, которые отпугивают от такого решения, хотя и выдержан в обобщенно-сентенциозном духе, на самом деле выражает в образной форме его личные переживания и сомнения, его собственные страдания — все эти мысли и образы, как лучи, он проецирует из себя в пространство и затем собирает их в виде плотной сферы, в центре которой стоит сам.

Карл Моор мысленно сразу же обращается к главному, к вопросу о смысле жизни вообще — не к личному поводу, побуждающему его положить конец этой жизни,

а к тому, что в данный момент представляется, казалось бы, самым отвлеченным вопросом. Его порыв — схватить звезды, его взор и слово обращены на самый дальний горизонт, чтобы приблизить его к себе, приблизить идеал. «Нет путеводной звезды! К чему этот идеал *недостижимого* совершенства? *Откладывание* недозрелых замыслов? *Страстная жажда* райского счастья?» (Слова выделены Шиллером.) Обратим внимание: это сплошь слова, выражающие тенденцию, попытку дотянуться до чего-то, цель стремлений. Лишь после этих попыток схватить что-то, заключающее в себе цель стремлений, дотянуться до «божественной гармонии», до этих априорных постулатов мироустройства, не пережитых, а придуманных, Шиллер снова возвращается к своему Я: «Ведь я еще не был счастлив». А затем он забрасывает в пространство всю цепь причинно-следственных связей, чтобы вытащить с ее помощью вселенскую причину своих деяний и судьбы. Первое, что каждый раз приходит ему в голову, — это не настоящий момент, а самое далекое будущее и самое давнее прошлое, они вдохновляют его риторику. Все время — куда и откуда! Для Гамлета эти вопросы всего лишь пути, которые помогают преодолеть настоящее, доставляющее ему страдания. Гамлет размышляет, оттого что страдает. Моор же страдает лишь тогда, когда начинает размышлять, а размышляет, потому что ощущает себя связанным далеким миропорядком, к которому обращается при каждом шаге, на который он при каждом шаге ориентируется. Размышления шекспировских людей, даже самых рефлектирующих, вытекают из чувственно воспринимаемого настоящего. Ход мысли Шиллера от начала и до конца

никогда не привязан к реальной действительности и чувственному восприятию, а всегда определяется идеалом, моралью, самыми абстрактными идеями, а не непосредственным переживанием. Этим объясняется недостаток наглядности. Его образы выдуманы, а не увидены. «Время и вечность, скованные цепью единого мгновения!» Абстракции, даже еще не превратившиеся в аллегории, например в женские образы, но прямо в сыром состоянии втиснутые в метафору! Даже язык сравнений, шиллеровская риторика обусловлена, там где он подражает Шекспиру, нравственным миропорядком. Язык его персонажей не поднимается от подвижного характера живой речи к обобщенности, а, напротив, от обобщенного подводится к частному случаю и прикрепляется к определенному характеру. Первично у Шиллера всегда абстрактное.

Две отличительные черты Шиллера особенно ярко демонстрируют эту особенность: его сценические ремарки и его сентенции. Поскольку в отличие от Шекспира Шиллер не видит своих героев в их чувственном проявлении, а их слова и ритмы не становятся у него необходимым способом выражения их сущности, не рисуют тех или иных состояний и эмоций персонажей, то ему приходится восполнять недостаточную наглядность посредством описания. Эту задачу у него выполняют сценические ремарки. Шекспир в ремарках почти не нуждается, потому что все выражает в слове, при помощи интонации и ритма, потому что его стих — это воплощенные в языке действие, жест, настроения, все сокровеннейшие проявления жизни. По абстрактной речи шиллеровских персонажей, ориентированной на мораль, без подсказ-

ки автора никогда нельзя составить себе представления о том, какой жест соответствует тем или иным словам. Слова Шекспира *суть жесты*, все жесты *претворяются* у него в языковые образы и ритмы, потому что являются выражением сущности, у Шиллера же жесты в лучшем случае *сопровождают* речь. Речь и индивидуальное действие существуют у него отдельно одно от другого, они соединяются у него произвольно, порой даже заведомо для комически контрастного впечатления: «Души, загубленные мною, вы думаете, я содрогнусь? Нет, не содрогнусь! (Дрожит, как в лихорадке)». Разделенность слова и жеста у Шиллера является еще одним знаком и следствием разделенности морального начала и действительности — в этом проявляется дуализм, незнакомый Шекспиру. Там, где все служит выражением реальности, слово должно быть ориентировано одинаково с действием, и если бы для Шиллера театр не был моральным институтом, то он мог бы выводить речь и жесты своих персонажей из *одного* источника. Его ремарки похожи на ленточки со словами, которые в примитивные времена, когда художники еще не научились выражать все нужное при помощи мимики и жестов, пририсовывались ко рту персонажей, чтобы пояснить зрителю, о чем идет речь на изображении.

Вторая отличительная черта — это сентенции. Их назначение всегда одинаково: обозначить соотношение определенной ситуации с нравственным мироустройством, они объясняются пониманием театра как нравственного института. Поэтому в отличие от сентенций Шекспира сентенции Шиллера не вытекают из того или иного драматического момента, не принадлежат персо-

нажу, устами которого они произносятся, а принадлежат самому автору. Они привнесены извне. Это абстракции, поучительные высказывания, почерпнутые из сокровищницы знания автора, они — не средство выражения, поэтому-то они так ценятся и так часто используются в виде изолированных моральных сентенций. Сентенции Шекспира — это то, чего требует от драматических сентенций — «обобщенных высказываний» — в «Гамбургской Драматургии» Лессинг: это «результат впечатлений, производимых на действующих лиц индивидуальными обстоятельствами... Обобщенное высказывание — это не просто символический вывод, это — обобщенное чувство» (3-я статья). Шекспировские сентенции участвуют в движении и подталкивают его к дальнейшему развитию, сентенции Шиллера его прерывают, с тем чтобы указать на мораль.

Ремарки обезображивают, главным образом, ранние драмы Шиллера, так как для преодоления пропасти между действительностью и нравственным законом здесь приходится делать особый упор на действие, в то время как сентенции встречаются преимущественно в его более поздних произведениях, так как в них мораль уже сблизилась с действительностью и дает о себе знать более настойчиво. Переходный этап представлен в этом отношении «Дон Карлосом», первой стихотворной драмой Шиллера. На примере этой драмы нагляднее всего можно показать вышеописанное различие между стилями Шиллера и Шекспира. Одновременно эта пьеса, подобно лессинговскому «Натану», показывает, что основной принцип, по которому строится драматический стих у Шиллера, совпадает с тем, который господствует

в его прозе. Если у Лессинга это была логическая диалектика, то у Шиллера мы видим моральную риторику, то есть, как и у Лессинга, это такой принцип, который по своей природе не имеет отношения к поэтическому творчеству, а привнесен в него извне и наложен на метрически организованный язык. У обоих язык выступает как средство, а не как выражение. Поэтому белый стих Шиллера, так же как у Лессинга, лишен внутренней музыки, мелодических вибраций и внутреннего звучания, которые появляются только тогда, когда в душе поэта отзывается живой ритм мирового целого. Но этого не может происходить, когда поэт соотносит себя и свой стих с чем-то, существующим за пределами его внутренней реальности, вместо того чтобы превращать в ритм ее самое; музыка стиха возникает только как выражение, и никогда не возникает как средство. Воздействие шиллеровского стиха, как и воздействие лессинговского, основано не на присущей ему внутренней поэтической силе, а на силе великой личности, которая за ним стоит, чье могучее, моральное дыхание одушевляет и дает полетность языку, который сам по себе, возможно, и не имеет крыльев. Ведь впечатление от шиллеровского стиха совпадает с впечатлением от его прозы. Достаточно сравнить это с разницей между стихом и прозой, которую мы наблюдаем у Гёте: у того стих — это музыка и волна, проза же — пластика и архитектура. Это потому, что стих Гёте не вырастает из его прозы — и существование прозаического варианта «Ифигении» и «Тассо» этому не противоречит, а, напротив, служит лишь подтверждением тому, что Гёте писал стихами тогда, когда мир предстал перед ним ритмически организован-

ным. Он писал стихами, потому что не мог иначе, а не потому что умел это делать. У всех поэтов, чья проза и стихи написаны согласно одному и тому же принципу, стих представляет собой нечто вторичное, то есть его эффект зависит от внепоэтических качеств автора. Если сам автор — посредственная личность, то в результате появляются те неудачные, написанные ямбами драмы, которыми последователи Шиллера наводнили Германию.

Более значительным, чем вопрос о технических и поэтических различиях между прозой и стихами Шиллера, представляется нам другой вопрос: какие внутренние перемены вообще подтолкнули его к тому, чтобы перейти от прозы и стихам? Ибо эти перемены означали для Шиллера переход от «Бури и натиска» к новому стилю, причем этот переход произошел под влиянием Шекспира — в его случае, как и в случае Лессинга, проводником к белому стиху оказался Шекспир. Если оставить в стороне биографические причины этих перемен — такие как более зрелый возраст, обретение более оседлого статуса, — которые, как правило, вводят юношеское бунтарство в рамки традиционного порядка, то перед нами встает вопрос: как мог тот же самый поэт, который, собственно, и добился настоящего признания «Бури и натиска», стать основоположником, по крайней мере одним из поборников, нового классицизма, нового строгого стиля? Какая общая черта обоих направлений присутствует у самих авторов и их образца? Ведь в истории не бывает полного разрыва. Связующая черта по-разному выражена в личности авторов (а речь здесь только о двух ведущих персонажах — Гёте и Шиллере), в соответствии

с их характерами. То, что привело их к «Буре и натиску», должно было и увести от этого течения обоих. У Гёте зерно классицизма выросло из его идеи природы и образования, у Шиллера — из идеи свободы; и обе эти идеи соединились в стремлении к стилю. От стиля один путь вел к природе — то, из чего вышел Гёте, а другой путь вел к свободе, нравственному самоопределению — то, из чего вышел Шиллер. В Шекспире, в котором молодой Гёте нашел природу, а молодой Шиллер — свободу, оба в зрелый период обрели большой стиль. Мы должны вкратце обозначить этапы этих двух путей с точки зрения того, как в них отразилось влияние Шекспира на обоих поэтов. Правда, если «Буря и натиск» целиком и полностью основывались на Шекспире, то с классицизмом дело обстояло иначе. Главными легитимными водителями на пути к новому стилю стали, как тому и следовало быть, греки. Но Шекспир по-прежнему оставался великим поэтом Нового времени. Даже если отвлечься от почитания его личности, он стал уже неотъемлемой частью общей культурной атмосферы — хочешь не хочешь, без него было невозможно никакое дальнейшее развитие.

Путь Шиллера от «Бури и натиска» к драме высокого стиля был более простым, чем у Гёте. Шиллер не был такой всеобъемлющей и многогранной натурой, так что его развитие не должно было происходить по всем направлениям, в особенности потому, что его превращение зависело не от внутреннего роста, а от волевого решения и знания. Произведения Шиллера — это волевые акты, тогда как у Гёте они — плоды. Если у Гёте они зависят от зрелости, которой он достиг в целом как личность,

то у Шиллера дело обстоит иначе: его произведения зависят от соответствующего понимания идеала — своей свободы и долга. Каждое произведение Гёте — это плод, хотя и выросший из той же почвы и развившийся согласно тем же законам развития, но всегда появившийся из каких-то новых ростков и знаменующий собой новое ответвление в развитии самого Гёте и немецкой литературы в целом. Все произведения Шиллера — это результаты действия шиллеровской моральной волеустремленности, которая остается неизменной от «Разбойников» до «Телля». Меняется только дистанция между идеалом и волей Шиллера. Модификацию претерпевают средства выражения, то есть жест, с которым Шиллер подходит к своему идеалу. Поэтому для Шиллера, в отличие от Гёте, классицизм — это не выражение нового ответвления, не овладение тем или иным новым содержанием, не проникновение в новые духовные слои, а лишь новый подход, новая мера, новая дистанция. Поскольку мы описываем не индивидуальные биографии и их хронологию, а историю тенденций, это дает нам право прямо здесь приступить к рассмотрению классицистических образцов, документально подтверждающих связь Шиллера с творчеством Шекспира, как примеры единой тенденции, пронизывающей все творчество Шиллера, хотя хронологически эти сочинения появились позже гётевского классицизма и возникли отчасти под влиянием Гёте.

Особенно важны для характеристики изменений в отношении Шиллера к Шекспиру два документа: ксении из раздела «Тень Шекспира», поскольку они показывают то, с чего начинается новый героический стиль,

и появившееся как итог переложение «Макбета». Нравственный пафос Шиллера, уже освобожденный от юношеского увлечения критикой реальности с позиций идеала, который в «Разбойниках», «Коварстве и любви» и даже в «Фиеско», подобно скрижали законов предопределял характеры персонажей. Насильственно соотносимые с идеалом несовершенные характеры окрашивались из-за этого в высокопарные и карикатурные тона. Теперь же, с наступлением зрелости (под влиянием каких причин — здесь неважно), начиная с «Дон Карлоса», Шиллер сознательно отходит от «нетерпеливой мечтательности, которая предъявляет бранным созданиям требования абсолюта» (Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9), и стремится выработать такой идеал, который родился бы «из союза возможного с необходимым». Теперь он стремился наглядно показать самый идеал, тогда как прежде только указывал на него, обращаясь к сознанию. Теперь уже через *человеческие образы* Шиллер стремится показать то, что раньше проповедовал на примере *сугеб*. Поэтому, начиная с «Дон Карлоса», центральными персонажами его пьес вместо великих негодяев и злодеев становятся благородные идеалисты или великие трагические герои и героини. Интерес сосредоточен теперь не на таких как Фиеско, Карл Моор, Франц Моор, Вурм (ибо Фердинанд и Луиза изначально не представляли интереса), а на маркизе Позе, Валленштейне, Телле. Идеал воспевается уже не через отрицание, не через внешнюю или внутреннюю гибель злодеев, а через позиционирование, через внешнюю или внутреннюю победу представителей добра. Даже в Валленштейне и Марии Стюарт уже нет того контраста по

сравнению с идеалом, который мы видим в Фиеско и Карле Мооре. Но как только дело дошло до того, чтобы наглядно показать этот идеал, Шиллеру понадобились изобразительные средства высокого стиля, а в качестве носителя, *hylē*, его эйдоса, — материал более благородный, чем реальная действительность, которую он спокойно мог использовать только в целях критики, то есть представляя ее в уничижительном виде по сравнению с идеалом. И средства, и материал он нашел у греков и у Шекспира — стихотворную форму и возвышенную историю.

Пока речь шла о том, чтобы изображать зло, Шиллер находил соответствующие образцы только у Шекспира, но не у греков. Образцы прекрасного и благородного он, по меньшей мере, с таким же успехом нашел у греков. Когда Шиллер взялся за осуществление своего нового замысла, суть которого состояла в том, чтобы в свете трагических судеб и героев показать самый идеал, Шекспир перестал быть для него единственным образцом, и высшая похвала, которой Шиллер удостоил «Ричарда III», состояла в том, что он поставил ее вровень с античной трагедией. Но со времен Лессинга и Гердера Шекспир был уже признан братом греков, а как носитель высокого трагического стиля и автор исторических драм был Шиллеру ближе как по времени, так и по родовой памяти, и потому Шекспир помог ему провести свой кораблик по неизведанным водам на пути от идеалистического реализма к реализованному идеализму (хотя Шиллер и принимал этого поэта, создававшего свою внутреннюю действительность и реализовывавшего ее в образах внешнего мира, за поэ-

та, идеализирующего действительность). В то же время Шекспир был для Шиллера поэтом, писавшим о великих исторических деятелях и великих судьбах, которые, «welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt» (изничтожая человека, высоко возносят его); и потому жаждущему возвышенной реальности Шиллеру он представлялся освободителем от господствовавшего на немецкой сцене пошлого бюргерского реализма, изображающего похождения фенрихов и гусарских майоров. Так что, казалось бы, чисто эстетическая перемена с переходом от натурализма в сторону высокого стиля, от мещанской драмы к историческим котурнам у Шиллера вызвана новым поворотом на пути духовных поисков *нравственного идеала*. Если в качестве стилистического средства он выбирает теперь белый стих, а в поисках материала обращается к всемирной истории, то этот новый художественный подход означает лишь новые приемы для достижения все той же цели, каковой по-прежнему остается цель нравственная. У Гёте обращение к классицизму было новым средством для выражения своего переживания, у Шиллера — новым средством для осуществления своей воли... у Гёте — результатом культурного развития, у Шиллера — деянием.

Доказательством того, что у Шиллера речь идет не о новом переживании, не о каких-то существенных внутренних переменах, что при всей приобретенной внутренней дисциплине и самообладании, «Телля» писал тот же самый Шиллер, который написал «Разбойников», тот Шиллер, который при любых обстоятельствах никогда не принимал реальную действительность, а непременно

но идеализировал ее, то есть всеми силами стремился, будь она даже самой возвышенной, все равно растворить ее в воздухе, доказательством этого может служить одно из его позднейших произведений — обработка «Макбета». Здесь изначально было дано столько трагического величия, сколько редко где еще можно встретить, идею нравственного воздаяния здесь также можно было найти без особого труда, не слишком переосмысливая для этого оригинал. Вероятно, по этим причинам Шиллер выбрал для перевода это сочинение Шекспира, труднейшее в языковом отношении. Однако соотносимость с нравственным миропорядком, которая при желании легко прочитывалась в сюжете пьесы, показалась ему еще недостаточной. Макбет содержит элементы ничем не разбавленной природы, реальности, которая никак не поддается моральному истолкованию, причем еще и самой простецкой реальности. Ведьмы и привратник, сверх того, что они выполняют особую сценическую задачу в драматическом построении пьесы и создают атмосферу трагического ужаса, в силу своей принадлежности к действительности иного сорта служат у Шекспира еще и средством создания пространства и перспективы. Шиллер не почувствовал или не принял трагического смысла, который выражается контрастом между двумя действительностями: между болтовней привратника и убийством за стенами, которые он охраняет. Шиллеру нужен был только контраст между идеалом и реальностью. Поэтому, отняв у этих персонажей обаяние волшебства и оскотив беспримесную природу в лице ведьм и пошлую действительность в лице привратника, он полагал, что убивает двух зайцев одним выстрелом, кото-

рый он произвел, незаконно вложив в уста этих персонажей непосредственные напоминания о нравственном миропорядке, то есть вместо ядовитого или нечистого дыхания он словно бы вывесил у них изо рта ленточки с морализаторскими изречениями, причем сделал это так неприкрыто, как редко можно встретить даже в его собственных пьесах, где это к тому же и не так заметно — шиллеровские пьесы пронизаны нравственной атмосферой, в шекспировском же «Макбете» царит атмосфера страсти. Впрочем, какое мастерство проявил Шиллер в том, чтобы незаметными нажимами полностью изменить всю интонацию пьесы! Она превратилась в образцовую подборку для демонстрации существенных различий между языком Шиллера и Шекспира. Нигде Шиллер не проявляет такую неистощимую энергию в вольном и пространном перетолковывании всего, что у Шекспира выражало страсть, на морализаторский лад, всего, что было выражением сущности, в напоминание об идеале.

«Brave friend» : «Kriegsgefährte»* (innig)

«Doubtful it stood»: «es wogte lange zweifelnd hin und her» (растянутость вместо лаконичности)**

«And fixed his head upon the battlements»:
«...und des Verfluchten Haupt zum Siegeszeichen
Vor unser aller Augen aufgesteckt!»***

* Боевой товарищ. — *Прим. пер.*

** Бой долго продолжался с переменным успехом. — *Прим. пер.*

*** И голову проклятого выставил всем напоказ в знак победы. — *Прим. пер.*

«Began a fresh assault» : «den Zweifel des Gefechtes zu erneun»*

«Doubly redoubled strokes» : «versuchten sie das Glück in einem neuen Kampf»**

«Norvejans banner flout the sky and fan out people cold»:

«Vor wenig Tagen stolz noch ausgebreitet»***

Воистину настоящее отвращение ко всему характерному, чувственно живописному, к четкости контуров, к осязаемо материальному, то есть ко всем формам реальной действительности! Где только возможно в моральном смысле выпустить пар, накопившийся под давлением, там это тотчас же делается. Все сжатое, глухое, резкое, неожиданное, обнаженное в своей природной сущности здесь превращается в благородный, величавый жест, высокопарность, торжественную драпировку, мужественную позу. Все эти персонажи постоянно позиционируют себя дружелюбно или враждебно в отношении нравственного миропорядка. Все жесты разбавлены моралью, не говоря уже о том, что облагороженные образы ведьм и привратника отнимают у пьесы пространственную глубину и атмосферу ночной жути. Осталась всего лишь история одного преступления и справедливого возмездия. «Макбет» Шекспира — это миф, великое стихийное явление... Природа, шотландская пустошь и пузыри ее темного воздуха здесь такое же олицетворе-

* Возобновив нерешенное сражение... — *Прим. пер.*

** Они вновь попытали счастья в бою. — *Прим. пер.*

*** Недавно еще гордо реявшие и т. д. и т. д. — *Прим. пер.*

ния судьбы и рока, как и изображенные в пьесе люди. Вся атмосфера пьесы чревата неизбежностью, роком, грозами и судьбоносными поступками. Мы ощущаем связь между свободным, сознающим ответственность, страстным, одержимым человеком, волнуемым и движимым вещами естественного порядка, и мирозданием — единство судьбы, природы и человека. Во что же это превратилось у Шиллера? В назидательный пример. Вот как важен в поэзии способ выражения — он в ней значит все; идея же не значит ничего, если она не стала выражением. У Шиллера природа выведена за скобки, судьба из свершающегося события превратилась в исполнение приговора, персонажи проделывают свой путь, влача на себе гремящую цепь, которой они по воле Немезиды прикованы к своим поступкам и к смерти, а сам автор присутствует при этом, с менторским видом наблюдая за происходящим, звонко оглашая гнетущий, трагический воздух, которым Шекспир окружает своих персонажей, торжественной проповедью священных и высоконравственных истин, в которых слышится слишком хорошо знакомая интонация. Здесь мы не хотим ее слышать, и если в его собственных пьесах нас увлекает веяние его могучего духа, потому что только через него в них ощущается жизнь, то тут она разрушает более высокую иллюзию, врываясь тонковатым и слабоватым, не рассчитанным на такую среду голосом в этот мир клубящихся видений, в котором гремит голос мирового духа.

Обращение к драме высокого стиля, когда Шиллер, вместо того чтобы создавать идеал из противостояния с существующей реальностью, попытался создать

его из идеализированной реальности, несомненно привело к еще большему отчуждению Шиллера от реальной действительности. Противостояние существующей действительности, по крайней мере, вынуждало его прямо взглянуть ей в лицо. Теперь же у него ничего не осталось от мира, кроме собственной внутренней энергии, собственного полета на пути, устремленном к звездам.

6. КЛАССИКА И РОМАНТИЗМ

Для Гёте развитие в сторону классицизма представляло собой лишь новый метод подхода к действительности и ее выстраивания. Он вышел из него господином земли, сыном которой был, и преданным почитателем жизни во всем присущем ей богатстве форм. На вопрос о том, почему в творчестве обоих писателей значение одного и того же стилистического принципа неизбежно оказалось различным, можно ответить только исследовав, каким путем оба пришли к этому результату, какая необходимость и какие причины привели к этому того и другого.

Предпосылки, позволившие Гёте выйти из «Бури и натиска» и обрести твердую жизненную позицию, от безграничного индивидуализма прийти к обретению внутреннего закона, заключались в его чувстве ответственности. Это чувство, как Гёте сам написал в своем «Посвящении», подсказывало ему, что данный ему дар он обязан хранить и развивать. Поэтической предпосылкой, обусловившей появление его нового стиля, был врожден-

ный созидательный инстинкт художника — потребность претворять внешний и внутренний мир в стройную образную форму. Этот инстинкт уже лежал в основе его «Гёца», задуманного как большое историческое полотно, а также его «Вертера», его «Исповеди», он же подсказал ему путь избавления от душевного страдания через его претворение в образную форму. Соответственно тому жизненному этапу, которого Гёте достиг к тому времени, претворение в образы он видел в экспансии своих прозрений и влечений, в показе жизни во всей ее чарующей широте или чувств, которые теснились в его груди, поэтому и в Шекспире он видел тогда великого избавителя, освобождающего от оков. Чем больше жизнь Гёте стремилась к обретению формы, даже ограничений и правил, чем больше он начинал страдать от переполнявшего его неуправляемого внутреннего богатства, тем больше он искал спасения в чувстве меры, полагая первейшим долгом как в жизни, так и в искусстве — концентрацию. Утолить эту потребность должны были Лида и Италия. Сосредоточить переполнявшие его силы, уложить в стройную форму растекающийся материал — к этому сводился путь от «Гёца» к «Эгмонту», от «Вертера» к «Тассо». Самым ценным для Гёте стало все, что помогало достичь концентрации: композиция, пластика и особенно стих.

В области драматургии Гёте чувствовал необходимость обратиться к стиху как важнейшему средству концентрации: ибо этот процесс концентрации происходил у него не столько в сознании, сколько на уровне инстинкта. И к стиху он пришел не в результате свободно принятого произвольного решения, а под влиянием

внутренней необходимости, потребности своей ритмически организованной природы. Замысел лессинговского «Натана» и шиллеровского «Дон Карлоса» первоначально сложился в прозе, и лишь затем был переплавлен в стихотворную форму. «Эгмонт» сам собой просится в стихи. В финале внутренний ритм, живущий в душе Гёте, прорывается сквозь кажущуюся прозу... «Эгмонт» в значительной своей части представляет собой написанную прозой стихотворную драму, то же самое относится и к первоначальным редакциям «Тассо» и «Ифигении». В противоположность «Натану» они представляют собой не выстроенную стихами прозу, а, наоборот, упрятанный в прозу белый стих или, на худой конец, ритмически приближающуюся к белому стиху прозу. Стих Гёте родился из внутренней необходимости, и в отличие от Шиллера и Лессинга, которые писали в стихах по сознательному решению, Шекспир повлиял на него гораздо меньше, а то и вовсе не оказал никакого влияния. В «Тассо» нет ничего шекспировского, кроме того в чем отразилось усиленное вертеровское начало — вертеровское переживание, в котором кроется страдание Гамлета. То же самое относится также к Оресту в «Ифигении». Из обоих произведений шекспировские элементы почти полностью изъяты под влиянием страстной концентрации собственного Я и классической пластики.

Речь шла уже не о том, чтобы представить огромные картины мира во всей его весомости, а о том, чтобы самым ясным и простым способом представить в единой картине простое переживание, чисто душевное настроение. Простота, целомудренность, «чистая человек-

ность», извлеченные из хаоса окружающей атмосферы и выставленные на свет среди бела дня в четко обозначенном пространстве, — вот задача, которую ему сейчас предстояло решить. Теперь для Гёте становятся ненавистны любые напоминания о бурных проявлениях и горячке, которые ему пришлось пережить раньше. Укрощение даже самых резких движений, красота даже в ужасных и грозных явлениях, соблюдение меры даже в богатстве и глубине — вот на что он теперь настроен совершенно серьезно. Поэтому в драматических произведениях, представляющих «человечное», он инстинктивно и сознательно избегает всех элементов, необязательных для их отчетливого просветленного и просветляющего изображения. Место действия ограничивается теперь самым тесным пространством — его дается ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы персонажи могли достойно ступать и двигаться на сцене, и сколько требуется для того, чтобы приглушить голоса и в то же время дать им возможность достигать слуха зрителей. Пейзажу как таковому, природе как самостоятельной силе здесь уже нет места. Священной рощи у храма, садовой аллеи оказалось достаточно, чтобы создать фон для этих людей и освятить собой место, дающее простор для высказывания душ, ставших вдруг такими простыми и тихими. Никакие проявления невоспитанности, ничего резкого, мрачного и необузданно взволнованного не смеет больше вторгаться в диалоги и монологи; ни страсть, ни самое безумие не смеют нарушать священные пределы, установленные просветленной волей поэта. Поэтому из этой области изгнаны также непредсказуемое творческое начало и шекспировской яростный твор-

ческий порыв, извергающий из хаоса все новые глыбы и не признающий иных границ, кроме тех, которые сами устанавливают между собой порождения его творческой силы, выплескивающие при своем появлении все силы природы и истории, которые разливаются вокруг в виде густой атмосферы, породившей его персонажей и образующей их питательную среду. Природа как хаос, как стихия, как атмосфера, которая еще недавно господствовала в «Гёце», отменяя или смешивая времена и пространства, шекспировская природа — все это совсем исчезло в «Тассо» и в «Ифигении». Пространство здесь создано культурой, даже цивилизованными нравами, оно обустроено придворными нравами — оно превратилось в священную рощу и сад. Также и человек утратил ярко выраженную естественную природу, в нем уже нет исторически обусловленного произвола и неумеренности — отсутствует все исключительно индивидуальное, все особенности, присущие человеку как отдельному Я, которыми Шекспир наделяет своих героев. Остается лишь то, что свойственно человеку как типу, как представителю; свобода и жизнь даны ему только для воспитания личности в духе гуманизма и самодисциплины.

В «Ифигении» и «Тассо» мы видим результат того процесса, который в «Эгмонте» еще не пришел к своему завершению. «Эгмонт» обозначает середину между «Гёцем» и «Ифигенией», и мы перейдем к нему после пьес, обозначающих две крайние точки, поскольку в нем нет таких черт, которые не были бы ярче и отчетливее выражены в «Гёце» и «Ифигении». Лишь рассмотрев «Ифигению», мы поймем, какое направление вы-

брано в «Эгмонте» и что эта пьеса значит в отходе Гёте от того представления о Шекспире, которое сложилось у него в юности. Здесь происходит сокращение исторических масс до уровня человеческого психологического конфликта, уплотнение событий в единое действие, появляется композиция, ограничение себя объективно необходимым за счет избыточных украшающих деталей, изъятие природы как стихии, тенденция к использованию стихотворной формы, отказ от хаотического. В частности, в народных сценах «Эгмонта» Гёте отходит от того следования шекспировским образцам, какое мы видели в «Гёце». У Шекспира народ везде представлен как масса, как стихия, как буря, как скала; отдельный гражданин — это всегда представитель массы, он ее голос. Сам по себе он не имеет никакого значения, даже если изображен с индивидуальными чертами. Индивид как таковой (а Шекспир всегда дает индивидуальности), который в таких случаях выходит на сцену у Шекспира, представляет собой не отдельный голос, а чернь, народ. Чернь же изображена совершенно индивидуально, как и любой отдельный персонаж. У Гёте горожане представлены как отдельные личности, они не создают впечатления массы — они представляют, *каждый* по своему, определенные массово встречающиеся человеческие типы, каждый в отдельности представляет определенный тип горожанина; но все вместе они не масса действующих индивидов, как у Шекспира, — это типизированные личности, которые в сумме не дают общего целого, а, как известно, общее целое не равно сумме его частей. Гёте стремится подойти к всеобщему путем типизации единичного, делая его пред-

ставителем, в то время как Шекспир выражает всеобщее путем сокращения, через компрессию как людских единиц, так и человеческих масс. В качестве средства, которым пользуется Гёте для передачи как всеобщего, так и частного, у него всегда остается отдельный человек. В зависимости от отбора черт, которые он подчеркивает, его люди приобретают репрезентативное или изолированное значение — ведь его изобразительный метод основан на распределении света и тени, на композиции, упорядочении. Шекспир в своем творчестве не мог не придавать всему, что он создавал, особенную жизнь — и именно из этого, из самих особенностей, из различных степеней плотности и реалистичности у него возникает композиция, дистанция, перспектива. В «Гёце» Гёте вследствие недостаточной концентрации, вследствие небрежной эскизности народных сцен еще довольно близок к Шекспиру... Но чем сознательнее он подходил к форме, тем более явно проступало различие.

Но из-за этого из «Эгмонта» получилась историческая драма, в которой отсутствует воздух истории. Если у Шекспира природа, судьба, «вихрь событий», иначе говоря, все, что составляет отличие всемирной истории от истории отдельного человека, так же как отдельные личности, обладает своей индивидуальной атмосферой, то Гёте видит только отдельных людей, отдельные судьбы, и потому, несмотря на всю человеческую глубину и поэтически безупречную форму, которую он придает своим творениям, его Эгмонт выглядит не вполне убедительно, ведь по замыслу он должен был представлять историю, на деле же совершенно не историчен. В судь-

бе Эгмонта решающую роль играют не Нидерланды и Испания, а два человека — Альба и Клерхен. У Шекспира Кориолан гибнет, столкнувшись с народом, Цезарь — столкнувшись с республикой, Антоний и Клеопатра гибнут вместе с мировой империей, и какую бы важную роль ни играли отдельные личности как носители и вершители исторических судеб, они, несмотря на всю их индивидуализированность, насквозь пропитаны индивидуальной мощью *исторического рока*. Альба — в первую очередь страшный человек и уж потом, ко всему прочему, испанец и полководец деспота. Брут и Кассий индивидуальны как раз потому, что они римляне и республиканцы. У Гёте история — это случайность, у Шекспира — необходимость.

Поэтому одна тенденция Гёте, стремление передавать внешнюю широту мира в форме символических картин, — тенденция, которая увлекла его и соблазнила на создание истории Гёца, а затем исторической драмы «Эгмонт», — не могла получить своего воплощения в исторических символах, а была воплощена лишь в большом романе воспитания «Вильгельм Мейстер». Этот роман, если рассматривать его не с точки зрения жанра, а как направление в творчестве Гёте, представляет собой продолжение линии Гёца—Эгмонта и одновременно является высшим достижением этой линии творчества. Другая тенденция Гёте — стремление к символическому изображению своего внутреннего мира, использование своеобразной исповеди в художественной форме как способа освобождения от страданий — образует у него линию, отмеченную «Вертером», «Ифигенией» и «Тассо». В «Фаусте» представлен синтез

обеих тенденций. Правда, столь идеально логично, как это выглядит в нашем рассуждении, такие процессы не совершаются. В любом произведении отражается вся жизнь его создателя, но мы выстраиваем систему, отмечая в каждом случае самое главное. В «Вильгельме Мейстере» наконец-то достигнуто то, что Гёте в «Гёце» пытался выразить средствами Шекспира, в «Эгмонте» — своими средствами на материале шекспировского сюжета: стремление изобразить человека как индивида и как представителя определенного типа в его отношениях с окружающим миром в широком понимании этого слова, который также воплощен в виде типических и одновременно индивидуальных персонажей. Предмет этой великой, абсолютно эпической и абсолютно гётевской концепции (чего нельзя сказать ни об «Эгмонте», ни о «Гёце») — воспитание восприимчивого человека широтой окружающего мира — не только проистекал из гётевского переживания, но и полностью воплотил задачу, которую он перед собой ставил — задачу *образования и воспитания (Bildung)*. Поэтому Гёте мог выстраивать этот роман в том направлении, которое совпадало с его переживанием, чего не удалось сделать ни в «Гёце», ни в «Эгмонте» — переживания истории Гёте не испытал. Широта же мира была здесь представлена не историей, а существующим окружением, с которым постоянно приходилось сталкивался самому Гёте, — это было общество его времени, состоящее из различных сословий и направлений. И все эти направления были для него одновременно предметом переживания и средством образования. «Вильгельм Мейстер» отличается от всех других романов воспитания тем, что

содержание и средства изображения в нем совпадают так же, как содержание и средства переживания совпали в душе его автора. В этом романе нет ничего, что было бы только живописью; все живописное одновременно способствует развитию действия, и нет ничего, что было бы только средством, — все они одновременно несут символическое образное значение. Этим объясняется и несравненная композиция «Годов учения». Здесь не требуется прибегать к ухищрениям и что-то искусственно притягивать за уши — все выстраивается самим содержанием. Содержание и есть построение, так как переживание писателя — это одновременно и восприятие внешних впечатлений, и форма их передачи. Видение и отображение здесь совпадают, так что нет необходимости ни в нарочитом установлении дистанции по отношению к объекту, ни нарочитых усилий для того, чтобы погрузиться в объект. Дистанция и близость заданы жизненной позицией Гёте: он уже достиг того, что отдавал себе полный отчет об элементах своего образования, и вполне овладел стилистическими средствами. Роман «Вильгельм Мейстер» — произведение одного ряда с автобиографической книгой «Поэзия и правда». Разница же между ними лишь в том, что когда Гёте еще недостаточно далеко отошел от времени своего образования — это время было для него слишком сырым материалом, чтобы отобразить его в автобиографической форме, — он воспользовался поэтической символикой, соответствующей жанру романа. Впоследствии, в глубокой старости, собственная молодость сама стала для Гёте символом. Однако оба произведения, если рассматривать их не с точки зрения сюжетного материала,

а со стороны содержания, посвящены одному и тому же предмету.

В деле символического изображения своего воспитания (*Bildung*), содержательная сторона и средства которого будут взяты из собственных переживаний, Гёте не мог получить творческий импульс от Шекспира или использовать его как образец, даже если бы задумал работать не в эпическом, а в драматическом жанре, взяв в качестве объекта изображения не воспитание, а действия своего героя. Но отчего же именно в «Вильгельме Мейстере» такую большую роль играют театр и Шекспир? Да оттого, что это объект переживания автора, средство образования самого Гёте. Иными словами, в «Вильгельме Мейстере» Гёте образно отразил Шекспира и влияние Шекспира на него самого, исповедался в пережитой горячке увлечения Шекспиром, так же как в «Вертере» — в горячке, вызванной увлечением Лоттой, только здесь она выражена не в лирических и экспрессионистских тонах, как то было в его франкфуртской речи, посвященной Шекспиру, а в такой форме, которая выявляет символические черты. В том образе, в каком Шекспир отразился в «Вильгельме Мейстере», он мог быть представлен только после того, как были преодолены настроения «Бури и натиска» и Шекспир как могучий соперник, как соблазнитель был уже не страшен для автора. Гёте воздвиг ему здесь памятник как богу, которому некогда поклонялся и приносил жертвы, и одновременно как вновь обретенной свободе. К жизненным обстоятельствам и широкому миру, которые повлияли на процесс образования Гёте и которым он воздвиг памятник в символической истории этого процесса, принадлежал

наряду с бюргерством, дворянством, женщинами, театром, мистикой, романтикой приключений еще и Шекспир. Для Гёте он всегда представлял нечто большее чем просто отдельный великий писатель — целый культурный мир, «необозримое море, в котором он совершенно забывался и терялся», его произведения были не просто пьесами, а «колоссальными книгами самой судьбы, в которых веял штормовой ветер живейшей жизни». Шекспир был для Гёте не просто непревзойденным мастером, но особым жизненным этапом, и в «Годах учения» он воздвиг ему памятник не как мастеру и поэту, а как некоему пройденному жизненному этапу. В этом смысл знаменитого отрывка, в котором Вильгельм описывает в разговоре с Ярно, какое впечатление на него произвел Шекспир. Этот рассказ выполняет двойную задачу: подвести черту под тем этапом в становлении Гёте, который прошел под знаком безграничного господства Шекспира, и отобразить в романе важный симптом и элемент немецкой культуры на примере образования своего всевосприимчивого героя.

В том же двойном аспекте — биографической исповеди и художественного отображения культурного переживания — надлежит также рассмотреть здесь и анализ «Гамлета». Его появление в романе отнюдь не было чем-то немотивированным или искусственно притянутым. В каком плане ни рассматривай «Годы учения» — как исповедальную прозу, как отображение эпохи или как роман, — в круг подлежащих изображению культурных элементов и переживаний непременно должен был войти театр. Ибо театр, как никакая другая среда, был словно создан для того, чтобы показать героя в обстановке

свободы, предполагающей богатство ярких и необыкновенных событий, и в то же время в условиях его связи с определенной человеческой общностью. Театр обеспечивал два требования романного жанра: романтичность событий и реальность обстоятельств. У Гёте переживание театра происходило под знаком Шекспира, а из всех произведений Шекспира самым плодотворным и самым опасным для него оказался «Гамлет». «Гамлет» же был не только самой проблемной и многосмысленной из всех шекспировских пьес, но также и самой популярной, общеизвестной, символизирующей в общем представлении некий миф и поэтому больше всего пригодный для использования в таком художественном произведении, в котором основное значение придавалось фактической реальности, а не той же поэзии. Создавать поэзию о поэзии вряд ли входило в намерения Гёте, а «Гамлет» уже почти не воспринимался как поэзия — он сам уже отошел в область первичной материи и, таким образом, во всех отношениях представлял собой самый подходящий символ для того, чтобы воздвигнуть при посредстве него памятник не только влиянию, но и творчеству Шекспира.

Поэтому беседы о «Гамлете» нельзя рассматривать отдельно от романа, как самостоятельное «толкование» «Гамлета» — они связаны с композицией, с действием и соотносятся с общим контекстом, встроены в него; более того, остается под вопросом, действительно ли они выражают окончательное мнение Гёте о «Гамлете». Гамлет и другие действующие лица пьесы являются, так сказать, заочно присутствующими персонажами романа, они составляют второй слой характеров, с которыми взаимо-

действуют герои романа. Они использованы примерно так же и с той же целью, что у Шекспира в его спектакле в спектакле: для создания объемности изображения и перспективы. Поэтому они рассматриваются безотносительно к их автору, в отличие от того, как до этого всегда рассматривались поэтические образы в Германии, то есть не как его изделия или творения, а как совершенно независимые от своего создателя отдельные характеры, а их поступки и судьбы обсуждаются и мотивируются как реальные факты.

Принципиальная новизна того подхода к толкованию «Гамлета», который применил Гёте, заключается в том, что здесь впервые произведение Шекспира рассматривается как абсолютное, самодостаточное творение, как реальная действительность, его персонажи — как реальные люди, безотносительно к поэтическому началу, представителями которого они выступают, не говоря уже о правилах, которые утверждаются, преодолеваются или нарушаются этим принципом. В рассуждениях о шекспировских персонажах Гердера и молодого Гёте тогда еще тоже интересовал только сам Шекспир, то есть та мощная сила мирового масштаба, которая именно так творила и создавала такие образы. Изучалось то, каким образом возник шекспировский мир, сам этот мир рассматривался как субстрат его силы, как то, что позволяет понять, кто его сотворил и как это произошло, с какой целью, каким способом и по какому праву. И пускай теоретически уже было признано, что произведения Шекспира — это особый мир, природа в природе, а не просто подражание ей, что он, как выразился Шиллер, бог, скрытый за своими творениями. Но следующий

отсюда логический вывод еще не был сделан, никто еще не додумался применить в аналитическом разборе или описании тот метод, который используется в отношении непосредственных творений природы или истории. Все только спрашивали себя, каким образом человек может достичь такого подражания природе и истории? И вот этот логический шаг сделал Гёте — возможно, даже не руководствуясь сознательным пониманием того, чего не довершил Гердер, а, вероятно, просто исходя из конкретных писательских задач, связанных с жанром романа, где было бы странно углубляться в эстетические, а уж тем более в историко-литературные теории, потому что тут уместно лишь то, что составляет живой человеческий и психологический интерес, — ведь для Гёте задача состояла не в том, чтобы исследовать какие-то поэтические принципы, а в том, чтобы более выпукло вылепить своих персонажей, воспользовавшись для этого более высокой и законченной в своих формах реальностью, то есть, например, той реальностью, которая представлена у Шекспира. Однако как раз поэтому Гёте и открыл тот принципиально новый подход к истолкованию литературного произведения, который, возможно, наилучшим образом отвечает своей задаче, когда речь идет о произведениях Шекспира. Его подход стал эпохальным открытием в области литературной эстетики — суть его в том, чтобы рассматривать литературное произведение и личность автора как отдельные, самостоятельные явления, не вдаваясь в выяснение внутренних или внешних связей, будь то даже связь с самим автором. Гёте впервые стал рассматривать персонажей Шекспира так, как рассматривают персонажей Гомера или Библии, —

как миф. То, что творчество Шекспира — это миф, со времен Гердера было уже *известно*. Теперь же с ним стали обращаться как с мифом — как с реальным, идеализированным фоном и идеальным прообразом происходящих ныне событий.

Благодаря Гёте в немецкую культуру вошел образ Гамлета как мифической фигуры, то есть как реального, но не существовавшего в жизни персонажа. По сравнению с этим фактом, конкретное истолкование шекспировского Гамлета, которое дается в романе, не так уж важно; можно только отметить, что, приравливая этот образ к общему тону романа и к тому, как должен был воспринимать Гамлета выступающий в качестве его интерпретатора Вильгельм, Гёте переосмыслил ренессансный образ Гамлета в духе гуманизма своего времени, чем несколько его ослабил. Также внутренний демон Гамлета интерпретировался как навязанный извне долг, а страсть — как стремление. Но, как сказано, характер Гамлета не должен был выпадать из той действительности, к которой принадлежали все персонажи романа. Поскольку речь шла не об абсолютном постижении пьесы, а о решении определенной задачи в рамках конкретного романа, нельзя было извлекать на свет все страшные глубины, всю сверхчеловеческую реальность этого произведения. Так что показано было только то, что сыграло роль в воспитании Вильгельма Мейстера. Поэтому же и Офелия была стилизована в духе Гретхен, вокруг нее витает та же чувственно сладостная атмосфера нежной чувствительности, которая окружает прекрасных грешниц и страдалиц самого Гёте. Разглядеть тут безжалостную руку Шекспира, немилосердную

мощь, с которой тот до предела возможного доводит своих созданий, порожденных его собственной непостижимой и несокрушимой душой, Гёте либо не захотел, либо, если разглядел, не пожелал показать. По его собственному признанию, напиши он трагедию, это убило бы его, а пережить душой вслед за Шекспиром одну из его трагедий во всей ее драматической глубине было бы, пожалуй, не намного легче.

Гётевское истолкование «Гамлета» имело двоякое значение. Во-первых, для эстетики: в качестве признания высочайших достоинств поэтического произведения как законченной формы, как самодостаточного живого организма; во-вторых, для истории: как знак того, что споры относительно правоты или неправоты Шекспира закончены. Ибо с того момента, как это произведение было просто признано мифом и был подан пример того, что с ним можно обращаться как с мифом, его содержание окончательно стало частью немецкой культуры. Спор о Шекспире с точки зрения правомерности его формы — начатый Готшедом, решенный Лессингом в пользу Шекспира и приведший благодаря Гердеру к господству этой формы и к обсуждению содержательной стороны, так что все в целом оказало свое плодотворное влияние на немецкую литературу — теперь, после признания его произведения мифом, пришел к своему завершению, то есть потерял всякий смысл. Он перестал быть проблемой. Поэтому здесь будет уместно напомнить вкратце этот спор о правилах, схематически обозначив его этапы.

Первая стадия — противники: Шекспир отвергается как не отвечающий правилам (Готшед). Вторая стадия —

оправдатели: одни прощают Шекспиру его недостатки, оправдывая их другими достоинствами, относящимися к содержанию и лежащими в области, где эти правила не действуют (Элиас Шлегель), другие его хвалят (Бодмер). Третья стадия — защитники: Шекспира признают выразителем верно понятых правил (Лессинг). Четвертая стадия — панегиристы: Шекспира восхваляют как творца собственного мира, в котором действуют свои правила (Гердер). Пятая стадия — обожатели: Шекспира превозносят за отсутствие каких-либо правил (бурные гении).

В период «Бури и натиска» вместе с прорывом новых сил, вызванных к жизни содержанием шекспировского творчества, старая проблема противопоставления правил и гения, разума и природы тонет в этом наплыве. Господство рационализма в поэзии отошло в прошлое, и новая проблема, возникшая после того как схлынула его волна, хотя и рядится отчасти под старые споры вокруг формы и содержания, означает уже не столкновение рационализма и витальности (чтобы не вдаваться в излишние подробности, мы подразумеваем под этими не вполне отражающими суть дела лозунгами весь спектр существующих в жизни направлений, ориентированных на рациональное и инстинктивное начало), а столкновение двух противоположных типов витальности. Со времен выступления Гердера, по крайней мере среди ведущих умов, которые отныне определяли ход культурного развития Германии, никто уже всерьез не ставил под сомнение того, что в поэзии речь идет об отражении жизни. Всем баталиям, бушевавшим на почве рационалистического понятия целесообразности, был

положен конец, и они снова заявили о себе лишь в период варварского упадка и духовного бессилия, в которое искусство впало во второй половине XIX века. Кое-что из терминологии этого времени сохранилось, пережив период «Бури и натиска»: форма, содержание, гений, образец и т. д. О правилах, правда, почти не вспоминали, и даже если где-то мелькали знакомые слова, они несли в себе уже совершенно иной смысл. В самый период «Бури и натиска» вырвавшиеся на волю жизненные силы, новые жизненные содержания отбушевали, а когда внутренние и междоусобные бури утихли, на месте рухнувших плотин прежнего порядка остались одни руины. Лишь в последовавшую после этого эпоху, классический период великих деяний и великих людей, вновь обретенная жизнь консолидировалась для создания нового порядка. И уже только в условиях новой жизни стали возникать новые противоречия, новые вопросы и новые задачи. Все те жизненные силы, которые в период «Бури и натиска» объединенно боролись против общего врага — рационализма, лишь после победы стали замечать взаимные различия и противоречия и после краткого сотрудничества обратились друг против друга. Началась борьба между классицизмом и романтизмом.

Существенное отличие этой новой борьбы от борьбы между рационализмом и витализмом состоит в том, что классицизм и романтизм выросли из общего корня — а именно из нового жизненного содержания, завоеванного в результате победы над рационализмом. Между ними существовало глубинное родство, в то время как рационализм и витальность были явлениями противопо-

ложной природы... Поэтому та, первая, борьба могла закончиться только уничтожением противника; вторая же поневоле понуждала противников приходить к компромиссу и обмениваться между собой родственными силами. Это была борьба равных по силе, одинаково достойных противников не в смысле ее индивидуальных участников — у романтизма не было своего Гёте, — а в том, что касается тенденций. Впрочем, порой ведь борьба двух тенденций происходила в душе одного и того же индивидуума! В душе Гёте тоже жила доля романтики. И если рационализм не оставил в поэзии плодотворного следа, и всем, что дала война витальности и рационализма, мы обязаны исключительно победе витальности, то в борьбе между классицизмом и романтизмом плодотворной оказалась сама борьба. Собственно о победе здесь нельзя говорить, хотя очевидное преимущество оказалось благодаря превосходству творческих личностей на стороне классиков. Но как направление, как тенденция — а только это нас здесь и интересует — романтика не потерпела поражения, а, напротив, неосознанно проявила свою силу даже у Гёте и Шиллера. Как тенденция романтизм по сей день сохраняет свое влияние, результаты которого говорят о его универсальности. Действию этой тенденции мы обязаны тем, что получили литературу мирового значения.

Возможно, вообще неправильно воспринимать борьбу этих двух жизненных сил как войну, подобную той, какую, на наш взгляд, действительно вел Лессинг против Готшета и французов. Возможно, это сравнимо, скорее, с борьбой между двумя влюбленными, которая должна завершиться рождением новой жизни, — со схват-

кой, состоящей из обоюдных побед и уступок. Возможно, сама борьба между классицизмом и романтизмом только в нашей литературе под влиянием исторических и литературных условий приняла форму извечного состязания мужского и женского начала, зачинающего и рождающего, пластического и музыкального, дня и ночи, мечты и исступления, формы и движения, центростремительного и центробежного, Аполлона и Диониса — или как там еще могут называться эти противоположности в зависимости от точки зрения наблюдателя. Ведь речь тут не просто о двух партиях — скорее, о двух бессознательных влечениях человека, которые, вырастая из одного корня, разделяются на два историко-литературных направления, проявляющихся с различными вариациями в зависимости от индивидуальных представителей. Это бессмертное двуединство получило зримое выражение в виде пары противоположностей — классицизма и романтизма — и впервые было осознано в немецкой литературе. Здесь оно стало знаменательным событием духовной истории, отличающимся своими симптомами и условиями от всех прежних проявлений этих двух противоположностей. (Бывают эпохи, когда оба основных человеческих влечения не разделяются, а синтетически соединяются в одном народе или человеке. Там, где это случается, происходят величайшие взлеты: рождается греческая трагедия, или Шекспир и Данте. Бывают эпохи и страны, где *продуктивным* (а это имеет решающее значение) оказывается только женское начало: восточная и индийская поэзия... также такие, где только мужское получает свое воплощение: Рим... такие, где оба находятся в спячке, — век рационализма.

У немцев только в классический век впервые заработало и то и другое как отдельные начала, действующие и параллельно, и в противостоянии друг другу.) Хотя нужно отметить, что в поэзии как таковой пластический принцип классицизма обрел свое выражение только в творчестве Гёте. Романтизм не сумел выработать в поэзии собственные формы, так и оставшись на уровне тенденции. Романтическое начало, романтическое неутолимое стремление, получило свое воплощение, пожалуй, в немецкой музыке да, может быть, еще в творчестве Жана Поля.

Ни в коем случае нельзя рассматривать романтизм только как *ответную реакцию* на просвещение или как протест против тенденций классицизма — такой подход никогда ничего не дает там, где речь идет о движении, несущем в себе живое начало... Такие движения могут *проявляться* в виде оппозиции, отрицания, реакции, но не в этом их источник, и *негативны* они тоже только в том смысле, в каком всякое утверждение одновременно содержит в себе отрицание. Романтизм тоже проистекает из жизнеутверждающего настроения, как и все движение «Бури и натиска»... Он родился как первичное переживание нескольких гениальных людей. Оппозиционное противостояние тем или иным существующим направлениям не является субстанциальным свойством романтизма, а присуще лишь некоторым формам его проявления, которые ошибочно принимались за его сущность (как это нередко бывает, когда смешивают отношения и тенденции). Скорее, тут можно говорить о некоторых классицистических демаршах или подсказках Гёте (но не о его сочинениях), что они, если не целиком, то хотя бы

отчасти, появились в противостоянии романтизму, угрожающе заполонившему литературу. К числу подобных демаршей принадлежат, например, такие показательные для отношения Гёте классицистического периода к Шекспиру вещи, как его обработка «Ромео» и статья «Шекспир и несть ему конца». Поскольку Шекспир вообще как в борьбе между рационализмом и витальностью, так и в борьбе между классицизмом и романтизмом всегда становился полем битвы, боевым кличем и оружием, поскольку все битвы за жизнь, искусство и человеческую мысль одновременно становились и битвами за тот мировой компендиум, каковым был Шекспир, то нас должны интересовать генезис этой борьбы и ее формы, характер противостоящих партий и оружие, которым они пользовались, но при этом мы должны тщательно отделять конкретные и глубинные причины, основания и поводы от предлогов, целей, средств и последствий, разделять *post hoc* и *propter hoc*, так как путаница и смешение этих понятий более всего способствовала недоразумениям в понимании характера, целей, значения и границ романтизма.

Главное, романтизм, даже если мы ограничиваемся кругом ранних романтиков, нельзя понимать как единое мировоззрение, тем более как систему. Романтизм — это новое мироощущение. Общим для всех участников является только одно — безмерная неуспокоенность и неутолимое стремление к движению. Системы не было и у отдельных представителей: за каждым результатом, каждым мнением вставало нетерпеливое беспокойство — стремление смешивать, пробовать на вкус, что-то искать. Тот, кто хочет привязать романтика к опре-

деленному мировоззрению, или определенному мнению, заведомо ничего в нем не понял. Отказаться же от таких попыток, разумеется, нелегко, если ты не умеешь различать за словами и понятиями живое дыхание, которое их породило.

Говоря о движении в целом, в нем следует выделить его зачинателей — тех, у кого зародилось первоначальное переживание: Фридриха Шлегеля и Новалиса, а также тех, кто осваивал его в своем творчестве, претворяя новое движение и новое знание в литературные произведения с использованием традиционных художественных средств, предварительно пропитанных новым духом: Людвига Тика и А. В. Шлегеля. В самой сущности романтизма, в его антипластическом принципе заложена причина того, почему в своих самых оригинальных проявлениях он менее всего был способен к созданию долгоживущих произведений. Самая суть романтизма состояла в его импульсивности, движении, брожении, смешивании. Лишь тогда, когда он, отойдя от своих истоков, обращался к формообразующим принципам эпохи, в первую очередь к Гёте, когда он, уходя от своей глубинной сущности, вступал на путь компромисса или делал попытку опробовать свою универсальную подвижность на уже готовом художественном материале, когда пронизывал собою массивные пласты чужих творений, он создавал самодостаточные произведения. Не случайно величайшим творением романтизма стал знаменитый перевод, не случайно романтики были великими критиками, а человеку, не введенному в заблуждение изменчивым мировоззрением и дефинициями романтизма и понявшему, в чем кроется его зерно, не кажется парадок-

сом то, что самый оригинальный и глубокий мыслитель романтизма, Фридрих Шлегель, в то же время является его самым непродуктивным писателем, а самый плохой, писавший под влиянием внешних импульсов, более всех готовый идти на компромиссы Тик, при всем при том оказывается самым плодовитым. Романтизм пришел не для того, чтобы творить, а для того, чтобы приводить в движение. Он — проявление, симптом того же мирового кризиса, который выразился в революционном взрыве, подобно тому как Реформация и Ренессанс были двумя различными симптомами одного и того же мирового кризиса. Но поскольку романтизм означал движение, из его центра в маленькой Йене по всей Европе разошлись круги, которые не улеглись по сию пору. Байрон, Гюго, Вагнер, Ницше — все это валы того волнения, которое поднял Фридрих Шлегель. И поскольку он был воплощением неутолимого голода и алчущей мечты, то собрал, разыскал, приготовил, сделал съедобным или более съедобным все, что только нашлось на свете в смысле материала и содержания, сущности и идеи, истории и природы. Историческая наука и всемирная литература перед ним в долгу. Люди и без того сытые или способные сами творить никогда бы не сделали первооткрывателями, предприняв столько путешествий во все царства духа. Романтики были торговым людом немецкого духа, как классики были его крестьянством. Самых главных своих вершин, оказавших самое большое влияние на последующее развитие, они достигли там, где пути их универсального движения пролегали по следам универсального творческого пути, — там, где они повторили на немецком языке полный движения язык Шекспира.

Четкости ради мы в немногих словах схематически сформулируем наш взгляд на происхождение и сущность романтизма, на то принципиально новое, что он дал, поскольку даже для относительно подробного анализа всего движения в целом потребовалась бы целая книга, между тем как в круг нашего внимания романтизм попадает лишь в той мере, в какой его общий характер определяется отношением к Шекспиру. Индивидуальные ограничения не имеют в этом вопросе решающего значения.

Во-первых, предпосылкой романтизма было сделанное Гердером открытие преданной забвению жизни — эту жизнь он понимал как всепроникающую и полную движения силу.

Во-вторых, эта полная движения жизнь означала для них как таковая смысл и самоцель мира, означала самый мир. Творение было *движением*. В этом состоит первичное переживание романтизма.

В третьих, различные романтики рассматривают это движение как проявление разных человеческих сил. Они обожествляют человеческие функции: наслаждение, фантазию, волю, мышление, веру, чувство и т. д. (из этих обожествленных функций образуется история романтических индивидуальностей и различных романтических систем, что к нашей теме имеет мало отношения; общее для всех — это равнозначность творчества движению, движение как самоцель, мир как функция).

В-четвертых, первичным переживанием Фридриха Шлегеля, самым важным, было переживание движения жизни как самого человеческого мышления. Жизнь и

мышление были для него идентичны. Для того чтобы понять отличие шлегелевской точки зрения от всех предшествующих, приведем вкратце, не упоминая промежуточных и смешанных вариаций, каковы были прежде:

а) рационализм: мир для него существовал только в мышлении, мыслительное содержание без жизни;

б) Лессинг: мышление для него было целью переживания, жизнь как средство или объект мышления;

в) Гердер: мышление для него — одно из средств переживания, второстепенное по отношению к нему.

Таким образом, для Шлегеля переживание и мышление — это одно и то же, выражение мировой субстанции, мыслимой в движении (в этом в зародыше содержится будущая философия идентичности).

В-пятых, из гердеровской точки зрения выросла точка зрения классиков. Для них переживание (независимо от того, в какой функции оно мыслилось) существовало для того, чтобы возникла художественная форма, — творчество создавало художественные произведения. В этой точке начинается расхождение романтизма и классики. Для романтиков переживание (как бы его ни понимали: по Шлегелю — как мысль, по Новалису — как сон, по Тику — как игровой инстинкт, по Шлейермахеру — как веру и т. д.) всегда было как таковое самоцелью, создание художественного произведения — высшей ступенью, остановкой, средством, причиной, следствием. Романтизму нужны были процессы, а не результаты... роды, а не рождение. В этом состоит основное противоречие, из которого вытекают все частные: противопоставление готового художественного произведения и движения. Теперь

посмотрим, как и в чем скрытое противоречие симптоматически вырвалось на поверхность, проявилось и было осознано в отношении обоих направлений к Шекспиру, и какие последствия это имело для отношения обоих направлений к Шекспиру!

«Вильгельм Мейстер» Гёте стал как бы узловым пунктом, с которого начинает разделяться на разные ветви новое жизнеощущение, породившее классику и романтизм. Здесь расходятся пути, здесь они в последний раз предстают в сочетании друг с другом. «Вильгельм Мейстер» — это произведение, в котором Гёте вывел на сцену всю свою безгранично взволнованную, безмерно увлеченную исканием юность и, запечатлев ее образ в художественной форме, придал всему границы и меру. Если в «Эгмонте», «Ифигении», «Тассо» он преодолевал отдельные кризисы и, отойдя от лиризма, то есть претворенного в язык движения, проложил себе путь к дальнейшему пластическому изображению, то есть к образной форме, выраженной средствами языка, то в «Вильгельме Мейстере» жизнь в целом, поскольку она представляла собой искания, обрела форму вместе с миром в целом. «Годы учения» дают в символической форме богатого и разнообразного сюжетного действия изображение тонкого, но безграничного душевного движения, неисчерпаемого существа, переживающего все новые внутренние потрясения, испытывающего внешние влияния, характера, воспитывающегося под влиянием пережитого. В ходе этого процесса воспитания происходит и встреча с Шекспиром. Шекспир выступает одновременно и как момент потрясения, и как фигура колоссального масштаба. Так, все в этом произведении со стороны действия — событие

и судьба, со стороны содержания — движение, со стороны формы — образное целое, впрочем, и в самом языке одно слово «образование» (*Bildung*) несет в себе тройное значение — акт, содержание и результат обозначаемого им действия.

Как самое совершенное изображение неуспокоенности души и неустанного движения жизни, исканий и воспитания (*Bildung*) это произведение (помимо того эстетического наслаждения, которое оно доставляло утонченным знатокам) должно было восприниматься романтиками как откровение, стать для них чем-то вроде Евангелия. Во всей мировой литературе не найдется другого произведения, которое с таким пленительным совершенством выразило бы их собственное направление, нацеленное на восприятие жизни как движения, где бы оно предстало в таком незамутненном, простом и всеобъемлюще символическом выражении, где бы так заманчиво изображались искания, желание развиваться и совершенствоваться, эта охота плыть по воле волн, подчиняясь душевному влечению, способность и желание следовать за новыми впечатлениями, прелесть странствования. Кроме того, этот роман содержал, в их понимании, философскую мысль о глубинной бесцельности жизни (Вильгельм), воспевал грациозное и утонченное наслаждение жизнью (Филина), игровое начало, заложенное в человеке (спектакль), приключения и тайны (Миньона и арфист), светскую общительность (граф и т. д.), сердечную набожность (Прекрасная Душа), иначе говоря, все те проявления жизни, которые, выражая движение, несут в себе ее смысл, обаяние и оправдание. Все, что ранний романтизм ощущал как свою квинтэс-

сенцию, воплотившуюся в стремление и судьбу, — неуспокоенность любой ценой, — заблестало здесь в стократных преломлениях цвета и формы на примере различных явлений видимой жизни. То, что жило у них в душе, обрело здесь символический облик. Критический разбор «Вильгельма Мейстера», опубликованный Фридрихом Шлегелем в «Атенеи» (лучшая рецензия из всех, написанных на немецком языке), уясняет значение этого произведения для романтизма. Но, будучи в первую очередь *мыслителем*, Фридрих Шлегель охватил его, главным образом, со стороны *содержания*, которое, несомненно, было романтическим. *Чувствователь* романтизма Новалис, чутко уловил особенности формы и инстинктивно уловил воплощенную в нем волю (то, что он называл «духом»); воля же эта, антиромантическая по своей сущности, была нацелена на пластичность, соблюдение границы и меры. Поэтому вполне логично, что восторгу мыслителей Фридриха Шлегеля и А. В. Шлегеля противостоит неодобрительное отношение чувствителя Новалиса. Воспринимая форму не как изображение, а как символическое выражение воли и сущности, он почувствовал в этом произведении нечто бесконечно прозаическое — оно показалось ему «своего рода „Кандидом“, направленным против поэзии». Всякая тенденция к анализу и пластическому упорядочению мира, выделяющая из безграничного движения отдельные моменты как характерные и символические, казалась ему антипоэтической. Он желал видеть все во всем, и поэзия в его представлении заключалась в смешивании всего данного и взаимозаменяемости всего сущего. Его символика состояла в том, чтобы в каждом явлении окружаю-

щего мира видеть и выражать сущность мира в целом — мира, который представляет собой движение, — снимая при этом границы между различиями, устанавливаемыми эмпирическим строем чувств и обычаем. Химия и поэзия, религия и история, чувственность и святость, сословия и минералы, математика и философия — ни для чего из этого он не признавал разных задач. Все были средством и поставляли средства для отражения самой сущности мира. Гёте принимал эмпирическое (с точки зрения Новалиса — прозаическое) разделение и обусловленность, даже подчеркивал их, для того чтобы выразить с их помощью содержание более высокого порядка. Иными словами, для Гёте поэзия была жизнью, заключенной в художественную форму, реальностью более высокого плана, для Новалиса она была абсолютным выражением воспринимаемого чувствами мирового движения и тем самым отрицанием заключенной в художественную форму реальности. Достаточно прочесть у Новалиса разговоры о природе в «В саисских учениках», посмотреть, как любой комплекс предложенных как данное, естественно сложившихся, искусственно созданных, доступных для познания, конкретных вещей тотчас же превращается у него в движение, чувство, ощущение, мысль, свадьбу, танец, войну, тление, сожжение, иначе говоря, в процесс и функцию. Каждый из этих разговоров перетекает в аллегорическое изображение природы, с тем чтобы переосмыслить ее явление в тот процесс, из которого оно возникло. Этот процесс и есть для него предмет поэзии, в то время как Гёте ставит перед собой задачу передать процессы, заключив их в форму явления. Сравним «Вильгельма Мейстера» и

«Генриха фон Офтердингена»: в «Вильгельме Мейстере» переживание превращается в историю, в «Генрихе фон Офтердингене» история превращается в процессы, колебания, сплетающиеся узоры, арабески — у Гёте упорядоченный хаос превращается в космос, у Новалиса имеющийся порядок распускается на ниточки, растворяется, погружаясь в хаос.

При таком антипластическом настрое принцип поэтического сочинительства приобрел небывалые прежде смысл и значение. В результате логического развития романтического жизненного инстинкта, который воспринимает жизнь как движение, сложилось представление, будто бы не сочинительство существует ради мира, а мир существует ради сочинительства. Эта точка зрения выражает самую суть того, на что претендует романтическая поэзия. Все прочие филосоемы и второстепенные понятия романтизма выводятся из этого положения. Сам мир как таковой со всеми его реальностями оказывается всего лишь символическим языком действующего в нем, сочиняющего, то есть обладающего движением, Нечто. Разгадать этот символический язык означает растворить то, что в нем было твердого, превратив его снова в движение, выражением которого оно выступало: в этом, на взгляд романтика, и состоит задача духовного человека. Поскольку поэтическое творчество теперь уже не понимается как создание образной формы ради достижения определенного результата, а также не служит для воплощения душевных процессов, не является чувственным выражением человеческого духа, а занято тем, чтобы своими чарами вызвать наружу сокровенный мировой смысл, выявить

заключенное в иероглифах, то есть в оковах реальной действительности, движение мира, освободить мировой смысл из плена вещей, поскольку поэт выступает одновременно как провидец тайны, толкователь всех духовных, моральных и физических явлений. Результатом стало всеобщее размывание всех границ, в особенности у Новалиса. Не осталось ничего, что не было бы поэзией. Мораль, физика, математика, химия, то есть любой род деятельности и все науки, поскольку то и другое возможно связать с толкованием мирового смысла, неизбежно попадали в сферу поэзии. Поэтому раз уж поэт занимается мировым смыслом, суть коего — движение, то неизбежно должен быть прежде всего мудрецом и мыслителем. Тем самым рушится теория, в центре которой стоял образ бурного гения, самовыражающегося с первозданной силой. Существенным требованием, которому должен отвечать поэт, стала интеллектуальная подготовленность. И главное средство интеллектуала — ирония.

Иронию понимали (в ее толковании мы здесь не следуем тем дефинициям, которые давали ей сами романтики, а определяем ее с точки зрения того, как они ею пользовались, стараясь вкратце описать, что такое ирония не в смысле философского понятия, а как душевное влечение) как необходимую истинному поэту способность — умение растворить все твердое и устойчивое в игре, сознательно придерживаться строгого представления об относительности всех четких форм, всех обязательных законов, никогда не попадать под власть собственных мыслей, предметов и средств. Ирония — это контроль ума над самим собой: ума как вечно подвиж-

ного над умом как чем-то привязанным к реальности, ума как обладателя игровой способности над умом как органом, которому требуются устойчивые знаки. К проявлениям иронии относятся такие вещи, как например обсуждение поэтического произведения в самом поэтическом произведении, осмеивание пьесы в пьесе, разоблачение самой иллюзии. Для души юмор то же, что ирония для ума. Все серьезное, любая трагическая ситуация ограниченного Я растворялась в бесконечной игре мирового движения. Противоречия между ограниченностью и бесконечностью, между мнимым смыслом всех отдельных «вещей в себе» и их истинной бессмысленностью перед лицом безграничного движения — вот то общее, что объединяет романтическую иронию и романтический юмор.

Отсюда насмешки романтиков над поучающими, которые полагали, что в основе мира лежит определенный твердый кодекс, прежде всего над Шиллером, а в еще большей степени над сторонниками целесообразности, которые требовали от движения ощутимой пользы. Они отвергали твердые правила морали, твердый порядок, твердую систему, педантизм, доктринерство, любые обязательные установки, почитали же тех, кто проповедовал нарушение всяческих границ и законов, кто ставил реальность под сомнение (Канта и Фихте). Им нравилось превращать весь внешний мир в арабеску или музыку, в игру или танец или представлять его по своей прихоти как сновидение.

Зато во всем, что в устойчивом мире явлений, поступков и порядка рассматривалось как нереальное, бесполезное, бессмысленное, произвольное, незакон-

ное, отчаянное, безумное, фантастическое, потому что оно-де представляет собой одно лишь безрезультатное движение или бессмысленную игру, — в снах, безумии, фантазиях, сказках или разного рода мистериях, — романтики полагали возможным открыть смысл мирового движения, считая, что там он выражен более непосредственно, чем в привычных шифрах устойчивой реальности. Поэтому все это было для них «поэтическим» в новом смысле этого слова, то есть романтическим. Поэтому сон и мечта были для них поэтичнее действительности, ночь, которая, окутывая все тьмой, размывает все границы, поэтичнее, чем день, который освещает предметы, отделяя и выделяя каждый. Поэтому романтично все таинственное, наводящее неясный трепет, все сумеречное: эльфы, феи, ведьмы, не существующие с точки зрения обыденного разума, гораздо реальнее в высшем, романтическом смысле. Все необъяснимое, то есть все, что нельзя ухватить и к чему-нибудь привязать, все смутно угадываемое, пророческое, непредсказуемое в человеке, а в природе все неожиданное, темное, смутное, неуловимое, едва заметно мелькающее, таинственно нашептывающее, сумрачное, но и все мерцающее, поблескивающее, меркнувшее, переливчатое, серебристое, реющее и веющее стало теперь в большой чести — его жадно, с чувственным накалом искали, к нему влеклись и относились с повышенным участием и почтением. Если до сих пор все это использовалось разве что как средство, подстегивающее воображение, чтобы тронуть душу или потрясти ради высшей цели, то теперь благодаря романтизму вся эта материя, а вернее, двигательный ряд, впервые обрел легитим-

ность в качестве смысла поэзии. Таковы последствия романтического мироощущения; но эти последствия, представителями которых выступали сначала Новалис, а вслед за ним в первую очередь Тик, в значительной степени стали причиной возникновения расхожего понятия поэтического и романтического в том широком смысле слова, который в наше время вкладывает в него большинство.

Нетрудно понять, что значил Шекспир для таких воззрений. Никто так широко, с такой свободой и глубиной, не отразил в своем поэтическом творчестве всю непредсказуемость человека и природы, как это сделал Шекспир. Никто из поэтов не явил нам мир духов, который в представлении романтиков непосредственно подводил к пониманию смысла мирового процесса, лучше, чем Шекспир. Одухотворение мертвой природы означало открытие ее тайн... Шекспир лучше всех представил ее трепетное дыхание, ее чреватую неиссякаемыми силами, порывами, загадками атмосферу, обтекающую твердые тела и плотно обнимающую собою землю, атмосферу, которая, словно так и не приняв определенной формы, остается в непрерывном движении. И в то же время Шекспир был мастером игры, легкой пляски, произвольных веселых подмен и смешений, великим ироником, который был всем на свете и все на свете сыграл, высоким юмористом, который рядом с трагическим потрясением тут же помещал шутку и сам же ее снимал, который трагического датского принца в то же время сделал циничным вселенским шутком. И тот же Шекспир владел языком — этим безграничным голосом, выражающим человеческое движение, этим символом мирового

движения, — владел в таком объеме и с таким мастерством, каким не владел им больше никто ни до, ни после него. Таким образом, Шекспир с трех точек зрения был главным поэтом романтизма: как универсальный фантазер, как универсальный мыслитель и иронический насмешник и как непрезойденный мастер языка. В своем творчестве Тик представлял, в основном, первую сторону нового шекспировского культа, Фридрих Шлегель как мыслитель — вторую, Вильгельм Шлегель как переводчик — третью. Как всегда, наши категории относятся только к главному; сказанное отнюдь не означает, что на всех троих не могли действовать также и другие элементы шекспировского мира, но вышеназванные впервые были открыты ими — это то новое, что они внесли после Гердера и Гёте.

Фантастический элемент в творчестве Шекспира признавали уже все, вслед за Бодмером и Виландом, но только в качестве поэтического средства для изображения чудесного. Гердер ощущал его как выражение существенного признака, но для него он был в лучшем случае признаком живого творческого начала, тем воздухом, который окружал людей и судьбы у Шекспира. Гердера интересовали главным образом люди и судьбы, то же самое относится и ко всем штюрмерам, включая Гёте и Шиллера; для всех для них Шекспир был художником человеческого существования, который в своих произведениях концентрированно отражал всеобщую жизнь в ее человеческом аспекте. Совсем иное дело романтизм. Романтиков занимали вовсе не человек и его судьбы, скорее, шифры — их интересовала как раз поэтическая сторона, сокровенный смысл мира, а его они

находили в первую очередь у Шекспира, в его произволе и фантастике. Романтики перевернули прежнюю оценочную шкалу... не столько в теории — по крайней мере, Тик и Шлегель присоединялись к высказанным прежде хвалебным суждениям о Шекспире как творце человеческих образов, — сколько на практике: люди, то есть персонажи и образы, были для них только средством для выявления поэтического значения, все отлитые в художественную форму образы были для них лишь носителями или концентрированными отражениями движения.

Но если теория по-прежнему опиралась все-таки на открытия Гердера и продолжала их развивать или перестраивать, то в творческой практике Новалиса в его «Офтердингене» и «Учениках» или Тика в его волшебных сказках, феериях и комедиях «Фантазуса» поэтичность сводится в конечном счете к упразднению человеческого, а фантастичность — к стиранию характерности. Сказочность выражается в размытости композиции, перегруженной вычурными украшениями. Игра превращается в самоцель; и весьма символично для этого переворота, когда в «Коте в сапогах» Тика неживые и внечеловеческие вещи ведут себя как люди. Это отнюдь не поэтически концентрированное изображение сил природы посредством человеческих образов, представляющих духов стихий, как это можно видеть на примере Калибана и Ариэля, Пека или ведьм. Нет, когда человеческим языком вдруг начинают изъясняться тарелки и прочие неживые предметы, то есть человеческая форма используется для создания забавных арабесок вроде тех, что можно видеть на восточных коврах, где человеческое

тело служит не для передачи человеческого облика и уж тем более не для выражения души или характера, а чисто как элемент узора в виде завитушки, то такой прием можно назвать издевательством. Такое обесценивание человека и всего человеческого происходит в романтической литературе повсеместно — в романах Новалиса, в драмах А. В. Шлегеля и Фр. Шлегеля, в комедиях и даже в новеллах Тика, хотя в последних Тик под влиянием Гёте и пытался пластическими средствами создавать человеческие типы, но безуспешно. В драмах и романах Брентано и Арнима человек также представлен в лучшем случае как носитель поэтико-орнаментальных мотивов. Так, «Апельменнер» и «Изабелла Египетская» Арнима также могут служить свидетельством того, что теперь всё мертвое — какой угодно мертвый шифр — могло принимать на себя человеческие функции. И один лишь Клейст, которого вообще причислили к романтикам по каким-то надуманным причинам и на основании некоторых фактов его биографии, стоит отдельно от романтизма в целом, хотя бы уже потому, что для него носителем действия всегда был человек с его характером и психикой.

Условием появления колдовских лунных ночей Тика, волшебной природы, говорящих зверей, персонифицированных предметов и абстрактных понятий было обесчеловечивание поэтического мира... как если бы смысл происходящего, язык земли, тайны земли получали свободу лишь тогда, когда с них снято давление всего, связанного с человеком, человеческих судеб, характеров и страстей, когда с них сняты наложенные чары, иными словами, когда язык — претворенное в звучание дви-

жение мира — проявляется непосредственно, когда он не затемнен медиумом человеческой индивидуальности, его мутной, тяжелой, компактной формы. Поэтому у Тика и Новалиса все говорит человеческим языком. Все эти говорящие вещи не выражают *себя*, а сами выступают как шифры, провозглашающие своим словом, что смысл и движущая сила мира — это игра. Они — не люди, а языки, или даже ленточки с написанными на них словами. Там, где очеловечено все, самого человека уже нет. Поэтому ни один персонаж у Тика и у Новалиса не обладает должной весомостью, ни у одного нет своей судьбы и уж тем более характера, все они прозрачны, состоят из одних только слов, в них есть только вложенный в них смысл, они — словесные арабески, прихоти фантазии. Романтическая ирония переходит, правда, в кривляние и пародию, когда, например, Зербино-охотник жалуется на автора, что тот-де бессовестно использует его, что его сочиняют. То же самое у Brentano в «Годви»: «пруд, в который упал герой на странице 132». (Особенно яркий пример подобного рода романтической иронии встречается в наше время у, казалось бы, такого совершенно неромантического писателя, как Бернад Шю.) Это самоотрицание изображенного, разрушение иллюзии во имя игры, для того чтобы ничто четко очерченное не ограничивало полет духа. Символически это можно представить в виде зеркального отражения, глядящего на себя в зеркале. Ибо для крайней иронии даже смысл как таковой должен казаться чем-то чересчур осязаемым.

Вся сущность Тика — это выработка первичного романтического ощущения через соприкосновение с Шек-

спиром, то есть, по сути дела, результат величайшего недоразумения: восприятие Шекспира как романтического поэта, то есть выразителя поэтического смысла мирового движения, а не творца, создающего образы, в которых с помощью внешних символов им запечатлен мир внутренней реальности. Однако для самого Тика это недоразумение оказалось плодотворным и повлекло за собой определенные следствия. Благодаря новому пониманию мира как языка символов, раскрывающих поэтические тайны, он открыл в Шекспире и в самой природе целый клад незаметных прежде сокровищ, подготовил чувства для восприятия и язык для выражения новых излучений шекспировского космоса. Своими стараниями Тик привил немецкому духу или пробудил в нем — кто теперь скажет, как правильнее это назвать! — вкус и восприимчивость к новым чарам и формулам, новым раздражителям и жестам. Тик завершил дело, начатое Виландом и продолженное художником Мюллером, — введение фантастической атмосферы шекспировских пьес в творчество немецких художников. Он не просто показал, как это делали многие до него, что существует такая «древняя романтическая страна» и ее можно посетить, а сделал ее родиной души для целого поколения немцев. Недаром начиная с Тика романтическим стали называть все иррациональное вообще (язык всегда яснее всего передает смысл истории). То, что лунный свет и летняя ночь, эльфы и нимфы, дремучий лес, соловьиные песни, гномы и ведьмы, уханье совы и печальный голос жерлянки, волшебная палочка и колдовские заговоры, зачарованные принцы и Спящая Красавица, иными словами, вся сокровищница старинных немецких преданий

и сказок, таинственной жизни родной природы и народных поверий, не только были вновь открыты, но и обогатили нашу литературу и культуру, то, что сделанное Гриммами, Арнимом и Brentано, лирика Эйхендорфа и Ленау, не пропало даром, а было воспринято так живо и вызвало к себе такой интерес — все это стало возможным благодаря Тику и его недоразумению. Наши расхожие представления о поэзии и романтике, о лирике лунных лучей и о фантастике, хотя мы этого и не сознаем, так же ясно отмечены печатью Тика, как отмечены печатью Шиллера наши представления об идеале, свободе и нравственности, а печатью Гёте — наше восприятие природы, искусства, греческой античности, гуманизма, лирики и чувства. Сам Тик, правда, не был создателем этих представлений и даже не он первый запечатлел их в художественных образах, но он их использовал и распространял, будучи единственным художником романтизма, которого в узком смысле слова можно назвать творчески продуктивным писателем. Создателем основополагающей установки романтической поэзии был Новалис, это он придумал Голубой Цветок и популярное понятие романтического «неутолимого стремления».

Богатейший кладезь символов своего поэтического языка Тик тоже нашел у Шекспира, истолкованного им в романтическом духе. Как и все остальные таланты, пишущие не по внутренней необходимости, а под влиянием каких-то побуждений извне, он не был создан для того, чтобы самостоятельно раскрывать сокровенные тайны безобразной природы. Тик мог творчески использовать лишь то, что под чьей-то рукой уже получило об-

разную форму. Ему требовалось, чтобы кто-то показал, где кроется тайна, или вложил в руку волшебный прут лозоходца, тогда он обнаруживал клад. Его волшебная лоза отозвалась главным образом на «Сон в летнюю ночь», «Бурю» и «Зимнюю сказку». В них Тик встретил доступную сферу первичного переживания, которая позволила ему проникнуть в Шекспира. После этого события он и стал шекспироманом, безраздельно преданным его почитателем, из-за чего впоследствии у него возник конфликт с Гёте. Начав с этого, Тик признал Шекспира единым и неделимым чудом мировой поэзии, вещателем тысячеустой мировой мудрости. Из сказочных пьес этот столь же умный, сколь и поэтический берлинец суггестивным путем почерпнул убеждение в том, что поэтичность означает истинность, так что чем поэтичнее, тем истиннее, чем романтичнее, тем и реальнее, а чем причудливей игра, тем в ней и больше мудрости. В таких пьесах, как «Сон в летнюю ночь», пассажи вроде «И чуть воображенье даст возникнуть безвестным образам...» (V, 1, пер. М. Лозинского) или как в «Буре»: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны...» (IV, 1, пер. М. Донского) давали в руки основу для создания нового Евангелия абсолютной «поэтической поэзии», каковая провозглашалась самим воплощением жизни и единственной реальностью. Лишь у Кальдерона романтики нашли еще одно ценное откровение подобного рода. «La vida es Sueño»* — в нем они открыли для себя еще один подходящий и не менее заманчивый мир. Сон (не в качестве образа, а как движение образов)

* Жизнь есть сон (исп.). — Прим. пер.

становится высшим символом поэтического творчества. В этом смысле романтизм открыл Шекспира как великого поэта сновидческого мира — сновидения как мира и мира как сновидения. Это новое видение, главным образом видение Тика, заменило собой гердеровское видение Шекспира как творца. Здесь, как и там, Шекспира перedelывали по собственному образу и подобию, здесь, как и там, под влиянием Шекспира у его последователей возникала способность особого видения; представление о нем несло в себе и плод, и зерно. И фантастические фарсы, в которых Тик высмеивал Ифланда и Коцебу, опирались на искренне принимаемый за истинный образ Шекспира так же, как и слезливая драма. Самая буйная фантазия и банальнейший реализм одинаково могли сослаться на его авторитет.

Но поскольку его лик оставался таким же неуловимым и представители самых противоположных взглядов провозглашали его своим легитимным учителем, вопрос о том, кто же он такой на самом деле, не получал окончательного разрешения ни в теории, ни в практике подражателей и по-прежнему никому не давал покоя. Экспликация и эксплуатация всеохватного шекспировского творчества, еще начиная с Лессинга, перестали быть только объектами познания, и потому спор не мог быть решен простым установлением исторической или эстетической истины: его предмет был жизненно важен для всех участников спора. Ответ на то, имеют ли они право на существование, зависел от их отношения к Шекспиру, потому что он представлял собой не историческую фигуру, не автора, основывающегося или исходящего из того или иного *понимания* мира, он сам был целый

мир. Жизненная позиция каждого определялась его позицией по отношению к Шекспиру. Поэтому каждый стремился уничтожить ненавистных противников с помощью *своего* Шекспира. Так, романтики пускали его в ход против Шиллера, Шиллер — против Ифланда и Коцебу, Коцебу — против романтизма, и Гёте впоследствии — против романтизма. Поэтому не только наша поэзия обогащалась и расширялась за счет освоения все новых сторон Шекспира, но, кроме того, он прямо или косвенно пробудил и нашу критику, историю и эстетику, поскольку в ходе литературной борьбы каждый из ее участников брал из него что-то на вооружение, оттачивал и проверял на нем свое оружие. Но Шекспир не только способствовал развитию нашей литературной практики и теории как отдельных сторон умственной жизни, но и способствовал их живому взаимодействию, созданию плодотворного союза между ними. Если развитие нашей критики приносило плоды, а наша литература развивалась под знаком критики, то этим мы обязаны благотворному влиянию шекспировской звезды. Особенно удачными были результаты этого союза в тех случаях, где ни критика, как у Лессинга, ни творчество, как у Гёте, не занимали преобладающего положения, подавляя все остальное, то есть там, где и та и другая сторона не были выражены слишком сильно и обе нуждались одна в другой; благодаря такому синтезу возник новый метод — критика как творчески воссоздающая сила. Понятие «вчувствование» в творчество лишь теперь, с возникновением такого синтеза, обрело настоящий смысл. Только теперь стало возможно развитие культуры перевода. Творческое познание, познающее творчество, ста-

ло возможно благодаря этому союзу, вместе с тем, такие условия, когда творчество перестало быть выражением внутренней полноты, стремящейся обрести свою форму, и превратилось в чистое движение, это было вызвано необходимостью. Не случайно братья Шлегели, которые сами использовали и понимали мышление, вчувствование как созидующее движение, стали нашими самыми плодовитыми критиками. Лессинг мощнее их в человеческом плане как исследователь, открывающий новые законы, и как законодатель, однако в деле познания чужих произведений путем вчувствования в их художественные формы оба Шлегеля были сильнее Лессинга. В той мере, в какой критика представляет собой познающее проживание произведения, умение улавливать в законченном произведении его становление, воспринимать форму как движение, оба Шлегеля являются нашими величайшими критиками, и самой главной задачей, которую им довелось в этом плане решить, стал для них Шекспир.

Итак, было две причины, по которым они должны были к нему прийти: во-первых, в силу исторически сложившихся условий, которые привели к тому, что союз между критикой и литературным творчеством сложился в Германии благодаря Шекспиру, и, во-вторых, в силу индивидуальных особенностей и таланта и под влиянием романтического мироощущения. Для этого мироощущения мышление было самой жизнью — они идентифицировали свое мышление с жизнью в целом, оно развивалось в одном направлении с движением самой жизни, в то время как мышление рационалистов двигалось в противоположном направлении, а мыш-

ление классиков — параллельно или наперез жизни. У Шлегеля это мышление вылилось в фрагментарные тезисы, у Вильгельма Шлегеля — в систематическую практику.

От Фридриха Шлегеля нам достались только разрозненные высказывания о Шекспире, но они показывают, что Фридрих Шлегель глубоко его понимал — это видно как по мимолетным замечаниям и итоговым суждениям, высказанным в его фрагментах, так и по анализам «Гамлета» и «Ромео» в письмах к брату. Как мыслителю ему, в отличие от игрока Тика и мечтателя Новалиса, не грозила опасность абстрагироваться от человеческого содержания, растворить его или трактовать как еще один иероглиф в ряду прочих. Тик мог это сделать, потому что для него мировое движение означало в основном игры и сновидения, Новалис — потому что для него оно означало в основном стремление и смешивание, то есть такие функции, которые не обязательно должны быть привязаны к человеку, а являются общим свойством природы вообще, шифры которых с одинаковым успехом можно было вычитать в цветах, животных и пейзажах. Но для Шлегеля, для которого смысл и движение мира заключались в *мышлении*, человек всегда должен был оставаться объектом, так что даже несмотря на то что, рассуждая о человеческом, он не выбирал индивидуальный подход, предполагающий живое существо, трактуя его как проблему, он тем не менее выполнил поставленную задачу: внес в устоявшийся порядок новые вопросы и безгранично расширил горизонты. То, что для Шлегеля составляло проблему, он сам же впервые и выделил как проблему.

В число этих проблем входит, например, вопрос о том, как соотносятся между собой природа и искусство в художественном творчестве. В этом Шлегель выступает как продолжатель Лессинга, с которым его роднит отношение к мышлению как к одной из жизненных сил: для Лессинга оно было целью жизни, для Шлегеля — ее движением. Поэтому Фридрих Шлегель стал первым — Вильгельм в этом вопросе был только его последователем, — кто увидел в творчестве Шекспира проявление космического разума, не в том смысле, будто в целях подражания природе или трагического потрясения Шекспир благодаря высокому пониманию искусства сумел избрать путем мудрых размышлений верные художественные средства (как толковал это Лессинг), а в том смысле, что творчество Шекспира как в целом, так и в отдельных своих частях являет собой органически стройное художественное творение мысли, мыслительную симфонию — следовательно, его персонажи, подобно звукам симфонии, выступают лишь в качестве носителей этого художественного творения. Это возражение направлено своим острием одновременно как против теории целеполагания и подражания, так и против теории бурных гениев, для которых Шекспир был гениальным творцом, действующим бессознательно, как сама природа. Учение Шлегеля как раз гласило, что величайшая сознательность и естественность не исключают друг друга, что сознательность — это не принадлежность искусства, а именно искусство и есть. Для Шлегеля сочинения Шекспира — это воплощенное мышление, в том смысле, в каком сам мир — это мысль Бога. Когда Бог думает, возникает творение. Когда думает Шекспир-поэт, то

возникает поэтическое произведение, но тут-то и встает основная проблема: что представляет собой это творческое мышление — искусство или явление природы? Ибо мышление, воплощающееся в образное целое, — это, несомненно, первоизданная сила, сила становления, а не средство для достижения цели.

Эта мысль выражена во фрагменте: «На простейшие и первейшие вопросы, такие как: „Следует рассматривать произведения Шекспира как искусство или как природу?..“ — невозможно ответить без глубокой спекуляции и ученой истории искусства». Ответ в значительной степени зависел от того, будем мы понимать природу, которая в глазах Шлегеля представала в форме мирового мышления, как *natura naturans* или как *natura naturata*. (Удивительно, что этот вопрос мимоходом поднимается уже у Шекспира («Winters Tale». IV, 3) в споре между искусственным и естественным процессом творчества:

Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over that art
Which, you say, adds to nature, is an art
That nature makes*.)

Как мыслитель Шлегель больше обращал внимание на активную силу, на *natura naturans*, и, отвечая на вопрос, говорил, что творчество Шекспира — высочайшее искусство и весь его метод — глубочайшая искусственность.

* Шекспир. Зимняя сказка: «...Ведь природу улучшают / Тем, что самой природою дано. / Искусство также детище природы. / ...Над естеством наш разум торжествует, / Но с помощью того же естества» (пер. В. Левика). — Прим. пер.

В более исконном и благородном смысле «корректности» — поскольку она подразумевает намеренную глубокую и подробную проработку в духе общего целого самого сокровенного, что только есть в произведении, вплоть до второстепенных мелочей, выражая практическую рефлексию художника, — ни один из современных художников не сравнится в корректности с Шекспиром. Кроме того, Шекспир еще и систематичен, как никто другой, потому что, как никто другой, то с помощью антитез, контрастно противопоставляющих живописные группы отдельных индивидов, массы да и целые миры, то с помощью музыкальной симметрии такого же крупного масштаба, с помощью гигантских повторов и рефренов, зачастую путем пародирования буквы и иронического освещения духа романтической драмы, и всегда с помощью высочайшей и непревзойденной индивидуализации, вовлекает в ее изображение все стадии поэзии, начиная от чувственного подражания до духовной характеристики.

Рифма, симметрический повтор чего-то, лежит также в основе и общей формы величайших современных поэтических произведений. Это не только создает цельность, но и может вызывать самый трагический эффект... Я бы назвал это гигантской или шекспировской рифмой, ибо Шекспир в этом мастер.

(Шлегель имеет в виду такие сцены, как например сцена бегства в «Ричарде III», в которой все предсказания повторяются уже в виде сбывшихся фактов. Композиция пьесы выстроена в расчете на эту рифму.)

Новалис — женственная, воспринимающая душа — сильнее ощущал природу как *natura naturata* и был не согласен с культом шекспировской искусственности, которую, впрочем, понимал не в том смысле. По

сути дела, его мнение совпадало с мнением Шлегеля — это был спор о дефинициях. Показательно для различия между ними только то, на чем каждый в своей дефиниции делал акцент. Новалис, не желая жертвовать своим представлением о многозначности шекспировского творчества, которое было для него Библией шифров, не признавал *единого* художественного подхода, которым все в нем проникнуто и все структурируется. Для Новалиса это значило бы обеднять Шекспира, и потому, отвергая такую возможность, он предпочитал понимать искусственность, которую находили в Шекспире Шлегели, как целесообразную (в духе Лессинга), не принимая ее в смысле имманентной мудрости, присущей стройному творению мысли, как ее толковали Шлегели. «Говоря о предумышленности и искусственности произведений Шекспира, Шлегели забывают о том, что искусство — часть природы, что оно есть как бы созерцающая самое себя, подражающая самой себе, сама себя изображающая природа. Однако искусство хорошо развитой природы, как небо от земли, отстоит от искусственности разума, от обыкновенного умствования. Шекспир творил не по холодному расчету, не как ученый, это была могучая, многокрасочно сильная душа, его фантазии и творения, подобно созданиям природы, несут на себе печать мыслящего духа и даже самый последний проникательный наблюдатель еще откроет в них новые черты сходства со строением бесконечного мироздания, идеи позднейшего времени, родство с высочайшими силами и чаяниями человечества. Как и оные (как создания природы), они так же символичны и многозначны, просты и неисчерпаемы, и невозможно представить себе ничего более

несуразного, чем назвать их произведениями искусства в вышеуказанном механическом, ограниченном смысле этого слова».

Трактовка Новалиса была так же верна... Но формулировка Фридриха Шлегеля отличалась большей новизной, а потому была более плодотворна для современного уровня литературы. О великой натуре Шекспира было уже известно — к этому времени Шекспир уже завоевал признание как первейший знаток человеческой души и как непревзойденный создатель характеров оказывал влияние на писателей, обретая среди них подражателей, хотя и не всегда его понимающих; он нашел своих герольдов, прославлявших его за умение передавать и пробуждать страсти, отображать природу, провозглашавших его учителем нравственности и создателем миров, причем каждый раз это происходило своевременно, когда приспевал нужный момент того или иного видения, которое соответствовало уровню развития немецкой мысли, так что его влияние оказывалось продуктивным. Были открыты его разум, его естественность, его творческий дар, и вот гётевский разбор «Гамлета» в «Годах учения» положил начало тому, что дошел черед до истолкования живого содержания самих произведений — то есть это было уже не толкование процесса творчества, а толкование того, что было им создано. Фридрих Шлегель наконец понял искусство Шекспира как продукт художественного творчества, как структуру живого организма, в который входят дух, мышление, сознание. Это была принципиально новая трактовка искусства, как по сравнению с рационалистами, для которых искусство представляется сознательным дости-

жением заданных целей, так и по сравнению с бурными гениями, для которых искусство было результатом действия естественного инстинкта. Даже Гёте не предложил еще теории искусства в собственном смысле слова — он дал только один пример, в котором Шлегель, конечно, не мог не почувствовать нечто близкое себе по духу.

В своем аналитическом разборе «Гамлета» из письма к брату от 19 июня 1793 года Шлегель идет дальше по пути, проложенному Гёте. Но в отличие от Гёте Шлегель не был скован задачами, связанными с романной формой. Новым по сравнению с тем, что уже высказал о «Гамлете» Гёте, в разборе Фридриха Шлегеля (в том же жанре написан и основывающийся на тех же исходных позициях, появившийся в «Орах» разбор «Ромео и Джульетты», принадлежащий его брату, и даже анализ «Ромео и Джульетты» в ноябрьских письмах 1797 года Каролины к А. В. Шлегелю), был символический подход к характерам. Как ни тщательно Фридрих Шлегель разбирает и прощупывает характеры с точки зрения психологии, они для него лишь носители некоего общего плана, всепроникающего художественного духа, лишь аккорды симфонии, части единой интеллектуальной структуры. У Гёте мы также видим поиски и выявление этого целого, но у него оно служило средством, позволяющим высветить характеры, судьбу героев, как это требуется в романе. У Гёте план — это носитель и порядок образных созданий человеческого творчества, а создания человеческого творчества являются выражением либо внутренних переживаний, либо типических мировых сил. Для Шлегеля духовный план — это все; только

исходя из него объясняется смысл характеров, не с психологических, а с метафизических позиций. Характер, подобный Гамлету, дух этого характера, дух, из которого родился его замысел, выстраивается всей пьесой в целом, формирует собой все остальные. Гамлету отводится не второстепенное, а самое центральное место, и все же он — всего лишь та ось, вокруг которой сознательно организуется произведение в целом. Это таинственное духовное движение, организующее художественное произведение, — вот что интересует Шлегеля, а все характеры и действие обретают то или иное значение, занимают в пьесе более или менее важное место в зависимости от того, насколько велика их роль в процессе организации, от того, какую роль они играют в качестве одного из мотивов общей симфонии поэтического произведения. Отсюда возникает разделение на внешнюю оболочку и основное ядро пьесы, выделение главных и второстепенных мотивов, иначе говоря, вся терминология, характеризующая произведение как сознательно выстроенную структуру, которая с этой поры закрепляется в эстетике. Кстати сказать, в этом разборе «Гамлета», Фридрих Шлегель впервые напал на след одной из тайн Шекспира — на то, как он воздействует, используя разные степени реальности. Открытие того, что Гамлет наделен большей реальностью, чем остальные окружающие его персонажи, является одним из прозрений Шлегеля. Принципы, которые в письмах о «Гамлете» лишь намечены, в анализе «Ромео и Джульетты А. В. Шлегеля» приобрели отчетливые очертания и сложились в мастерскую, детально разработанную парадигму. Здесь новая эстетическая критика, рожденная мироощуще-

нием Фридриха Шлегеля и блестяще опробованная им при анализе романа Гёте «Годы ученичества Вильгельма Мейстера», получив свое логическое завершение, впервые подступилась к Шекспиру и вышла на публику. Здесь сочинения Шекспира впервые анализируются как художественные произведения, а не как естественный феномен, не как интеллектуальный или инстинктивный продукт, и рассматриваются безотносительно к чему бы то ни было еще, кроме художественного принципа, на котором они построены.

Главное состоит в том, что здесь принимается во внимание специфика поэтического искусства как искусства постольку, поскольку оно принадлежит мышлению и тем самым языку. Еще Лессинг определил границы между живописью и поэзией; но поскольку он исходил из представления о цели и оба искусства рассматривал не как сущность, а как средства, то его разграничение вылилось в разграничение средств и целей. Шлегели понимали поэзию как движение, как организацию обладающей сознанием жизни. Эта организация, использующая в качестве материала человеческие содержания, а в качестве формы человеческий язык, Шлегель продемонстрировал на примере шекспировского «Ромео». Лекции о драматургии, прочитанные им впоследствии в Берлине, представляют собой пример применения нового принципа к творчеству Шекспира в целом в сочетании с историей и с привлечением обширного материала. Самый принцип был полностью разработан Фридрихом Шлегелем и всесторонне применен к Шекспиру в критике «Ромео и Джульетты». Для немецкой литературы этот принцип означает провозглашение искусства как

самостоятельной жизненной силы, эмансипацию художественного творчества от всего материального, даже от человека. Здесь уже содержится в зачатке формула «l'art pour l'art». Она не означает, что искусство не зависит от жизни, но утверждает, что, будучи само верховным принципом жизни, одной из ее суверенных форм, искусство не обязано подчиняться никаким иным формам жизни, таким, например, как религия, природа, разум, мораль, а тем более подчиняться законам и целям, навязываемым случайными жизненными содержаниями. Для прежних теорий искусство, как бы его ни почитали, всегда оставалось исполнителем воли высших сил: идеала — как у Шиллера, природы или образования — как у Гёте. Благодаря романтикам искусство сделалось суверенной мировой силой. Для романтизма скорее сам человек существовал ради искусства, чем искусство — ради человека. В истории человеческой мысли это была что-то новое, дерзкое и неслыханное.

Наша задача не в том, чтобы установить, справедлив или несправедлив такой взгляд, — нам интересен только вопрос о его новизне. Вывод относительно его прогрессивности делается исходя из личного мировоззрения, а не на основе исторических знаний. Зная, что появление великих произведений происходит независимо от того, что тот или иной век думает об искусстве и что величайшие произведения создавались прежде и помимо всякой эстетики, мы отнюдь не склонны переоценивать значение для искусства новых эстетических теорий, но тем не менее считаем, что наряду с памятниками, в которых человек отобразил свой мир, следует знать важнейшие шаги человеческого духа на пути

к самопознанию и самоотображению — а в этом отношении эстетическая теория Шлегеля, независимо от ее практического воздействия, имеет эпохальное значение. На свете появилась новая идея, человеческая мысль обогатилась новым методом, обрела новый взгляд на искусство, на Шекспира. Порожденные этим новым подходом к искусству натяжки и крайности, совершенно чуждые основоположникам, выражались в субъективизме и в стремлении свести искусство к игре, к вычурностям — представить его как выстраивание жизни ради выстраивания. В отношении Шекспира как мастера искусных построений это переросло в безусловный культ — фанатизм, вкладывающий особый смысл и необходимость в каждый слог, даже в исторически случайные элементы и ограничения, в уступки, которые Шекспир, как бы далеко он ни обогнал свою эпоху, неизбежно вынужден был делать будучи сыном своего времени. Натяжки и крайности, впрочем, были заложены уже в самом принципе. Абсолютизируя художественную деятельность, провозгласив ее самодостаточность, у искусства, из страха как-то его ограничить теми или иными условиями, сделать чем-то служебным, со временем отняли питающую реальную основу в виде других форм жизни и содержания, так что оно повисло между небом и землей, лишили его субстанциальной мощи и полноты, превратив тем самым в голую функцию. Ярая сонетомания стала симптомом этих игр с принципом самодовлеющего искусства. А в области теории это естественным образом толкало к тому, чтобы в каждом случае, где вообще присутствовало искусство, сознательное выстраивание жизни, усматривать его абсолютно во всем, что

вело к утрате критического взгляда в деле раграничения условного и безусловного. Абсолютизация как деятельности, так и восприятия в конечном счете обернулась банкротством.

Против этого выступил Гёте. Как представитель пластического искусства он возражал против игрового инстинкта, как поборник границ — против абсолютизации. Искусство в его глазах было суверенно как отражение жизни, но условно вследствие своей образовательной роли, вследствие своей связи с человеком. Для него, как для эллина, человек был *μετρον αλατων*, а потому в борьбе абсолютного, впавшего в мистицизм ново-немецко-религиозно-патриотического искусства он вывел на арену греков. Но против романтиков, неспособных в творческом плане тягаться с Гёте и вздумавших прикрываться Шекспиром — которого и Гёте не мог, не желал и не посмел бы низвергать, — он выставил своего антиромантического Шекспира, увиденного и истолкованного сквозь призму античности, — для этого ему послужила одна практическая обработка и одна теоретическая статья. Его обработка «Ромео» и статья «Шекспир и несть ему конца» — это прежде всего антиромантические манифесты. Правда, розга, которой Гёте (если воспользоваться сравнением Вольтера) собирался наказать романтиков, оказалась немного длинноватой, так что невольно должна была задеть и самого бога романтиков. Высказанные Гёте мысли и тут следует принимать не как абсолютное мнение, а лишь как педагогические высказывания, как культурные документы, направленные на совершенно определенную цель, как реакцию (а реакция всегда содержит в себе перехлест)

на перехлесты своих современников. В случае «Ромео» дело осложнялось еще и тем, что Гёте выступал в нем не только как убежденный классицист, но еще и как директор Веймарского театра: его «Ромео» должен был стать, с одной стороны, менее романтическим, а с другой — более соответствующим придворному театру. Гёте приходилось где-то грубым вмешательством убирать излишние грубости, где-то усиленно подчеркивать умеренность — таким образом, с двух сторон исказить Шекспира. Оба рода искажений накладывались здесь на пластическое, антиромантическое стремление свести безграничное во всех смыслах слова произведение Шекспира к понятному, соразмерному, удобному для восприятия состоянию. Поэтому Гёте удалил все чересчур индивидуальное, сократил роли «персонажей шутовских интермеццо». Все что у Шекспира шло от бьющего через край внутреннего переизбытка, наполняясь смыслом и жизнью только в качестве отражения его внутренней действительности, он безжалостно срезал в образах персонажей и в языке как ненужные выросты. Ибо для его зрения, воспитанного на греческом искусстве и итальянской живописи, самоцелью было не изображение жизни как таковой, а изображение «значимой» жизни. Под этим словом Гёте подразумевал типичную, символическую жизнь. Перед таким критерием все единичное, значимое только само по себе, все только индивидуальное не имело права на существование. Не Лоренцо, а просто «патер», не Парис, а просто «жених» числятся здесь в списке ролей. Слуги должны были создавать антураж типичного празднества и потому распевали оперные строфы. Задача состояла не в том, чтобы изобразить

это никогда больше не повторявшееся, самодостаточное событие, отличное от всего встречавшегося в жизни ранее и позднее, а в том, чтобы изобразить то всеобщее или типичное, что свойственно этой судьбе. Теперь Гёте воспринимал вообще все индивидуальное как излишнее или искажающее картину, а главное, как нечто нежелательное, поскольку оно мешало ему совладать с многообразием мира, противилось организующей силе его творчества.

По сути дела, здесь проявилось только противоречие между окончательно сформировавшейся у Гёте тиранической волей к созданию пластического образа, над выработкой которой он с большой энергией настойчиво и сознательно трудился начиная с «Эгмонта», и творческим методом Шекспира. Вспомним то, что выше было сказано о противоположности этих двух основных импульсов, и насколько, в отличие от Шекспира, этим насквозь пронизаны вся трактовка человека у Гёте и его язык. Пластический подход призван придавать завершенную форму, создавать пространственную упорядоченность материи и движения. Типическое необходимо ему в качестве мощного средства упрощения, подчинения своей воле. Творческий подход изнутри выбрасывает в мир сформированные и формирующие массы материи, его задача — не заполнение некоего имеющегося пространства, а создание пространства; характер вырывающихся из внутреннего источника масс не ограничен тут никакими заданными условиями, а, следовательно, будучи выражением единственного и неповторимого движения, допускает любую степень индивидуализации и многообразия, какая только требуется в данном

конкретном случае. Гётевская обработка «Ромео», возникшая под влиянием, с одной стороны, театральных условий, требующих простоты и понятности, а с другой стороны, теоретических установок классицистического канона, выражавших потребность в значительности жеста и структуры, символических для зрителя и странных в глазах автора, по сути дела, представляет собой пример использования пластического принципа в применении к произведению, появившемуся как плод живого творчества. Ослабление образности языка, упрощение действия, сокращение числа действующих лиц, обесцвеченные добавления обобщающего характера, работающие на типизацию, — все это проистекает из одной и той же принципиальной ошибочной трактовки: будто бы произведение Шекспира — это отображение внешнего мира, тогда как оно было выражением внутренней реальности.

Поскольку для романтиков эта реальность заключала в себе мировую мысль Шекспира, а ее выражение означало искусную организацию, то все, даже самое индивидуальное, воспринималось как внутренне необходимое и оправданное, так как оно несло в себе зачатки и возможности творческого развития. Как часть и главный нерв искусства все было удачно и несло в себе внутренний смысл, а любое вмешательство извне воспринималось как насильственное разрушение живого организма или совершенное по недомыслию нарушение высокого художественного замысла. Противоречие заключалось в том, что Гёте признавал границы как внешнего порядка, которые обусловлены реальной действительностью, так и внутреннего, обусловленные человеческой приро-

дой, — границы, с которыми вынуждено считаться любое, даже самое богатое, содержание и которые играют для него определяющую роль. Крайние представители романтизма не признавали таких границ — для них все, что могла измыслить творческая мысль, предполагалось *in infinitum* реализуемым и подлежащим поэтизации. Таким безгранично и остроумно реализованным явлением был для них Шекспир. Ошибка Гёте заключалась не в том, что он признавал границы, а в том, что неправильно ограничил Шекспира вследствие того, что принял принцип ограничения, установленный греками как всеобщий и применил его к Шекспиру. Само по себе признание границ было правильным, вдобавок это было единственное, что можно было эффективно противопоставить центробежному потоку романтизма. Здесь, как почти всегда бывало у Гёте, даже неверные тенденции принесли полезный плод — несмотря на неправильное применение и неудачность попытки, воля его была устремлена в верном и полезном направлении. Обработка «Ромео» оказалась неудачной, исходный посыл при работе над Шекспиром был выбран неправильно, но в том, что касалось романтиков, все было если и не правильно, то полезно.

Если в практическом плане Гёте потерпел неудачу, то теоретическое обоснование — а именно статья «Шекспир и несть ему конца» — в очередной раз подтвердило ту высшую мудрость и здоровую натуру Гёте, которые выводили его на верный путь даже там, где он заблуждался. Если в качестве *действителя*, театрального практика, он как пластический художник в своих *действиях* не постеснялся приложить руку к творению

Шекспира, то в качестве *размышляющего наблюдателя* не мог отмахнуться от укоров совести. То, что в практике привело к ограничению, в размышлениях вылилось в уточняющее разграничение. В статье «Шекспир и несть ему конца» Гёте противопоставляет образ настоящего Шекспира Шекспиру романтическому, принимающему вид движения или функции. В ответ на романтический образ ни от чего не зависящего сочинителя, опирающегося в своих сочинениях на сочинительство, он выставил другой, в котором Шекспир предстал как художник, опирающийся в своем творчестве на внутреннюю реальность, считающийся с окружающей внешней реальностью, как мастер ограничений, чье творчество обусловлено явлениями, относящимися к внешней и внутренней реальности. В первой части — «Шекспир как поэт вообще» — Гёте напоминает читателю о духовном содержании Шекспира, о той всемирно-исторической атмосфере, которая была источником его творчества, о предметах и материях, которые он изображал, и о духовных средствах, которые он использовал: то есть обо всех тех вещах, которые Шекспир отображал и применял в своем творчестве, о вещах, которые, служа его творчеству, одновременно влияли на его характер, накладывая свои ограничения. Во второй части — «Шекспир в сравнении с поэтами древними и новыми» — Гёте обозначает историческое место британского поэта, отграничивает его от греков и от романтизма и, открыто обратившись против романтизма, определяет тот духовный принцип, представителем которого выступает во всемирной истории Шекспир: это соединение воления и долженствования в индивидуальном характере, синтез античного духа и

духа Нового времени. Тем самым Гёте решает одновременно две задачи: сам утверждает то греческое, ограничивающее, пластическое, что есть в его Шекспире, и одновременно указывает на некую обязанность. Смысл этой главы в том, чтобы подчеркнуть, что у Шекспира есть под ногами твердая почва, что он не витает в облаках, что он содержит нечто осязаемое, что он образцово выполняет всемирно-исторический долг, ставит перед нами обязанности и задачи определенного характера, что он сам связан известными условиями и ставит условия нам, что он представляет собой индивидуальный образ и творит образы, причем все это подчеркнуто выдвигается в противовес главной идее романтиков об абсолютном. И Гёте с удовольствием с помощью Шекспира попутно наносит удары по некоторым явлениям, порожденным романтизмом и сопровождающим его развитие... по увлечению сумеречной атмосферой мира волшебства и сновидений, по романтизму в узком смысле слова, который вошел в моду благодаря Тику: «...эти призрачные образы все же в них (в пьесах Шекспира) отнюдь не главенствуют. Нет, великой основой его произведений является правда и сама жизнь» (пер. Н. Ман). Против религиозного ханжества, засилья мистицизма, кальдеронизма, который в 1816 году принимал уже угрожающий размах, нацелены слова: «Правда, у него было то преимущество, что он пришел в самый момент жатвы, что он имел возможность действовать в ожившей протестантской стране, где на время смолкло ханжеское безумие...» (пер. Н. Ман). Вся третья часть направлена против безусловного возвеличивания Шекспира как театрального драматурга, против фанатичного преклонения

тиковского толка, делающего из Шекспира неприкасаемого идола. В этой части подчеркивается, с одной стороны, зависимость Шекспира от внешних обстоятельств, от особенностей его таланта, от жанра, в котором он работал, а с другой, большая зависимость всякого театра от различных условностей, от которой совершенно отмахнулись не признающие никаких ограничений проповедники искусства, настроения и игры. Какую страницу ни возьми, всюду видишь ту же цель: установить границы и поставить заслон безграничному, создать в противовес чистому движению четкий образ, установить меру в противовес безмерности.

Так Гёте в очередной раз воздвигает посреди романтического потока гранитный монумент Шекспира, во всеуслышанье заявляет, что содержание его сочинений представляет собой компактную, исторически обусловленную человеческую реальность, а не бескрайнее движение, что форму его произведений определяет связный, центрированный, а не центробежный и разветвляющийся принцип и что средства, которыми он пользуется, носят ограниченный темпоральный, а не абсолютный характер, применимый для любого времени, и не могут служить примером для подражания. На старости лет Гёте снова взял в помощники Шекспира, чтобы противопоставить его как то, что обладает свойством присутствия, — вечному стремлению, как реальную действительность — мечте, как форму — движению, подобно тому как в молодости обращался к нему за помощью, чтобы победить разрушительные силы в себе самом, которые теперь грозили ему извне, стремясь разрушить построенный им порядок.

Однако при всей правомерности и необходимости выступления Гёте против экзальтированной теории романтиков, обернувшейся на практике пустопорожней манерностью, Шекспир, которого он призвал в соратники в этой борьбе, был уже не тот Шекспир, который в молодости вернул его к природе, к «самой жизни». И независимо от того, хотел или не хотел Гёте признавать этот факт, но к тому времени он сам был уже созданием романтизма. Если спросить себя, каким теперь виделся Шекспир в Германии, то это был уже Шекспир Августа Вильгельма Шлегеля. То, что самим романтикам выпала судьба заключить свое бесконечное движение в эту нерасчленимую форму, излить свои порывы и метания в вечный покой этого незыблемого мироздания, которое вбирает в себя все потрясения, можно назвать проявлением романтической иронии. Однако тут все вышло как всегда: всякая практика, если она подразумевает реальную ответственность и обязательства, а не одни лишь игры и упражнения, всегда корректирует теорию и снимает с нее заклятие, оправдывая и одновременно вынося ей приговор. Сами по себе мысль и воление безмерны, делание повсюду наталкивается на границы и испытывается на прочность тем, как оно сумеет их преодолеть или соблюсти, не сойдя при этом на нет. Смысл постоянно повторяемого у Гёте на разные лады главного жизненного правила «Лишь в чувстве меры мастерство приметно»*, «Если хочешь познать себя, действуй, совершай поступки» совпадает с конечным выводом (но

* Й. В. Гёте, стихотворение «Искусство и природа» (пер. М. Розанова). — *Прим. пер.*

не исчерпывает содержания!) «Фауста». Таким образом, романтизм в ходе своей реальной деятельности, помимо теории и практики, то есть деятельности, главным достижением и символом которой являются переводы Шекспира, сделал три вещи: воплотил и тем самым спас от забвения свои лучшие открытия и тенденции в бессмертном произведении, оправдал себя перед историей духа как продуктивную тенденцию и снабдил немецкоязычный мир таким эталоном, который навеки останется мерилom для суда над любыми проявлениями романтизма. Еще Гёте в своей статье «Шекспир и несть ему конца» очень правильно понял и подчеркнул: Шекспир — это суд над романтизмом, он — самое неромантическое явление новейшего времени. Порой романтики и сами это смутно чувствовали, и это смутное чувство подтолкнуло их к попытке поставить с ним в один ряд или даже выше Кальдерона.

Если Шекспир — весь мечта и весь реальность, вся форма и весь движение, то как же разрешается противоречие, заключающееся в том, что именно романтизм, который желал воспринимать и переживать его только как мечту и только как движение, окончательно завершил его вонемечивание и обновление? Ведь мы не признаем случайных совпадений. Судьбы народов зарождаются *несомненно* в самых глубинных истоках, и Шекспир становится для немцев событием не потому, что нашелся хороший писатель, причем так сложилось, что он оказался романтиком и обладал переводческим даром. В случайных совпадениях, отдельных индивидах, датах проявляется импульс универсальных сил, и предметом истории является не совпадение случайных об-

стоятельств, а проявление таких импульсов... Противоречие находит свое разрешение в тайне языка. Язык — это одновременно материя и форма духа, его средство и его стихия, его судьба и его характер. Язык каждого народа содержит его прошлое и охватывает его будущее. Он — сосуд самых универсальных содержаний и одновременно выражение индивидуального, никогда не повторяющегося сиюминутного движения. Язык — это претворенное в слова, обретшее сознание тело каждого человека и потому главнейший символ того, что предпосылкой человеческого существования в виде того единственного и неповторимого индивидуума, которого он собой представляет, является вся Вселенная и ее история. И все это есть язык как движение. Лишь как движение и посредством движения он может воплощать, символизировать любой образ. Реальность языка — это движение, его значение — конкретный образ. Поэтому для того чтобы поэт, который также в значительной степени есть движение, означал образ, для того чтобы Шекспир зажил на немецком языке полнокровной жизнью, должно было совпасть следующее.

(1) Нужно было чтобы немецкий дух накопил достаточный опыт переживания, чтобы он мог выработать на немецком языке душевные составляющие, которые по глубине и объему соответствовали бы шекспировским. Мы проследили этот процесс, начиная с Лессинга, в ходе которого, главным образом как раз под влиянием Шекспира, в сочинениях наших классиков и их последователей в сознании и в языке складывались такие психические ценности, как чувственность, страсть, природа и т. п., делаясь доступными для переживания и

входя в употребление в языке. Наконец в лице Гёте появилась такая всеохватная душа, которая своей жизнью пронизала всю ширь немецкого языка до самых глубин, оживила его застывшее прошлое, обеспечив ему беспредельное будущее. Только в нем немецкий дух впервые обрел поэта, язык которого мог соперничать с языком Шекспира и если не воспроизвести, то по крайней мере заново пережить душевные реалии великого британца во всем их объеме. Но Гёте использовал этот язык для выражения своих собственных космических по широте и глубине переживаний и открытий. Таким образом, для высвобождения созданных им возможностей языка, обогащенного благодаря ему запаса заключенных в языке знаний, требовалось, чтобы

(2) новое поколение, которое пропустило бы язык (то есть обратившийся в выражение дух), который Гёте целиком воплотил в форме художественных образов, через свое переживание, восприняло бы его уже как чистое *движение* и как движение использовал. Этим поколением стали романтики. Когда же

(3) приходит человек, не стремящийся, подобно Гёте, выразить и художественно изобразить с помощью этого всеохватного языкового движения собственное переживание и не относящийся к нему, подобно Тику, как к свободной стихии, а сводящий его роль к игре и функции, и, взявшись за универсальнейший жизненный комплекс, воплощенный на другом языке, то есть в другом душевном материале, превращает его в *движение* немецкого языка, придав ему таким образом немецкую языковую форму, тогда реализуется возможность такого перевода Шекспира на немецкий язык, в котором немецкий дух

и душа Шекспира выразили себя через общего посредника, у которого Шекспир действительно претворился в немецкий язык. Этим человеком был Август Вильгельм Шлегель. Только благодаря Гёте немецкий язык стал достаточно богат для того, чтобы выразить Шекспира; благодаря романтизму он обрел необходимую для этого свободу, а благодаря Шлегелю — способность к самоотречению.

В двойственной природе языка находит свое объяснение и другая загадка: как такой маленький человек (маленький, по крайней мере, по сравнению с Шекспиром и Гёте) оказывается в состоянии адекватно передать переживание одного из величайших. Язык — это одновременно прошлое и будущее. Во-первых, язык — это носитель прошлого того или иного народа, и кто воспринял переживание через язык, тот посредством языка переживает весь объем передаваемых им судеб, не испытав их на себе. Во-вторых, язык — это будущее, то есть в зародыше в нем уже заключено все то, что еще не пережито, но потенциально может быть пережито духом народа. Но развить эти зародыши, вывести на свет темные, еще невидимые порождения языка, реализовать их возможности может только тот, кто переживает не язык, а саму действительность, которую до него еще никому не довелось узнать и претворить в язык. Только такой человек выводит на свет то, что никем еще не было выражено и оставалось невыразимым, потому что до него никем не было пережито, и дает всем остальным возможность это выражать. Он создает языковые эквиваленты для новых душевных ценностей. (Это и есть истинный поэт, творец языка, и самый чистый пример этого типа — Данте.

Для того чтобы создавать язык, развивать его для будущего, всегда требуются такие люди, которые переживают новое, когда оно находится непосредственно в массе бесформенного материала, а не только тогда, когда оно кем-то вычленено и облечено в форму образа. Этим творцы языка отличаются от мастеров языка. При жизни их судьбы складываются по-разному: все неслыханное отталкивает современников; кто расскажет ранее слышанное изящнее, обогатит его выражение, тот поднимет самооценку слушателей, ибо они слышат у него свой отгосок. Но поскольку почти каждый творец языка (если только ему не пришлось претворить в язык совершенно уникальное явление и затем волевым усилием постепенно принудить к его признанию противящийся мир) одновременно бывает и мастером слова, то есть наследником всей воплощенной в образы прошлой жизни, которую он поднимает на новую ступень и уж только затем дополняет тем новым, что он сам пережил и претворил в язык, то в большинстве случаев форма его произведения становится таким средством доставки, которое в глазах толпы оправдывает ту неслыханность, которую оно с собой несет. А между тем великий поэт для того только и приходит в мир, чтобы сказать неслыханное, придать форму хаосу, реализовать возможное. Просто творец как таковой тем более ненавистен людям, чем неслыханней то, что он им открывает. Такие поэты всеми ретроградными умами наделяются эпитетом «темных». Темность эта — вещь относительная, она означает только то, что слово поэта опередило наше переживание.)

Шлегель в основном мастер языка. Язык, которым он перевел семнадцать пьес Шекспира, — это приме-

ненный к творчеству Шекспира комплекс новых возможностей языка, созданных из гётевского переживания, получивший свое воплощение в языке. Он представляет собой пережитое вслед за Шекспиром и на материале Шекспира прошлое немецкого языка. Благодаря тому что А. В. Шлегель в высшей степени обладал способностью переживания языка, проникновенного восприятия литературных произведений, а немецкий язык мог предоставить эквиваленты почти для всех душевных составляющих шекспировского творчества, так что список этих произведений по своему объему охватывал почти все написанное Шекспиром, его мастерский перевод стал тем высоким образцом, какой мы видим перед собой, и Шлегель с полным правом мог сказать о себе, что был «одновременно создателем и отражением правил». Но это стало возможным только благодаря тому, что уровень развития немецкого языка освобождал его от необходимости заниматься языкотворчеством, то есть от переживания чего-то еще неизведанного, от необходимости подбирать языковые эквиваленты для каких-то еще не открытых душевных реалий Шекспира. Будучи только мастером языка, он смог исполнить свою задачу благодаря своим предшественникам в деле языкового переживания — благодаря первичному переживанию Гёте и романтизму в целом как особой тенденции, представленной, в первую очередь, его братом. Вот на чем споткнулся Виланд, и споткнулся бы даже Гердер, — на том, что первичное переживание Шекспира еще не могло стать немецким языковым переживанием, пока такая универсальная душа, как Гёте, не развила немецкое слово до такого уров-

ня, чтобы оно могло приблизительно выразить Шекспира как целое. Это еще раз доказывает, насколько неслучайно время выхода на сцену того или иного духовного явления. Шекспир Шлегеля — результат коллективных усилий, к которому первичное переживание самого Шлегеля не имеет почти никакого отношения. Таким образом, две великие вещи, синтез которых призван был совершить этот выдающийся и безличный талант, — это гётевское переживание мира как духовно-чувственного образа и романтическое переживание языка как духовно-чувственного движения. Первое дало ему всю полноту языка, второе — языковую гибкость.

Затем уже из этого синтеза возникло нечто новое, ибо гётевское переживание мирового целого качественно отличалось от шекспировского, а романтическое владение языком в применении к шекспировскому первичному переживанию породило новый комплекс. Здесь нет необходимости повторять, какого рода элементы составляли этот комплекс — немецкого Шекспира: они уже явствуют из описания пути, которым шло открытие Шекспира в Германии. Все то, что постепенно, по частям открывали в содержании Шекспира Виланд, Гердер, Гёте, Шиллер, Тик, делая эти составляющие доступными для восприятия: природа, история, человек, чувственность, мечты и сновидения, страсть, свобода, ландшафт, атмосфера, волшебное в качестве жизненных начал, все это теперь синтезировалось в образ и предстало как языковое целое. Возрождение Шекспира в качестве немецкого языкового целого — в этом и состоит абсолютная новизна, всемирно-историческое значение

перевода Шлегеля. Все прочее, открытие содержания Шекспира, выполнено его предшественниками, которые постепенно открывали его по частям или целиком. Но лишь перевод Шлегеля уловил это ускользающее, неуловимо воздействующее содержание, запечатлев его на немецком языке, воплотив в соответствующей образной форме. Тем самым перевод воскресил для своего века этот образ как целое, поставил его в центре духовного пространства, где он был доступен со всех сторон и свободно излучал свое влияние. К нему теперь можно было ближе подступиться и изучать отдельные детали, можно было выбирать ту или иную перспективу, подвергать себя его воздействию с близкого или дальнего расстояния — целостный образ оставался на месте и не менялся, его структура и объем оставались неизменными, пока не наступало перемен в самом мироощущении. Лишь после этого могли явиться другие по духу люди, которые посмотрели бы на него не только с других позиций, но исходя из другой сущности и, взглянув новыми глазами, открыли бы в нем новую жизнь, восприняли бы другие излучения, которые преобразуют не только самый образ, но и его созерцателей.

Но прошел век, прежде чем эта перемена стала ощутима, прежде чем вместе с выступлением Ницше дали о себе знать новая действительность и новые органы для ее восприятия, которые изменят и образ Шекспира, будь то в смысле его углубления или расширения. Ведь в том и состоит чудо истинно живых порождений человечества, что они активно, а не только пассивно участвуют в жизни человечества, что эти свидетели развития присутствуют при нем как творцы, и, свершив свое дело,

отнюдь не удаляются на покой, а непрестанно продолжают действовать в высоких душах, увлекая за ними простые.

Представленного Шлегелем образа немцам хватило почти на столетие. За XIX век немецкая наука и философия добавили о Шекспире новый материал, но не внесли ничего нового по духу. В духовном облике Шекспира, в его плодотворном воздействии от этого ничего не изменилось. Выявлялись отдельные детали... Все чаще объектом внимания становились второстепенные подробности, не имеющие никакого отношения к Шекспиру-поэту. Развитие фактической биографии более всего остального скорее ослабило, чем усилило продуктивное значение Шекспира, в то время как грамматика и филология способствовали тому, чтобы повысить восприимчивость к действительному Шекспиру у тех, кто готов был *увидеть действительность*. Они ни в чем не повредили и были полезны и необходимы как средства, а не как самоцель.

Ничего похожего никак не скажешь об эстетико-философской и моральной трактовке Шекспира в XIX веке — она представляет собой откат по всему фронту, по сравнению с тем, что уже было достигнуто Гердером, Гёте, Шлегелем, Тиком; она отдалялась от Шекспира и по большей части сводилась к бесплодным словопрениям. Становится просто стыдно за немецкий дух, когда после Шекспира Гердера, «Шекспира и несть ему конца» Гёте, после лекций Шлегеля берешь в руки даже лучших, например Фишера (Vischer), не говоря уже о Гервинусе. Как плоско, как узко выглядят не только личности, но и дух времени!

Что же касается самих произведений художественного творчества XIX века, которое почти все развивается под знаком шлегелевского Шекспира, шиллеровского идеала, гётевской природы и образования, к которым в дальнейшем добавились байроновский и гейневский интерес к актуальным явлениям душевной и социальной жизни, то здесь не было недостатка в больших талантах, но даже самые крупные из них выражали только себя, а не целостную картину мира. Тут уже не было таких духовных движений, которые могли бы заявить о себе поэтически; то есть в языковом выражении, почти все это была сплошная «литература». Клейст был огромной, вулканической силой, а Геббель — могучий интеллект в сочетании с поэтическим зарядом, но они задохнулись и сломались в одиночестве от собственного титанического масштаба в условиях герметической отгороженности от плодотворного мирового дыхания; они так и остались всего лишь индивидуумами, героическими чудаками, не став тем, что Буркхард называет «мировым движением, сконцентрированным в отдельном индивиде». Поэтому Шекспир в их творчестве не привел к последствиям исторического масштаба, хотя как личности они обязаны ему новыми, своеобразными нюансами, своеобразным темпом, своеобразными проблемами. Но это — факт их биографии, а не истории немецкого духа. Пожалуй, открытый Шлегелем шекспировский поэтически приподнятый стихотворный язык обрел своего творческого преемника только в лице Клейста, но в том, что касается выразительных возможностей шекспировского драматического стиха, даже он не вышел за пределы того, что уже было найдено Шлегелем.

Тот же своеобразный, неслыханный прежде нюанс, который он привнес от себя, из собственного первичного переживания (и который в последнее время дал толчок к его прославлению), носит не-шекспировский и даже анти-шекспировский характер: это воплощенная в стихе истерика, которую в нынешнее время часто путают со страстью. Неподдельная и великая страсть Клейста целиком остается во власти шекспировских средств выражения; истерика же, для которой он создал новые средства выражения, всего лишь нюанс, это достижение таланта, но оно не стало новой вехой в истории духа.

Таким образом, естественнее всего будет завершить историю Шекспира в сфере немецкого духа переводами Шлегеля. Они представляют собой конечную и высшую точку того развития, которое началось с Лессинга, продукт взаимодействия, история которого прослеживается вглубь до XVII века. Они завершают целую эпоху истории Шекспира как истории немецкого духа. За ней следует история Шекспира в сфере немецкого театра, в сфере чтения, в сфере деятельности специалистов. Для нас важно отделить эти вещи от немецкого духа. Сожалея о многозначности слова «дух», мы, однако, не находим никакого другого, которое лучше отвечало бы нашим задачам, будучи одновременно достаточно узким и достаточно широким по значению. Мы уверенно полагаем, что перевод Шлегеля — это еще не последнее и не окончательное по глубине слово, сказанное немецким духом о Шекспире, не окончательное воплощение Шекспира на немецком языке. Ибо его неисчерпаемое творчество таит в себе жизнь, которую еще не из-

влек даже Шлегель. Только мы, нынешние, начали ее различать. Отмечая границы Шлегеля по отношению к Шекспиру, мы, в сущности, намечаем задачи нашего времени в отношении Шекспира. Границы Шлегеля обусловлены *не языковым переживанием*, которым как романтик пользовался Шлегель: в этом он — непревзойденный образец, и нам остается только учиться у него методу перевода. Единичные филологические промахи и языковые шероховатости и длинноты не стоят внимания на фоне того художественного мастерства, с каким он умел схватывать оригинал в развитии, схватить движение и точно передать его ритм вплоть до мельчайших нюансов, передать его индивидуальную интонацию, уловить в ритме интонацию души. Вот секрет, который понял Шлегель и которому он учил, если только вообще этому возможно научить. Границы обусловлены *первичным переживанием* того времени. Даже гётевская широта души была недостаточна, чтобы целиком охватить всю сферу Шекспира; и как ни чутко ощущал Шлегель индивидуальные особенности Шекспира по сравнению с тем, что его окружало, он все-таки ощущал это как дитя своего времени, гётевского мира, в свете его культурных представлений. Даже Шекспира тогда переживали как чуть менее реального, чуть менее индивидуального, чуть менее перводанного, чем он есть на самом деле. Восприятие Шекспира было релятивным, то есть соотнесенным с собственными идеалами Добра, Истины и Красоты. Что-то от них привносилось в Шекспира, и от этого не свободен даже перевод Шлегеля. И дело не в том, будто бы Шлегель нарочно сфальсифицировал Шекспира, внося в него то, чего не нашел, но желал бы

видеть в оригинале, или опустил бы как лишнее то, что казалось ему неуместным: нет, дело в том, что самое видение сложилось у него как продукт и орган иной жизненной воли, отличной от шекспировской. Поскольку шекспировская страсть хотя бы отчасти воспринималась через призму нравственного зрения, Шлегель часто придавал словам оттенок, почерпнутый из эмоциональной сферы, в то время как у Шекспира было взято предметно-чувственное слово (Добро!). Поскольку зрение было воспитано на греческом искусстве и итальянской живописи, то обрывистые, резкие, компактные и жесткие движения и ритмы Шекспира передавались округло, их сглаживали, добавляли им протяжности, украшали декоративными словесными драпировками (Красота!). Поскольку люди этого поколения воспитались на литературной культуре и идеалах образованности и невольно относились к поэтическому творчеству как акту, имеющему культурно-воспитательную направленность, выражающему определенное знание и философию, то вместо слова произнесенного, слова-жеста, рожденного живым дыханием настоящего момента, у них появлялось слово письменное, искусное по форме, продуманное во всех оттенках, технически умное (Истина!). У самого Шлегеля это еще не так бросается в глаза, как у его эпигонов. Если сравнить с Шекспиром, то его перевод по первоизданной силе и чувственности стоит гораздо выше, чем большинство произведений наших классиков, и лишь слегка отдает бледноватой кабинетной искусственностью. Шлегель только не решался передавать отдельные крайне взрывные, пламенные и сверкающие моменты. Хотя содержание уже можно

было ощутить: в нем заключалась реальность, перед которой эта эпоха еще робела.

Вот в чем крылось главное: воля к реальной действительности, этот глубочайший инстинкт Шекспира, в эпоху гуманизма отнюдь не набрала силу. Слова, написанные молодым двадцатилетним философом (Краузе) в письме к отцу: «Каков должен быть мир, я теперь знаю, поэтому не стоит трудиться, чтобы познать, каков он есть в действительности», в то время не звучали как комический парадокс, а воспринимались как несколько доктринерская формулировка того мироощущения, к которому так или иначе были причастны все — даже Гёте с его стремлением видеть в частном всеобщее. Охота за «вещью в себе» была главным занятием лучших умов. Каждый принимал за нее что-то свое, но «вещь в себе» ставилась выше любого переживания. Для немцев это было целительное снадобье, которым снабдила их природа против слишком уж убогой окружающей действительности. Чем сильнее сжималась трубка под внешним нажимом, тем выше взмывала струя в идеальные выси.

Если в XIX веке реальная действительность постепенно все больше становится в почете, если охота «за вещь в себе» сменяется охотой за реальной действительностью (за которую тоже всяк принимает свое), если воля к действительности овладевает умственной жизнью, как прежде ею овладела воля к крайним проявлениям телесности, — это значит, что наступили те перемены, из которых должен родиться новый образ Шекспира. Возможно, общим для всех усилий XIX века является то, что люди ищут путь к реальной действительности. Если

в ходе этих поисков угасшие инстинкты заставляют их принимать за реальность нечто еще более химерическое, чем фантастические идеалы романтизма, — например деньги, если реальность начинают искать не в людях, а в предметах, не в переживании, а в занятиях, не в телах, а в одежде, это все равно не отменяет самой воли к действительности. Чего нам почти всем нехватает, так это воли к реальности. И если уж искать учителя, который одновременно дает действительность и силу, чтобы ее вынести, то им снова будет Шекспир. Завоевать для нашего жизнеощущения и научиться отображать его реальность — одна из задач нового немецкого духа.

СОДЕРЖАНИЕ

Трагедия «животворящего духа» (Ю. Н. Солонин)	5
Предисловие	35
Введение	39

Книга первая ШЕКСПИР КАК СЮЖЕТНЫЙ МАТЕРИАЛ

1. ТЕАТР	60
2. РАЦИОНАЛИЗМ	123

Книга вторая ШЕКСПИР КАК ФОРМА

1. ЛЕССИНГ	194
2. ВИЛАНД	279

Книга третья ШЕКСПИР КАК СОДЕРЖАНИЕ

1. ГЕРДЕР	313
2. ГЁТЕ	372

3. ПРЕДСТАВИТЕЛИ «БУРИ И НАТИСКА»	417
4. ПУБЛИКА И ТЕАТР	460
5. ШИЛЛЕР	469
6. КЛАССИКА И РОМАНТИЗМ	509

Фридрих Гундольф
ШЕКСПИР И НЕМЕЦКИЙ ДУХ

Редактор издательства *Т. В. Глушенкова*
Художник *П. Э. Палей*
Компьютерная верстка *О. В. Новиковой*

Подписано к печати 27.02.2015.
Формат 60 × 75 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Talisman».
Усл. печ. л. 30.7. Уч.-изд. л. 24.3.
Заказ 891

Издательство «Владимир Даль»
193036, Санкт-Петербург, ул. 7-я Советская, 19

Отпечатано способом ролевой струйной печати
в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8(499)270-73-59

История Шекспира в Германии представляет собой самое важное и наиболее отчетливо выраженное символическое воплощение процесса, в ходе которого живая творческая реальность, понав сначала под власть рационализма, затем была отвоевана у него, с тем чтобы вновь быть претворенной в плодотворную основу немецкой поэзии. Шекспир, как никто другой, представляет собой явленное в человеческом образе творческое начало жизни. Наша задача – показать на его примере целостный процесс развития (не сводящийся к переносу отдельных следствий), и в этом заключается новизна наших целей и методов: дать вместо хроники литературных фактов или психологии авторов историю взаимодействия и противоборства живых сил...

Ф. Гундольф