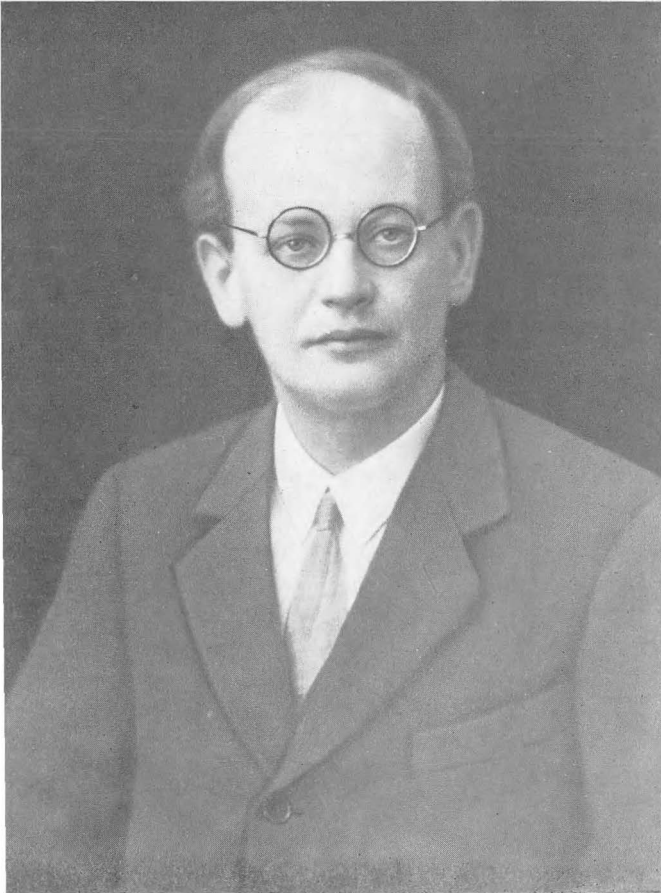


В.М. ЖИРМУНСКИЙ

**ИЗ ИСТОРИИ
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКИХ
ЛИТЕРАТУР**

В.М. ЖИРМУНСКИЙ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

В.М.ЖИРМУНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ
ТРУДЫ

В.М.ЖИРМУНСКИЙ

ИЗ ИСТОРИИ
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКИХ
ЛИТЕРАТУР



ЛЕНИНГРАД
« НАУКА »
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1981

Редакционная коллегия:

акад. М. П. Алексеев, доктор филол. наук М. М. Гухман,
член-корр. АН СССР А. В. Десницкая (*председатель*),
доц. Н. А. Жирмунская, акад. А. Н. Кононов,
доктор филол. наук Ю. Д. Левин (*секретарь*),
акад. Д. С. Лихачев, член-корр. АН СССР В. Н. Ярцева

Ответственные редакторы:

М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин

Издание подготовлено

Н. А. Жирмунской

ОТ РЕДАКЦИИ

В настоящий том вошли статьи В. М. Жирмунского из истории немецкой, английской и итальянской литератур и театра, написанные на разных этапах его научного пути от 1910-х до конца 1960-х гг.

С изучения немецкой и английской литератур конца XVIII в. и эпохи романтизма началась научная деятельность автора. В своей первой книге «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914) он стремился осмыслить литературные явления прошлого под знаком современного литературного и философского развития; недаром книга вызвала много откликов в современной ей прессе. Оставаясь в кругу проблем немецкого романтизма, В. М. Жирмунский написал ряд статей, посвященных отдельным авторам и частным вопросам («Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков», «Роман о голубом цветке», «Генрих фон Клейст», «Гейне и романтизм», «Комедия чистой радости („Кот в сапогах“ Людвиг Тика, 1797)» и некоторые другие). Статьи эти, опубликованные в периодической печати 1910-х гг., в настоящее время трудно доступны читателям. Поэтому редакция сочла целесообразным включить некоторые из них в настоящий том.

Непосредственные впечатления от культурной жизни Германии кануна первой мировой войны отразились в статье «Театр в Берлине», которая была особенно актуальна в условиях напряженных творческих исканий русского театра тех лет. Интерес В. М. Жирмунского к театру проявился в ряде заметок и статей, напечатанных в журнале «Любовь к трем апельсинам», который издавался В. Э. Мейерхольдом. К ним, в частности, относилась статья о «Коте в сапогах» Л. Тика и связанная с нею небольшая полемическая заметка о Карло Гоцци, из которой в дальнейшем выросла большая монографическая работа, предназначенная для академической «Истории итальянской литературы». Эта статья 1940 г., оставшаяся в рукописи, публикуется в настоящем томе впервые.

Изучение английской литературы получило в работах тех лет лишь эпизодическое отражение — в статье об английской народной балладе, опубликованной в журнале «Северные записки» 1916 г. вместе с первыми переводами С. Я. Маршака (переиздана в книге «Английские и шотландские баллады в переводах С. Я. Маршака», М., 1973), и небольшой заметке о Роберте Браунинге. Однако неизменный интерес к английской литературе, присущий автору на протяжении всей его жизни, вылился вскоре в обширную монографию «Байрон и Пушкин» (Л., 1924; переиздана в Избранных трудах в 1978 г.) и большую вступительную статью к сборнику драм Байрона в издательстве «Всемирная литература» (Пг., 1922), а позднее получил отражение в трех главах для академической «Истории английской литературы»: «Поэзия английского сентиментализма», «Английский предромантизм» (вошли в том 1, вып. 2, 1945) и «Байрон»; последняя глава осталась в рукописи и публикуется впервые. Уже в конце жизни, в середине 1960-х гг. В. М. Жирмунский вновь вернулся к сотрудничеству с С. Я. Маршаком — переводчиком английской поэзии и написал вступительную статью к его переводам из Уильяма Блейка (сокращенная редакция опубликована в журнале «Новый мир», 1965, № 6, полная — в отдельном издании переводов Блейка, 1965).

В истории немецкой литературы наибольшее внимание В. М. Жирмунского всегда привлекала монументальная фигура Гете. Ему посвящен ряд статей, опубликованных в 1920—1930-е гг. в периодической печати и в виде предисловий к изданиям сочинений Гете, а также обширная монография «Гете в русской литературе» (1937), намеченная к переизданию в Избранных трудах. Из этих статей в настоящий том включены «К вопросу о классовом самоопределении Гете. Автобиография Гете в историческом освещении» (1936), а также поздняя статья «Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете» (1969). Вопросы стилистики и, в частности, стилистической интерпретации поэтического текста, как известно, привлекали внимание В. М. Жирмунского начиная с 1920-х гг. и до последних лет жизни.

Особое место в сборнике занимает статья историографического характера «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» (1927). Задуманная как критический и аналитический очерк современных научных направлений (1910—1920-х гг.), она сегодня воспринимается как глава из истории литературоведения — истории, фактически еще не написанной и вряд ли восстановимой сейчас, по прошествии полувека, с той степенью полноты и отчетливости, которая отличает публикуемую статью.

Страницами из истории отечественной науки являются две некрологические статьи, посвященные выдающимся советским филологам старшего поколения — академику В. Ф. Шишмареву и

профессору А. А. Смирнову. Они воссоздают человеческий и научный облик этих замечательных ученых и педагогов.

При подготовке настоящего тома был уточнен, дополнен и частично модернизирован научный аппарат, отсутствовавший в первых изданиях большей части работ. В отдельных случаях редакция ввела ссылки на переиздания упомянутых научных трудов, появившиеся в последние годы, а также на новые переводы литературных текстов (в угловых скобках с примеч. *Ред.*). Цитаты из иноязычных авторов в нескольких случаях обновлены по вышедшим в недавнее время переводам.

ОПЫТ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ ГЕТЕ

1

Под стилистикой мы понимаем функциональное рассмотрение языковых явлений с точки зрения их использования в общественно обусловленных жанрах речи, устной или письменной: бытовой разговор или интимное дружеское письмо, научное сочинение или лекция, политическая речь или публицистическая статья, произведение художественной литературы, поэтической или прозаической. Каждый из этих жанров речи, не всегда одинаково четко отграниченных друг от друга, отличается особенностями в отборе и использовании языкового материала — лексики и фразеологии, синтаксических построений, грамматических форм, а иногда и фонетических дублетов.

Наиболее отличаются друг от друга в стилистическом отношении язык научный и язык художественный (поэтический). В первом слово выступает (по крайней мере в тенденции) как значок отвлеченного понятия, предложение — как логическое суждение. Отсюда нейтральность словесной формы научного высказывания и возможность его адекватного перевода на любой язык, в частности (по крайней мере в теории) и возможность машинного перевода. Идеальным выражением мысли в науках математических и физических является язык условных знаков — логико-математический язык. Физический закон, открытый Ньютоном и гласящий: «Две любые частицы вещества притягиваются друг к другу с силой, прямо пропорциональной произведению их масс и обратно пропорциональной квадрату расстояния», находит наиболее точное выражение в формуле:

$$F = \frac{m_1 m_2}{r^2}.$$

Следует, однако, оговорить, что не всякое произведение научной прозы целиком написано таким научным логико-математическим языком. Автор научного произведения может стремиться к художественной наглядности или эмоциональной убе-

длительности. Ю. С. Сорокин хорошо показал это на примере научной прозы биолога И. М. Сеченова.¹ Еще чаще элементы художественного воздействия наличествуют в сочинениях исторических и общественных. Напомним замечательный по своей впечатляющей силе образ, которым открывается «Коммунистический манифест» К. Маркса и Ф. Энгельса: «Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst des Kommunismus» («Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма»).

В художественном произведении язык есть средство художественного воздействия, воплощения в слове определенного идейно-художественного содержания. Тем самым мы отвергаем старое формалистическое понимание поэтического языка как «высказывания с установкой на выражение». Не существует «выражения» без «выражаемого», как не существует формы без содержания, с которым она связана диалектически.

Как средства художественного выражения могут быть использованы все аспекты языка. Например, для стихотворной речи характерно наличие особого закономерного чередования сильных и слабых (ударных и неударных) слогов, звуковые повторы в конце ритмического ряда (рифмы) и т. п. Синтаксис в связи с ритмом может служить средством художественной композиции (ср. у Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива... Когда росой обрызганный душистой... Когда студеный ключ играет по оврагу... — Тогда смиряется души моей тревога...»). Писатель, в соответствии со своим заданием, отбирает лексические синонимы общенародного языка (слова литературные и разговорные, архаизмы и диалектизмы и т. п.) или употребляет слова в переносном значении (поэтические тропы: жемчужные звезды и т. п.). Иными словами, категории стилистики представляют как бы надстройку над лингвистикой. Но знакомство с характером и возможностями этой надстройки обязательно для всякого более тонкого и глубокого понимания изучаемого языка, художественного, публицистического или разговорного, поскольку слова существуют в языке не как совокупность абстрактных значений и грамматических форм, а в том или ином контексте социально обусловленного употребления, т. е. в той или иной стилистической функции.

Поэтому при практическом изучении иностранного языка стилистику следует рассматривать как высшую ступень такого изучения.

Стилистика художественной речи тесно связана с понятием стиля. Стиль есть система взаимосвязанных и взаимообусловленных выразительных средств, воплощающих в слове определенное идейно-образное содержание. Можно говорить о стиле данного художественного произведения (например, «Вертера» Гете), о стиле писателя (например, Гете или Гейне), о стиле литературного направления или литературной эпохи (например, «бури и натиска», веймарского классицизма, немецкого романтизма, раннего или позднего).

Стиль необходимо рассматривать с исторической и сравнительной точек зрения — в его развитии и последовательных изменениях, в его сходствах и различиях, в разные эпохи и у разных писателей и также у одного и того же писателя на разных этапах его творческого пути. Отсюда следует, что к вопросам стилистики и стиля не нужно подходить со школьно-нормативной точки зрения, с вопросом, как хорошо писать (*l'art d'écrire* 'искусство писать' — распространенный тип французских учебников стилистики старого времени).²

Научная точка зрения и здесь совпадает с точкой зрения исторической, учитывающей многообразие типов художественного совершенства: научная стилистика не учит, «как писать» вообще и всегда, а как писали в разное время — как писал Гете в отличие от Шиллера, и оба они в отличие от Гейне или Бехера, или как писал молодой Гете-штюрмер в отличие от Гете-классика.

Художественный стиль писателя в его функциональной целенаправленности нельзя изучать в отрыве от его мировоззрения, воплощенного в образах языковыми средствами. Тем самым стиль литературного произведения это не только «явление языка»: наряду со стилистикой, т. е. с собственно языковыми средствами, последователь поэтического стиля должен учитывать темы, образы, композицию произведения, все его поэтическое содержание, выраженное в слове, но не исчерпывающееся словом. Именно эти элементы художественного стиля являются особенно существенными, поскольку они определяют и художественный принцип отбора словесного материала, т. е. стилистику в узком смысле. Сравните, например, такие художественные особенности стиля «Разбойников» Шиллера, как романтическую окраску фабулы и характеров, контрасты образов идеального мятежного героя Карла, его антагониста злодея Франца и сентиментально-романтической возлюбленной Амалии, героя и окружающей его толпы, композиционную роль его монологов, представляющих «рупор идей» автора, а затем уже их язык в натуралистически экспрессивной функции. Все эти особенности стиля представляют художественные средства выражения мировоззрения молодого Шиллера, неразрывно связанные со средствами языковыми.³

Поэтому вопросы литературного стиля (в частности, стилистики художественного языка) представляют промежуточную область между лингвистикой и литературоведением. Анализ литературных текстов требует от преподавателя некоторого обязательного минимума историко-литературных знаний, без которых стилистика (как это нередко бывает) неизбежно превращается в лексикологию или грамматику на материале литературных текстов, т. е. в изучение языкового материала, а не его стилистического функционирования.

Этими общими теоретическими соображениями я руководствовался с начала своего преподавания в Ленинградском университете на семинарских занятиях и в специальных курсах, посвя-

ценных стилистической интерпретации текстов классических немецких и английских поэтов XVIII—XIX вв.⁴ В подобном анализе, необходимом, как мне кажется, в одинаковой степени для более углубленного понимания языка и для более конкретного изучения литературы, лингвистическая и историко-литературная проблематики представляются диалектически взаимосвязанными и взаимообусловленными: поэтическое произведение должно рассматриваться как конкретное языковое воплощение определенного исторически обусловленного идейно-образного содержания.

В качестве примера стилистического анализа здесь рассматриваются четыре лирических стихотворения Гете — два, относящиеся к первой половине 1770-х гг., к периоду «бури и натиска» в его творчестве и в немецкой литературе того времени, и два, созданные во второй половине 1770-х гг., в начальный период формирования веймарского классицизма.⁵ Во всех случаях для сравнения привлекаются ранние и поздние редакции исследуемых стихотворений: их сопоставительный анализ и творческая история служат здесь методом «внутренней реконструкции» художественных тенденций в эволюции идейно-образного содержания и поэтического стиля лирики Гете.

2

Для эпохи «бури и натиска», развивавшейся в своих эстетических взглядах под влиянием учения Гердера о поэзии,⁶ а в художественной практике следовавшей за творческим примером молодого Гете, лирика была прежде всего непосредственным эмоциональным выражением личного переживания поэта, напряженного и яркого, в его индивидуальной жизненной полноте, целостности и силе. Первым творческим прорывом этого нового художественного и жизненного чувства, обозначившим резкий перелом в развитии молодого Гете и немецкой литературы того времени, явилась его страсбургская лирика 1770—1771 гг. — цикл любовных стихотворений, посвященных Фридерике Брион, дочери сельского пастора в Зезенгейме.

Наиболее известное из них озаглавлено в позднейших печатных редакциях (с 1806 г.) «Willkommen und Abschied».⁷

A

(1775 г.)

1. Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hieng die Nacht;
5. Schon stund im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

- Der Mond von seinem Wolkenhügel,
 10. Schien kläglich aus dem Duft hervor;
 Die Winde schlangen leise Flügel,
 Umsausten schauerlich mein Ohr;
 Die Nacht schuf tausend Ungeheuer —
 Doch tausendfacher war mein Mut;
 15. Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
 Mein ganzes Herz zerfloss in Glut.

- Ich sah dich, und die milde Freude
 Floss aus dem süßen Blick auf mich.
 Ganz war mein Herz an deiner Seite,
 20. Und jeder Atemzug für dich.
 Ein rosenfarbes Frühlings Wetter
 Lag auf dem lieblichen Gesicht,
 Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!
 Ich hofft' es, ich verdient' es nicht.
25. Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!
 Aus deinen Blicken sprach dein Herz.
 In deinen Küssen, welche Liebe,
 O welche Wonne, welcher Schmerz!
 Du giengst, ich stund und sah zur Erden,
 30. Und sah dir nach mit nassem Blick;
 Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
 Und lieben, Götter, welch ein Glück!

B

(1789 r.)

Willkomm und Abschied

1. Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!
 Es war getan fast eh' gedacht;
 Der Abend wiegte schon die Erde,
 Und an den Bergen hing die Nacht;
 5. Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
 Ein aufgetürmter Riese, da,
 Wo Finsternis aus dem Gesträuche
 Mit hundert schwarzen Augen sah.

- Der Mond von einem Wolkenhügel
 10. Sah kläglich aus dem Duft hervor,
 Die Winde schlangen leise Flügel,
 Umsaus'ten schauerlich mein Ohr;
 Die Nacht schuf tausend Ungeheuer:
 Doch frisch und fröhlich war mein Mut;
 15. In meinen Adern welches Feuer!
 In meinem Herzen welche Glut!

- Dich sah ich, und die milde Freude
 Floss von dem süßen Blick auf mich,
 Ganz war mein Herz an deiner Seite,
 20. Und jeder Atemzug für dich.
 Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
 Umgab das liebliche Gesicht,
 Und Zärtlichkeit für mich — Ihr Götter!
 Ich hofft es, ich verdient es nicht!

25. Doch ach! schon mit der Morgensonne
 Verengt der Abschied mir das Herz:
 In deinen Küssen, welche Wonne!
 In deinem Auge, welcher Schmerz!
 Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
 30. Und sahst mir nach mit nassem Blick.
 Und doch, welch Glück geliebt zu werden!
 Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Из двух полных редакций этого стихотворения, написанного в 1770—1771 гг., более ранняя (А) была опубликована в 1775 г. в альманахе поэта-анакреонтика И. Г. Якоби «Iris»; более поздняя (В) была впервые напечатана в 1789 г. в «Собрании сочинений Гете» издательства Гешен (Goethe's Schriften. Bd 8. Leipzig, Göschen) и в таком виде воспроизводилась во всех последующих изданиях.

Кроме приведенных двух текстов существует еще более ранний отрывок, содержащий только первые 10 стихов (редакция А₁), в так называемом «Зезенгеймском песеннике» («Sesenheimer Liederbuch») — рукописном сборнике, принадлежавшем Фридрике Брион с посвященными ей стихами Гете и Ленца.⁸ По сравнению с А он содержит следующие различия:

- ст. 1: Es schlug mein Herz...;
 ст. 2: Und fort!...;
 ст. 6: Wie ein getürmter Riese...;
 ст. 9: ... von einem Wolkenhügel...;
 ст. 10: ... sah schläfrig...

Стихотворение Гете основано на биографическом факте, описанном впоследствии в его мемуарах («Dichtung und Wahrheit», В.11): ночные поездки верхом на свидание с возлюбленной из Страсбурга в соседний Зезенгейм. Факт этот знаменателен, так как биографическое переживание в его непосредственной, неповторимо индивидуальной форме врывается в лирику, определяя ее сюжетное содержание. Сюжет стихотворения был совершенно новым и небывалым в лирике того времени: до страсбургских стихов Гете господствующее «анакреонтическое» направление немецкой лирики знало в качестве сюжетов лишь традиционные ситуации античной и ренессансной поэзии, и сам Гете в своей юношеской анакреонтике («Buch Annette», 1766—1767) еще недавно в духе раннего классицизма ограничивался такими сюжетными общими местами (topoi), как юноша у ручья («Unbeständigkeit»), девушка дарит возлюбленному поцелуй, притворно сопротивляясь («Das Schreiben»), и т. п.⁹

Новым является и то, что стихотворение Гете построено как рассказ, окрашенный эмоциональным волнением героя-автора и развивающийся динамически вместе с развитием повествования (строфы I—II — поездка верхом, строфа III — свидание, строфа IV — разлука). Однако прошлое это совсем недавнее, оно стоит за плечами рассказчика и как бы нагоняет его. Эмоциональный

возглас в начале (Geschwind zu Pferde...) и в середине рассказа (ст. 23: Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!) и ряд взволнованных восклицаний, усиленных повторениями, во второй части (ст. 25—28) переводят рассказ из прошлого времени в настоящее, которое окончательно закрепляется в конце стихотворения (ст. 31—32) обобщающей эмоциональной сентенцией — возгласом:

Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück!¹⁰

Заглавие стихотворения в форме «Willkomm und Abschied» впервые появляется в издании 1789 г., свидетельствуя о рациональном обобщении его индивидуального лирического содержания, об отходе от непосредственной ситуации, о художественном дистанцировании, характерном для эстетики веймарского классицизма. Речь должна идти уже не о Фридерике из Зезенгейма, а о «свидании и разлуке» вообще. В издании 1806 г. разговорная форма Willkomm заменяется современной литературной Willkommen.

Остановимся подробнее на разночтениях двух основных редакций, которые очень многочисленны и в ряде случаев поучительны в стилистическом отношении. Перепечатывая для «Собрания сочинений» 1787—1790 г. свои ранние «штюрмеровские» стихотворения, Гете обычно перерабатывал их в духе эстетики веймарского классицизма, отбрасывая все чрезмерное, индивидуалистически экспрессивное, выходящее за нормы классически обобщенного и благородно приподнятого поэтического слога. Такие исправления как бы педализуют для нас стилистические особенности, характерные для молодого Гете в период «бури и натиска».

Ст. 1—2: Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!

Начало стихотворения сразу вводит в действие без объяснения ситуации и ее предыстории. Характерен, как уже было сказано, эмоциональный возглас — восклицание; не менее характерно начало от себя (не совсем обычная инверсия дательного падежа личного местоимения mir), которое, по-видимому, раньше (A₁) звучало грамматически более обычно и стилистически нейтрально: Es schlug mein Herz...

Причиной переделки стиха в целом явились, с одной стороны, чрезмерно экспрессивное сравнение: герой скачет на свидание с любимой девушкой, «буйный, как герой в битву!» (... wild, wie ein Held zur Schlacht!); с другой — ритмический перебой, чрезвычайно экспрессивный, но нарушающий плавность течения ямбического метра перестановкой ударения с четвертого (четного) слога на третий (нечетный): Und fórt, wild, wie ein Héld... Гете исправил второй стих: Es war getan fast eh' gedacht («сказано —

сделано) — общая мысль, потерявшая индивидуальное экспрессивное содержание.

Ст. 13—14: Die Nacht schuf tausend Ungeheuer —
Doch tausendfacher war mein Mut...

Слово *tausend* представляет лирическую гиперболу экспрессивного стиля: оно означает 'очень много' (и вместе с тем 'неопределенно много'), как и слово *hundert* в том же стихотворении:

ст. 7—8: Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Такие лирические гиперболы характерны для стиля молодого Гете, в особенности словечки *all*, *voll* и *ganz*, выражающие полноту и целостность чувства, которые он беспощадно вытравлял как манерность из рукописной редакции «Фауста» («Urfaust», 1775) при подготовке ее к печати для того же гешенского собрания сочинений («Faust. Ein Fragment», 1790).¹¹ Такими лирическими гиперболами являются также неопределенные местоимения и наречия типа *всё*, *все*, *каждый*, *никто*, *никогда*. Сравните в этом стихотворении (ст. 19—20) экспрессивную инверсию слова *ganz*, поставленного на метрически неудачное место:

Ganz war mein Herz an deiner Seite,
Und jeder Atemzug für dich.

Точно так же в ст. 16: *Mein ganzes Herz zerfloss in Glut*. Такое же значение имеют усиленные повторениями и восклицательной интонацией местоимения *welch* (ст. 27—28), *wie* (ст. 25) в значениях 'какой сильный', 'как сильно'.

Причиной переработки ст. 14 явилась грамматически невозможная сравнительная степень *tausendfacher* (буквально: 'тысячнее'), повышающая гиперболическую экспрессивность слова *тысяча*, подчеркивая ее вместе с тем повторением корня (так называемая *figura etymologica*). «Тысячнее» ломало все грамматические правила ради повышения индивидуальной выразительности поэтического слова, и Гете-классик должен был устранить эту форму. Решение, которое он выбрал (*Doch frisch und fröhlich war mein Mut*), как и в первом случае, идет по пути обобщения и некоторой банализации выражения.

Ст. 15—16: Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
Mein ganzes Herz zerfloss in Glut.

В этом случае, как и в ст. 2, Гете смутила та же гиперболичность метафорических образов, которая неоднократно встречается как выражение высшей степени страстного чувства и в первой, почти одновременной рукописной редакции (1772) драмы молодого поэта «Гец фон Берлихинген» — в речах восставших крестьян и была устранена во второй печатной ее редакции (1773).¹² В связи с переработкой этих стихов исправление коснулось и ст. 27—28

с их нечетким параллелизмом. В результате переделок получились три группы парных восклицаний (объединенных ритмико-синтаксическим параллелизмом и повторяющимся восклицательным членом *welch* 'какой сильный, страстный'), на которых держится эмоциональная выразительность окончательной редакции:

- ст. 15—16: In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!
ст. 27—28: In deinen Küssen, welche Wonne!
In deinem Auge, welcher Schmerz!
ст. 31—32: Und doch, welch Glück geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

В ст. 29—30 изменение было подсказано сюжетом, а не стилем. В первоначальной редакции она уходит, он остается и смотрит ей вслед «влажным взором» («mit nassem Blick»); в окончательной редакции последовательность событий, может быть, не оправданная биографическими фактами (первая редакция могла быть более документальной), но во всяком случае более соответствующая логике событий, выраженной в новом заглавии: он уезжает, она смотрит ему вслед со слезами на глазах.

Я не отмечаю некоторых менее значительных изменений текста. Неизменной в основном остается центральная часть — описание скачки героя (автора) через ночной лес (ст. 3—13). Новым для поэзии того времени является характерное для молодого Гете одушевление природы, созвучной чувству, переполняющему душу поэта: вечер «баюкает» землю, ночь «нависает» над горами, дуб «в одежде из тумана» стоит «как башня-великан» (*ein aufgetürmter*, или *A₁ ein getürmter, Riese* — неологизм молодого Гете в стиле Клопштока и «бурных гениев», создававших новые глаголы с приставками пространственного значения),¹³ темнота, «глядящая из кустов сотней черных глаз» (ср. у Тютчева: «Ночь хмурая, Как зверь стокий, Глядит из каждого куста»), и т. д. Эмоционально напряженное и динамическое, это описание завершается прорывом непосредственного чувства в последних стихах этой строфы (ст. 15—16). Метафоризация, переходящая в поэтическое мифотворчество, имеет характер совершенно необычный для рационалистического стиля анакреонтической лирики раннего немецкого Просвещения, которая избегала чрезмерной метафоричности как «напыщенности» (*Schwulst*) или пользовалась поэтическими метафорами не индивидуальными, а традиционными (своего рода стилистическими клише, или *topoi*), не отклоняющимися от словоупотребления литературной прозы, т. е. от общей нормы «метафор языка».

С этим стихотворением молодого Гете можно было бы сопоставить другое, почти одновременное, также написанное в Страсбурге и посвященное Фридерике — «*Mailed*», в первоначальной редакции «*Mayfest*» (1771).¹⁴ В композиционном и стилистическом отношении оно целиком построено на параллелизме и нарастании эмоциональных восклицаний, одновременных описывае-

мому чувству и непосредственно его выражающих, и на сопоставлении лирического описания весенней природы и весеннего чувства любви в душе поэта:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur! ..
O Mädchen Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich. . .

Но я воздерживаюсь от специального анализа этого стихотворения, поскольку он был сделан на основе моих лекций моим учеником С. Б. Чудаковым в его статье «„Майская песня“ Гете (Опыт синтетического толкования)».¹⁵

3

Стихотворение «Auf dem See» известно в двух редакциях: первая 1775 г., рукописная, без заглавия — в дневнике путешествия Гете по Швейцарии (А), вторая 1789 г., печатная — в названном выше «Собрании сочинений», т. 8 (В) и в последующих изданиях.¹⁶ Поскольку вторая, каноническая, редакция общеизвестна, я приведу первую, отмечая отклонения позднейшей переработки:

А

Den 15 Junius 1775.
Donnerstags morgen aufm Zürichersee

1. Ich saug an meiner Nabelschnur
Nun Nahrung aus der Welt.
Und herrlich rings ist die Natur
Die mich am Busen hält.
5. Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf
Und Berge Wolken angetan
Entgegenen unserm Lauf.
10. Aug mein Aug was sinkst du nieder
Goldne Träume kommt ihr wieder
Weg du Traum so Gold du bist
Hier auch Lieb und Leben ist.

- Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne
15. Liebe Nebel trinken
Rings die türmende Ferne
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht
Und im See bespiegelt
 20. Sich die reifende Frucht.

- Ст. 1—3: Und frische Nahrung, neues Blut
 Saug' ich aus freier Welt;
 Wie ist Natur so hold und gut. . . ;
 ст. 7: ... wolkig himmelan;
 ст. 8: Begegnen unserm Lauf;
 ст. 15: Weiche Nebel. . .

Стихотворение посвящено Лили Шенеман, невесте Гете, и написано во время его путешествия по Швейцарии вместе с двумя молодыми друзьями, также поэтами и «бурными гениями», графами Фридрихом и Кристианом Штольбергами. Исходная биографическая ситуация: Лили находится во Франкфурте, Гете — на Цюрихском озере. Стихотворение написано незадолго до окончательного разрыва между ними.

В прозаическом путевом дневнике («Reisetagebuch») стихотворение стоит рядом с другими импровизациями. Одна из них — лирическая, любовное четверостишие:

Wenn ich liebe Lili dich nicht liebte
 Welche Wonne gäb mir dieser Blick
 Und doch wenn ich Lili dich nicht liebte
 Wärl Was Wär mein Glück!¹⁷

Другая контрастирует с ним характерной для штюрмеров грубо натуралистической манерой:

Ohne Wein kann's uns auf Erden
 Nimmer wie dreihundert werden
 Ohne Wein und ohne Weiber
 Hohl der Teufel unsre Leiber. . .¹⁸

Для этих стихотворений, как и вообще для стихотворных импровизаций молодого Гете, характерно полное отсутствие знаков препинания, которые тщательно расставлены в печатном издании. Грамматические формы без конечного -e (saug, Aug, Lieb), соответствующие живому южнонемецкому произношению поэта, написаны без апострофов, которые в дальнейшем регулярно расставляются в соответствии с требованиями литературного языка, ориентированными на восточноевропейскую норму (saug', Aug', Lieb').¹⁹

Заглавие «Auf dem Zürcher See» впервые появляется в копии Гердера. В печатном издании 1789 г. оно было обобщено в духе классицизма — «Auf dem See» — и тем самым утратило свой первоначальный индивидуально-биографический характер.

Стихотворение отражает непосредственное лирическое переживание, оно написано от первого лица и в настоящем времени. По содержанию и метрической форме оно распадается на три части. Первая изображает исходную ситуацию и содержит описание природы: горное озеро и плывущий по нему челнок, в кото-

ром находится поэт с друзьями (ст. 1—8). Во второй части описание прерывается лирическим раздумьем, воспоминаниями (ст. 9—10), которые поэт отгоняет прочь (ст. 11—12): прорыв эмоционального волнения обозначен лирическим обращением (Aug mein Aug. . ., Goldne Träume. . .),²⁰ вопросом и восклицанием (Weg du Traum!..). В последней части — снова пейзаж, но как бы обогащенный содержанием лирически пережитого (ст. 13—20). Можно говорить, таким образом, о трехчленном диалектическом развитии основной лирической темы стихотворения: тезис — антитеза — синтез.

Развитию лирического содержания стихотворения соответствует его метрическая форма. Оно членится на симметричные группы по 8+4+8 стихов, не образующих, однако, обычной последовательности структурно тождественных строф. Первое восьмистишие — это чередование четырехстопных и трехстопных ямбических стихов с перекрестными рифмами и сплошными мужскими окончаниями. В следующем четверостишии ямб заменяется четырехстопным хореем с парными рифмами, в первой паре — женскими, во второй — мужскими, так что перелому содержания внутри четверостишия соответствует противопоставление метрической структуры двух частей строфы. Последнее восьмистишие состоит из трехстопных стихов с перекрестными рифмами, причем нечетные — хореические, четные — дольники с урегулированным чередованием междударных промежутков — один слог в первой и третьей, два слога во второй стопе:

Auf der Welle blinken $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup$
Tausend schwebende Sterne... $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup$

Окончания стихов в первом четверостишии — сплошные женские, во втором — чередующиеся женские и мужские, что придает своеобразную выразительность смысловой концовке стихотворения в целом:

Und im See bespiegelt
Sich die reife Frucht.

Оскар Вальцель, анализируя это стихотворение, неоднократно подчеркивал эстетическое своеобразие его метрической формы, не заданной заранее, как при обычной строфической композиции или в традиционной композиционной форме однострофного сонета, а как бы порожденной самим содержанием для данного стихотворения («einmalig») и развивающейся вместе с ним.²¹ Он впал в таком преобладании внутренней формы над внешней типологическую особенность немецкого стиля искусства в отличие от романского. Мы думаем, однако, что речь идет здесь не об абстрактной типологии национальных эстетических стилей, а об особенностях поэтического стиля молодого Гете и эпохи «бури и натиска» с их стремлением к непосредственной выразительности лирического переживания и его художественной формы.

Стихотворение подверглось значительной переработке только в начальных (ст. 1—3) стихах, где общение поэта с природой было представлено в виде смелого натуралистического образа младенца-человека, связанного пуповиной с природой-матерью. Образ этот характерен для конкретно-чувственного отношения молодого Гете к природе и искусству, он представляет близкое сходство с образом природы — кормящей матери, который сохранился в рукописной редакции «Фауста» 1773—1775 гг.:

Wo fass ich dich unendliche Natur?
Euch Brüste wo! Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich
so vergebens?

(Ст. 455—459)

Изменение, предпринятое Гете в ст. 1—3, устранило то, что могло показаться слишком «грубым» с точки зрения классической нормы, но вместе с тем, как всегда, и обезличило индивидуальную выразительность первоначальной редакции; в этом смысле *so hold und gut* (ст. 3) вполне соответствует *frisch und fröhlich* в ранее разобранным стихотворении.

В остальном стихотворение не требовало столь значительных исправлений, как первое, потому что, как все стихотворения из цикла Лили («*Herz, mein Herz...*», «*Warum ziehst du mich unwiderstehlich...*» и др.), оно отличается от стихов, посвященных Фридерике, отсутствием повышенной напряженности чувства и экспрессивности формы, большей мягкостью и гармоничностью индивидуального переживания и его художественного выражения.

Гете устраняет, однако, отдельные вольности индивидуального словоупотребления, характерного для стиля его ранних стихов.

Ст. 7: ...*Berge Wolken angetan* — здесь отсутствует синтаксическая связь (эллипс): пропущен предлог *mit*, в соответствии со стилистической доктриной Гердера и его школы, стремившихся устранять излишние связочные слова как рассудочный элемент в языке²² (может быть, это своеобразный неологизм — сложное причастие *wolken-angetan*?); в редакции В: *wolkig himmelnan*.

Ст. 8: *Entgegenn unserm Lauf* — необычное словоупотребление, основанное на персонификации; в редакции В заменен глагол (*begegenn*).

Ст. 15: *Liebe Nebel...* предполагает также личное отношение и персонификацию; в редакции В заменено объективным эпитетом: *Weiche Nebel*, как и в предыдущем стихотворении *Der Mond von seinem Wolkenhügel* (оссианический образ), заменяется объективным и безличным *von einem Wolkenhügel*.

Однако многое специфически индивидуальное Гете оставляет и в новой редакции как особенности поэтического языка в отли-

чие от абстрактной нормы грамматической правильности и литературной «корректности». Сравните, например:

Ст. 11: *Weg du Traum, so Gold du bist* — существительное *Gold* в функции предикативного имени употреблено как качественное слово (прилагательное) в значении 'golden' с наречием *so* 'так', выражающим более сильную степень.

Ст. 16: *die türmende Ferne* в значении 'sich türmende' (ср. в предыдущем стихотворении *A₁: Wie ein getürmter Riese*).

Ст. 17: *Morgenwind umflügelt* — существительное (имя нарицательное) без артикля, устранение служебного слова, также связанное с персонификацией.

Для стиля описаний природы очень существенное значение имеет художественное использование прилагательных-эпитетов и глаголов при именах существительных.

Поэтическое восприятие природы у Гете определяется и в этом стихотворении одушевлением, связанным с метафоризацией, носителями которой являются глагольные формы. В тематическом отношении эти метафоры часто сходны с отмеченными в первом стихотворении, но они не имеют характера последовательного поэтического мифотворчества, менее отклоняются от обычных метафор языка и ограничиваются эмоциональным «вчувствованием» (*Einfühlung*), сближающим картину природы с лирическими переживаниями поэта. К таким метафорам относятся: в ст. 5: *Die Welle wieget unsern Kahn* (ср.: *Der Abend wiegte schon die Erde*); в ст. 7: *Und Berge Wolken angetan* (ср.: *Schon stund im Nebelkleid die Eiche*); в ст. 16: ... *die türmende Ferne* (ср. *A₁: Wie ein getürmter Riese*); в ст. 17—18: *Morgenwind umflügelt Die beschattete Bucht* (ср.: *Die Winde schwangen leise Flügel*). Смелое метафорическое новообразование в ст. 15—16: *Liebe (weiche) Nebel trinken Rings die türmende Ferne*. Заключительные ст. 19—20 также содержат скрытую метафору: *Und im See bespiegelt sich die reife Frucht* (*bespiegelt sich* — о человеке: 'смотрит на свое отражение' вместо *spiegelt sich* 'отражается'). Вместе с указанной тенденцией к персонификации эти глагольные метафоры придают описанию природы присущую ему у Гете человеческую выразительность.

Эпитеты-прилагательные при именах (*Welle—Berge*) в первой части стихотворения отсутствуют: отсюда динамизм описания. В последней части эпитеты наличествуют регулярно, но в форме причастий, т. е. объединяют, в соответствии с характером этой грамматической категории, качество с действием. Все эти причастия-определения расположены в четных стихах на синтаксически параллельных местах и одинаково выделены метрически — двусложным промежутком между ударениями. Ср.:

- ст. 14: *Tausend schwebende Sterne*;
- ст. 16: *Rings die türmende Ferne*;
- ст. 18: *Die beschattete Bucht*;
- ст. 20: ... *die reife Frucht*.

Классическая поэзия пользуется постоянным статическим «украшающим эпитетом» как типическим, идеальным признаком предмета, и Гете следует этой норме в первой строфе песни Миньоны «Kennst du das Land?..». ²³ В последней строфе стихотворения «Auf dem See», в котором описание природы завершает развитие лирического переживания, впервые появляются эпитеты, но, выраженные причастиями, они имеют динамический характер в соответствии со стилем всего стихотворения. ²⁴

4

Новый этап в развитии лирики Гете намечается уже с самого начала его пребывания в Веймаре. Для его мировоззрения первых веймарских лет (1775—1786) характерен отказ от бунтарского индивидуализма «бури и натиска», сознательное желание подчинить личность человека и поэта стоящим над ней законам объективной действительности, природы, человеческой жизни и художественного творчества. Стихотворения Гете (как и его письма) этого периода свидетельствуют об отказе от чрезмерно взволнованного, напряженного и страстного чувства жизни «бурного гения», о стремлении к успокоению, душевной гармонии и ясности. Элегическое раздумье и томление определяют господствующий в них эмоциональный тон. В области художественной лирики Гете развивается от субъективности восприятия и индивидуальной экспрессивности поэтического стиля к типизации индивидуального чувства и стройной гармонической форме в соответствии с эстетическими нормами веймарского классицизма.

К числу стихотворений, на которых лучше всего может быть прослежен переход к этому новому стилю, относятся «Jägers Abendlied» (1775—1776), «An den Mond» (1778), рассматриваемые ниже в их последовательных редакциях, а также два близких по времени написания лирических отрывка под одинаковым заглавием «Wanderers Nachtlied» (1776 и 1780), из которых второй («Über allen Gipfeln ist Ruh...») известен у нас в переработке Лермонтова («Горные вершины...»).

A

Jägers Nachtlied

1. Im Felde schleich ich still und wild,
Lausch mit dem Feurrrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor!

5. Du wandelst itzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Tal,
Und ach mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

- Des Menschen, der in aller Welt
10. Nie findet Ruh noch Rast;
Dem wie zu Hause so im Feld
Sein Herze schwillt zur Last?

- Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als seh' den Mond ich an;
15. Ein süsser Friede kommt auf mich,
Weiss nicht wie mir getan! ²⁵

Стихотворение в этой редакции было напечатано впервые в журнале Виланда «Teutscher Merkur» (1776). Переделки (редакция В) были сделаны, как обычно, для «Собрания стихотворений» 1789 г., откуда они перешли в последующие издания:

- ст. 2: Gespannt mein Feuerrohr;
ст. 6: Durch's Feld und liebes Tal
(начиная с издания 1806 г. снова:
Durch Feld und liebes Tal);
ст. 14: Als in den Mond zu sehn;
ст. 15: Ein stiller Friede...;
ст. 16: ... wie mir geschehn.

Все эти поправки крайне незначительны и не меняют общего стиля стихотворения, за исключением кардинальной переработки строфы III (ст. 9—12):

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruss,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.

В издании 1789 г. стихотворение получило также новое заглавие «Jägers Abendlied» вместо «Jägers Nachtlid», может быть, для того, чтобы избежать нежелательного столкновения с двумя другими того же цикла — «Wanderers Nachtlid». Само наличие такого заглавия («Песня охотника») является попыткой введения в стихотворение лирического героя, независимого от личности поэта — объективации, дистанцирования (так называемое «Rollenlied»). Однако эта объективация, характерная для лирики классицизма, пока еще не продвинулась дальше заглавия.

Стихотворение посвящено, как и предыдущее, Лили, которую Гете окончательно покинул во Франкфурте, когда переехал летом 1775 г. в Веймар. Элегические воспоминания об оставленной возлюбленной определяют общий эмоциональный тон стихотворения; воспоминания эти уже не волнуют, а приносят умиротворение (süusser Friede).

Стихотворение написано в настоящем времени: оно одновременно переживанию. Первые две строфы построены параллельно, но в двойном отражении: он и она, ее образ возникает в его мечтах, но и она, как она видится ему, думает о нем. Параллелизм подчеркнут повторением и смысловым противопоставлением: Im Felde schleich ich... — Du wandelst (wohl)... durch Feld...; still

und wild — still und mild; dein liebes Bild, dein süßes Bild (лирическое повторение) — . . . mein schnell verrauschend Bild; schwebt mir vor — stellt sich dir's nicht einmal.

Вторая строфа в отличие от первой лишена категоричности: модальное слово wohl (возможность, неуверенное предположение) развивается в лирический вопрос и восклицание, как прорыв долго сдерживавшегося эмоционального волнения:

Und ach mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

Отсюда — переход к строфе III, которая в первой редакции является ключевой и наиболее личной, биографической: в ней возникает образ поэта — странника, скитальца, одержимого вечным волнением и мучимого чрезмерностью своих страстных переживаний. Образ этот близко созвучен автобиографическим признаниям первой редакции «Фауста»:

Ha! bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu. . .

(Ст. 1414—1417)

Незадолго до переезда в Веймар (28 августа 1775 г.) Гете писал из Франкфурта: «Может быть, невидимый бич Евменид снова погонит меня из моей родины»²⁶ — образ, который он вскоре затем разовьет как автобиографическую основу трагедии Ореста и его исцеления в «Ифигении в Тавриде».

За эмоциональным взрывом строфы III в строфе IV следует разрешение: наступает расслабление и успокоение. Появляется образ месяца, который вводится сравнением (Als sah' den Mond ich an); подобно образу возлюбленной, он приносит поэту желанный душевный покой.

Таким образом, лирическое переживание дается не только в непосредственном отражении, но и в развитии; от исходной ситуации в первых двух параллельных строфах оно поднимается в третьей до кульминационной точки эмоционального напряжения и ниспадает в завершающей четвертой к исходной ситуации, обогащенной содержанием пережитого.

Характерно, однако, что с точки зрения эстетического канона веймарского классицизма Гете счел нужным полностью переработать ту строфу, которую я назвал выше ключевой для первоначального замысла. Именно ее чрезмерно субъективный, биографический характер, не вполне понятный для непосвященного в биографию поэта, как и ее с классической точки зрения неоправданная эмоциональная экспрессивность, толкнули Гете на переделку. В окончательной редакции ситуация получила более общий характер и потеряла свои интимно индивидуальные черты: герой огорчен тем (Voll Unmut und Verdruss), что вынужден был

расстаться со своей возлюбленной и теперь скитается по белу свету (Nach Osten und nach Westen schweift, Weil er dich lassen muß). Известная банализация и здесь сопровождает процесс обобщения интимно-личного переживания.

Следует отметить некоторые особенности словесного стиля, с которыми мы столкнемся и в следующем стихотворении — подбор повторяющихся простых эмоциональных эпитетов бытового языка, таких, как *lieb, süß, still*, определяющих общий эмоциональный тон стихотворения: *still und wild, still und mild, stiller Friede; süßes Bild; liebes Bild, liebes Tal*. Эпитеты эти окружают образ возлюбленной; образ героя сопровождается эпитетом-причастием *mein schnell vergaushend Bild* с присущей ему динамикой в необычном метафорическом употреблении и краткой разговорной форме, отклоняющейся от нормального грамматического типа (без окончания -es сильного склонения). Другие признаки разговорного языка: в ст. 6: *Durch Feld* (без артикля); в ст. 16: *Weiss nicht...* (без личного местоимения). Гете сохраняет их и позднее как стилистическую особенность своей интимной лирики.

5

Особенно значительные различия представляют две редакции стихотворения «An den Mond» — рукописная 1778 г. (А) и печатная 1789 г. (В).²⁷

А

An den Mond

- I 1. Fülleest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz
Löseest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.
- II 5. Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick
Wie der Liebsten Auge, mild
Über mein Geschick.
- III 10. Das du so beweglich kennst
Dieses Herz in Brand
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluss gebannt.
- IV Wenn in öder Winternacht
Er von Tode schwillt
15. Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.
- V Selig wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschliesst
Einen Mann am Busen hält
20. Und mit dem genieusst,

VI Was dem Menschen unbewusst
Oder wohl veracht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Первая рукописная редакция (А) содержится в письмах Гете к Шарлотте фон Штейн на листке без даты.²⁸ Согласно сообщению Фрица фон Штейн, сына Шарлотты, поводом для написания стихотворения послужило самоубийство Кристины фон Лассберг, молодой девушки, фрейлины веймарской герцогини, хорошо известной Гете и его приятельнице. Причиной самоубийства была несчастная любовь. Кристина утопилась в реке Ильм вечером 16 января 1778 г. На следующий день слуги Гете нашли ее тело в реке и отнесли в дом г-жи фон Штейн; при ней, как рассказывали, нашли томик «Вертера». Потрясенный случившимся, Гете записал в своем дневнике: «Много думал о смерти Кристель. Все ее существо, последние ее пути (Dies ganze Wesen dabei ihre letzten Pfade). В тихой печали занят был несколько дней местом ее смерти (beschäftigt um die Szene des Tods)...».²⁹ Последнее слово объясняет письмо г-же фон Штейн от 19 января: «Я нашел местечко, где память о бедной Кристель может храниться в тайне». Вместе со своим слугой Гете выбрал для этого углубление в скале у реки, «откуда можно обозреть в полном уединении ее последние пути и место ее смерти: мы работали всю ночь, под конец — я один вплоть до часа ее смерти, это было в такой же вечер... Мне теперь достаточно воспоминаний и мыслей, я не могу уйти из дома». И Гете добавляет: «В этой манящей печали (einladende Trauer) есть что-то опасно привлекательное (was gefährlich anziehendes), как в самой воде...».³⁰

Такова явная (хотя и оспариваемая некоторыми критиками) интимно-биографическая основа первой редакции,³¹ в которой пережитое, как и в предыдущих стихотворениях, непосредственно претворяется в поэзию.

Стихотворение «An den Mond» написано, как и предыдущие, от первого лица, отражая элегические раздумья поэта, вызванные лунной ночью, мыслями о любимой и трагическими переживаниями, которые до конца не раскрыты (гибель Кристины). Оно распадается по содержанию на три части по две строфы с той же последовательностью развития лирического переживания, как в «Jägers Abendlied» (тезис — антитеза — синтез).

Первая часть (ст. 1—8) открывается описанием природы: лунный пейзаж, проникнутый тишиной и покоем и связанный с помощью сравнения (как в конце предыдущего стихотворения) с воспоминанием о возлюбленной (Wie der Liebsten Auge, mild). Форма обращения в начале стихотворения (Füllest wieder 's liebe Tal...) придает описанию лирический характер. Его сдержанная эмоциональность, лирическое «вчувствование» (Einfühlung) в пейзаж поддерживаются параллелизмом глагольных форм в начале нечетных стихов: Füllest... Lösest... Breitest... Под-

бор эмоциональных эпитетов напоминает «Jägers Abendlied» и характерен для интимной лирики Гете: ст. 1: 's liebe Tal (ср.: Durch Feld und liebes Tal); ст. 2: Still mit Nebelglanz (ср.: still und mild, stiller Friede); ст. 7: Wie der Liebsten Auge mild (ср.: still und mild). Интимный разговорный характер имеют глагольные формы без личных местоимений и элидированное местоимение среднего рода ('s liebe Tal). Эмоциональным обобщением, характерным для молодого Гете, является словечко ganz, выделенное с помощью рамочной конструкции необычной постановкой в качестве предикативного атрибута на сильном месте в конце предложения и стиха (Lösest. . . meine Seele ganz).

Вторая часть (ст. 9—16) имеет ключевое значение, представляя, как и в предыдущем стихотворении, внезапный прорыв взволнованного чувства, кульминационную точку эмоционального напряжения: не знающее покоя сердце поэта, «кохваченное пламенем» («dieses Herz in Brand»), и призрак смерти («ein Gespenst») над рекой «в пустынную зимнюю ночь» («in öder Winternacht»), вызванный мыслью о самоубийстве Кристины. Стиль приобретает метафорическую экспрессивность: ст. 10: dieses Herz in Brand (ср. «Willkommen und Abschied» в редакции A: Mein ganzes Herz zerfloss in Glut); ст. 11—12: wie ein Gespenst gebannt; ст. 14: . . . von Tode schwillt.

Появляется характерный для Гете-штурмера неологизм, представляющий сгусток образов, объединенных в сложном слове: Frühlingslebens Pracht, или скорее Frühlingslebenspracht; в редакции В Гете упростил: Frühlingspracht (ср. в рукописном «Фаусте» Brandschande Malgeburt, позднее устраненное; в оде «Прометей» Knabenmorgen Blüenträume также с последующим упрощением: Blüenträume).³²

Вместе с тем эти строфы понятны не во всех подробностях: они слишком субъективны, слишком связаны с событиями и переживаниями, известными только их свидетелям и участникам. К кому обращается поэт с интимным du (ст. 9: Das du so beweglich kennst. . .) — к госпоже фон Штейн? Что значит ст. 11—12: Haltet ihr wie ein Gespenst An den Fluss gebannt (Кто это ihr)? Откуда внезапно появляется образ смерти, от которой «вздувается река» («von Tode schwillt»)? Может быть, это тело утопленницы или просто зимний паводок?

Третья часть (ст. 17—24) в форме лирической сентенции возвращается к первой теме: счастье — в покое, созерцательном одиночестве вдвоем, в дружбе, может быть, в любви. Слова einen Mann am Busen hält заставляют предполагать, что итог этот подводится от имени женщины, может быть, Кристины, которую судьба лишила именно такого счастья.

Переработка стихотворения для издания 1789 г. исходила из необходимости освободить его от всего биографически случайного и потому непонятного, связанного с его происхождением, т. е. с самоубийством Кристины фон Лассберг. С этой точки зрения

следовало прежде всего устранить строфу III (ст. 9—12) и переделать начало строфы IV (ст. 13—14) с их непонятными намеками на давно забытые события, а также с чрезмерно экспрессивной характеристикой душевного состояния самого поэта («Dieses Herz in Brand»). В то же время Гете попытался прояснить и объективировать изображаемые переживания путем введения в стихотворение в качестве его лирического героя женщины, посетительницы этих переживаний и лирических раздумий по их поводу. Дистанцированию, характерному для классического стиля, должен был также способствовать более развернутый пейзажный фон.

Так взамен уничтоженной строфы III редакции А и переделанной в первой части строфы IV были созданы строфы III—IV редакции В. Стихотворение получило героя, сюжет и пейзажный фон: оно превратилось в лирический монолог — элегическую жалобу покинутой женщины, проходящей в лунную ночь по берегу реки.

Хореический размер стихотворения — чередование четырехстопного и трехстопного хорея с перекрестными рифмами и сплошными мужскими окончаниями — был использован Гете как ритмический фон, на котором с помощью аллитерации начальных согласных (f, l, r, w) в стихах 13, 21—22, 25—26 создается звуковая картина нарастающего шума текущей воды, уносящей жизнь и счастье тоскующей женщины.

В

- III Jeden Nachklang fühlt mein Herz
 10. Froh und trüber Zeit
 Wandle zwischen Freud' und Schmerz
 In der Einsamkeit.
- IV Fliesse, fliesse, lieber Fluss,
 Nimmer werd' ich froh,
 15. So verrauschte Scherz und Kuss,
 Und die Treue so.
- V Ich besass es doch einmal,
 Was so köstlich ist!
 Dass man doch zu seiner Qual
 20. Nimmer es vergisst!
- VI Rausche, Fluss, das Tal entlang,
 Ohne Rast und Ruh,
 Rausche, flüstre meinem Sang
 Melodien zu!
- VII 25. Wenn du in der Winternacht
 Wütend überschwillst,
 Oder um die Frühlingspracht
 Junger Knospen quillst.
-

Изменением содержания подсказаны частные исправления: ст. 7 A: der Liebsten Auge — B: des Freundes Auge; ст. 19 A: Einen Mann — ст. 31 B: Einen Freund. В остальных случаях мы имеем незначительные поправки грамматико-стилистического порядка: ст. 1 A: s' liebe Tal — B: Busch und Tal; ст. 21—22 A: ... unbewusst oder wohl veracht (разговорное стяжение причастной формы) — ст. 33—34 B: ... nicht bewusst oder nicht bedacht.

Образцом наиболее последовательного и художественно совершенного осуществления этих эстетических тенденций раннего веймарского классицизма может служить стихотворение «Mignon» («Kennst du das Land?..») из «Вильгельма Мейстера» (1783—1784). Объективация (дистанцирование) интимно-личного переживания поэта в образе лирического героя, определившая монологическую форму стихотворения, наличие повествовательного сюжета как мотивировки переживания и классически обобщенного пейзажа как его живописного фона, гармоническое членение темы и конструкция строфы, словесный стиль, поэтически приподнятый и также обобщенный («украшающие эпитеты» в описании) — все это признаки той новой эстетической системы, которую Гете и его современники обозначали, вслед за Винкельманом, формулой «благородная простота и спокойное величие» («edle Einfalt und stille Grösse»). Это стиль одновременно (в своих первых редакциях) «Ифигении в Тавриде» и несколько более позднего «Торквато Тассо», стиль, к которому Гете тщетно стремился, перерабатывая рукопись «Фауста» для издания 1790 г., как и во всех своих других переделках для этого издания.

Я не останавливаюсь здесь на более подробном стилистическом анализе «Миньоны», поскольку это уже сделано в другом месте.³³

Все три последних стихотворения, несмотря на различие размеров и строфической формы, пользуются сплошными мужскими рифмами, получившими распространение в немецкой поэзии второй половины XVIII в. под влиянием английской (в особенности в балладном жанре, ср.: «Der Fischer», «Der Erlkönig», в последнем по образцу датской народной баллады, переведенной Гердером). Но если в английской поэзии, в соответствии с особенностями языка, сплошные мужские окончания имеют универсальное распространение, то в немецкой они становятся явлением жанра и стиля, как средство повышенного ритмико-синтаксического воздействия.³⁴

К ВОПРОСУ О КЛАССОВОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ ГЕТЕ. АВТОБИОГРАФИЯ ГЕТЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

I

При изучении классовой природы творчества больших писателей прошлого известное значение имеет не только исследование объективной значимости этого творчества, очень часто не совпадающей с сознательными замыслами и намерениями самих художников, но и всего материала непосредственных высказываний, заключенного в их произведениях и характеризующего их собственное понимание той роли, которую они сыграли в общественной борьбе своего времени. Как бы ни колебалась в различных конкретных случаях объективная ценность «классового самоопределения» художника, история литературы должна учитывать и этот материал, не говоря уже о том, что он наводит нас на более общую и многостороннюю постановку вопроса, причем само несовпадение между классовой самооценкой художника и его действительной ролью составляет для литературоведения особую проблему.

О классовой природе творчества Гете в советском литературоведении накопилось достаточное количество общих суждений и замечаний, часто вполне правильно ориентирующих дальнейшую работу над наследием Гете, но нуждающихся в более развернутой аргументации.

Ценный материал по этому вопросу дают и собственные высказывания Гете. Насколько это позволял уровень понимания общественной жизни в его эпоху, насколько это позволяли социально-исторические понятия, находившиеся в распоряжении Гете, он постарался определить свою общественную позицию, свое отношение к основным классовым силам Германии при переходе к новому общественному порядку.

Среди произведений Гете, особо важных для нас в этом смысле, следует выдвинуть его автобиографию — «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» («Из моей жизни. Поэзия и правда»).¹ Буржуазная наука всегда уделяла очень много внимания автобиографии Гете, но, конечно, не вопросы «классового

самоопределения» были для нее здесь важны и поучительны. Вся немецкая ученая филологическая критика (Goethe-Philologie) ссылается на это произведение и комментирует его, объясняя творчество Гете в свете его личных биографических переживаний. Сам Гете первый подал повод для такого истолкования: он говорит о своих поэтических произведениях как о фрагментах генеральной исповеди («Bruchstücke einer grossen Konfession»), которую должна дополнить его автобиография (IX, 301). Рассматривая в своей автобиографии «правду жизни» как источник «поэзии», Гете стоит на новой точке зрения индивидуалистической эстетики буржуазной эпохи, для которой художественное произведение — прежде всего выражение личности писателя, неповторимо индивидуальной, творческого процесса его внутренней жизни. Вплоть до Зиммеля и Гундольфа, при всех кажущихся различиях, эта точка зрения остается доминирующей в немецкой литературной историографии.²

Не менее важное значение придавали исследователи тому, что Гете говорил о литературной жизни эпохи и о своем участии в этой литературной жизни. В этом смысле многие страницы автобиографии дают богатый мемуарный материал для культурно-исторических очерков на тему «Гете и его время». Эпоха литературной жизни Германии с 1770 до 1830 г. уже современниками (например, Гейне) благоговейно или полемически обозначалась как «век Гете» («Goethe-Zeitalter»). Такое обозначение подразумевало не только огромное влияние личности и творчества Гете на «его» эпоху, но также репрезентативную, символическую значимость образа Гете для основного направления духовной культуры Германии на определенном этапе ее исторического развития. Автобиография Гете и здесь указала путь позднейшим критическим исследованиям включением широкой картины литературной жизни Германии в рамки становления личности своего героя.

То обстоятельство, что картина литературной жизни тесно сплетается в воспоминаниях Гете с характеристикой социального быта старой Германии, осталось совершенно вне поля зрения немецкой буржуазной критики. С этой точки зрения мемуары Гете представляют чрезвычайно любопытный социально-исторический документ, содержащий весьма ценный материал для понимания как объективной исторической обстановки, в которой развивался Гете, так и его субъективного отношения к тем явлениям социальной жизни, которые его окружали.

Следует напомнить, что в условиях так называемого «старого режима» XVIII в., сохранившего характерное для феодализма четкое сословное оформление более глубоких классовых противоположностей, самая борьба против сословных привилегий и перегородок, характерная для молодой буржуазной литературы, подсказывала наблюдателю некоторую установку на сословно-классовую природу описываемых им явлений общественной

жизни. В этих вопросах буржуазная литература эпохи расцвета капитализма проявляла гораздо меньшую зоркость, чем молодая литература восходящей буржуазии XVIII в. даже в экономически отсталой и политически неопытной Германии. С этой точки зрения современного читателя в произведениях писателя XVIII в. нередко поражает сознательное отношение к классовой структуре общественных явлений, хотя бы ориентирующееся в наивной и поверхностной форме на их сословную оболочку. У Гете имеется целый ряд таких высказываний, иногда довольно неожиданных. Например, в «Учении о цвете» («Farbenlehre») по поводу Декарта: «Жизнь этого выдающегося человека, как и его учение, едва ли могут быть правильно поняты, если мы упустим из виду, что он был французским дворянином...». В своей автобиографии Гете с этой точки зрения подходит к вопросу литературных вкусов молодого поколения буржуазных писателей, к которому он сам принадлежал. Он говорит об увлечении национальной стариной вообще и в частности творчеством поэта-ремесленника XVI в. мейстерзингера Ганса Сакса, выдвигая с полной отчетливостью социальные симпатии литературной молодежи к поэту-бюргеру, в противоположность их равнодушию к рыцарской лирике миннезингеров. «Ганс Сакс, настоящий мастер поэзии (der wirklich meisterliche Dichter),* был к нам всех ближе. Это был истинный талант, правда, не рыцарь и не придворный, как те [т. е. миннезингеры], а простой бюргер, чем могли похвалиться и мы (ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühmten). Его дидактический реализм был нам по вкусу, и мы охотно пользовались его легким ритмом и его удобной рифмой. Эта форма казалась весьма удобной для поэзии каждого дня, а в такой поэзии мы нуждались ежечасно» (X, 276).

Таких свидетельств, вскрывающих социальный смысл описываемых Гете явлений, внимательный читатель его мемуаров найдет значительное число. Однако, давая критическое истолкование этим высказываниям, следует учитывать противоречие между их объективным историческим содержанием и той субъективной точкой зрения, которая определяет отношение Гете к изображаемой в его мемуарах исторической действительности. Это противоречие характерно для всей установки Гете как мемуариста. Главное содержание его автобиографии относится к эпохе «бури и натиска», когда Гете вступил в литературу (1770—1775), но дано в освещении той эпохи, когда написаны его воспоминания (1811—1814). Поэтому, когда Гете изображает мятежный индивидуализм и бунтарские настроения «бурных гениев», он сам уже не стоит на точке зрения этой «требовательной эпохи» («fordernde Epoche») и открывает третью часть своего произведения многозначительным эпиграфом: «Позаботились, чтобы де-

* Имеется в виду двойной смысл слова Meister — 'мастер' и 'мастеровой'.

ревья не доросли до неба» (X, 5). Когда он рассказывает о своих увлечениях средневековой готикой и немецкой национальной стариной, искусством «характерным» и «оригинальным» (в терминологии молодого Гете и его соратников), он сам стоит на точке зрения винкельмановской эстетики веймарского классицизма и ищет в античном искусстве типических и «общечеловеческих» образов «благородной простоты и спокойного величия» («edle Einfalt und stille Grösse»). Благодаря этому его изображение литературной борьбы, в которой ему принадлежала первая роль, не является подлинным документом эпохи, до конца адекватным творческим устремлениям того времени, но проходит сквозь призму нового мировоззрения Гете-классика, дается в освещении идеологии, во многих отношениях не только чуждой, но и прямо враждебной идеологическим тенденциям изображаемой эпохи.

То же относится и к характеристике социально-бытовой обстановки эпохи. Воспоминания Гете являются не просто историческим документом, свидетельствующим о классовой идеологии молодой буржуазной литературы, вождем которой Гете является в начале 70-х гг. XVIII в., они свидетельствуют одновременно с этим и о классовом самоопределении Гете в веймарскую эпоху, о социально-политическом мировоззрении тайного советника Гете, придворного поэта и министра. Как всякие мемуары, автобиография Гете временами приближается к жанру исторического романа, художественное единство которого диалектически совмещает противоположность объекта и субъекта, исторического предмета и личной точки зрения автора.

II

Три крупных городских центра сыграли особенно важную роль в воспитании молодого Гете: Франкфурт-на-Майне, где он родился и провел большую часть своей молодости (1749—1765), Лейпциг и Страсбург, где он получил университетское образование и начал свою литературную деятельность (1766—1771). Это те большие торговые города, расположенные по окраинам Германии (а Страсбург за ее политическими границами), в которых после экономического упадка в XVII в. впервые в условиях общей хозяйственной и политической отсталости страны зарождается более оживленная торговая жизнь, и из состава бюргерства выделяется прослойка будущей городской буржуазии и буржуазной интеллигенции (состоятельного купечества и чиновничества), имеющих средства и досуг для самообразования и умственной жизни.

Гете, как известно, родился во Франкфурте, городе, имевшем через свои ярмарки оживленные торговые связи не только со всей Германией, но также с Англией, Нидерландами и Италией.

крупном по тому времени рынке товаров и денежного капитала. В середине XVIII в. Франкфурт уже насчитывал не менее 30 000 жителей, причем историки города отмечают непрерывный прилив населения из разных частей Германии. Как вольный город, Франкфурт принадлежал к числу тех немногих крупных городских центров Германии XVIII в., где политическая власть находилась в руках городского патрициата, т. е. верхушки торговой и финансовой буржуазии. С материнской стороны Гете принадлежал к этому правящему городскому классу, точнее — к его наследственному чиновничеству: дед его, Иоганн Вольфганг Текстор, юрист по образованию, в течение многих лет (1747—1770) был городским старостой (Stadtschultheiß), т. е. занимал высшую выборную должность в городской республике. Напротив, отец Гете происходил из низов цехового бюргерства: прадед поэта с отцовской стороны был ремесленником (кузнецом), дед — портным, который, женившись на вдове богатого трактирщика, приобрел крупное состояние; отец, получивший юридическое образование, занимался адвокатской практикой, имел почетный титул имперского советника и благодаря личным столкновениям с городским советом стоял вдали от общественных дел и находился в некоторой оппозиции к правящим кругам своего родного города.

В своих воспоминаниях Гете подробно изображает общественную жизнь старого Франкфурта с ее своеобразным сочетанием архаических политических форм средневекового вольного города и новых общественных отношений, вырастающих под влиянием зарождающегося капитализма. Мы видим перед собой представителей того общественного круга, с которым были связаны Гете и его семья. Это состоятельные представители городской буржуазии — купец Мельбер, женатый на одной из дочерей старого Текстора, купец И. Г. Шнейдер, близкий друг его отца, и др.; ученые юристы, находящиеся на городской или княжеской службе: например, братья Моритцы, отец и сын Гюсены, доктор Орт; известные врачи: например, Зенкенберг, сын которого, тоже врач, пожертвовал крупное состояние на постройку городской больницы; выдающиеся по своему общественному положению пасторы, как глава лютеранской консистории во Франкфурте Фрезениус. Многие из них дослужились до высоких чинов или получили на княжеской службе дворянский титул: например, один из Зенкенбергов, сын врача и брат вышеназванного филантропа; братья фон Оксенштейны, адвокаты, происходившие из богатой купеческой семьи, отец которых, выдающийся юрист-практик, был членом франкфуртского совета и посланником города в Вене, где получил от императора грамоту на дворянство; фон Оленшлагер, ученый юрист, член банкирского дома, занимавший место в городском совете и два раза избранный бургомистром Франкфурта, и др. Эти нобилизированные представители буржуазии продолжали деятельно участвовать в хозяйственной и обществен-

ной жизни торгового города; некоторые из них занимались коммерцией или владели промышленными предприятиями: например, фон Рейнеке был богатым виноторговцем, фон Малаперт — владельцем солеварен близ г. Содена. С правящей верхушкой городского патриариата они были связаны тесными деловыми отношениями и браками: фон Оленшлагер был женат на дочери доктора Орта, фон Лён породнился с семьей Текстора. В противоречии с этими фактами находится свидетельство Гете, который, изображая в своей автобиографии патриархальные условия общественного быта, господствовавшие в Германии в годы его юности, утверждает, что «бюргер считал ниже своего достоинства стремиться к видимости таких преимуществ через приставку частицы „фон“ к своему имени» (X, 271). Напротив, историк Франкфурта Криг сообщает, что за тридцатилетие, которое падает на молодые годы Гете (1740—1770), не менее 16 бюргерских семейств Франкфурта получили дворянский титул, в том числе 4 банкира, 2 купца, 6 юристов, 3 военных и даже 1 аптекарь.³ «Экономический подъем, — говорит другой историк Франкфурта Боте, — доставил многим семьям признание и почетное положение, которое находило себе выражение в даровании дворянского титула. Это новое дворянство все более оттесняло старое городское дворянство, тем более, что многие старинные семьи за это время вымерли».⁴ По этому поводу упоминаемый Гете врач Зенкенберг отмечал в своем дневнике: «Богатые купцы добиваются дворянского титула, надувают щеки, заставляют титуловать себя „милостивыми государями“. Прежде они разгуливали с аршином под мышкой, теперь они носят на шляпе перо, которое еще недавно торчало у них за ухом».⁵

Наследственное состояние и привилегированное общественное положение позволяли этим высшим представителям франкфуртского общества иметь досуг и образование, интересоваться литературой и искусством; возникает интерес к историческому прошлому Германии, к национальной и местной старине, характерный для зарождающегося национального чувства молодой немецкой буржуазии. Доктор Орт — автор шеститомного комментария к франкфуртской конституции; фон Оленшлагер прославился исследованием о Золотой булле; бургомистр фон Уффенбах устраивает в своем доме концерты, собирает коллекцию редких музыкальных изданий, основывает ученое общество, пишет, отец Гете и барон Геккель коллекционируют картины и гравюры, покровительствуют местным художникам, а гофрат Гюсген (названный выше юрист) — не только коллекционер, но в то же время автор ученого сочинения о франкфуртских художниках. «Не было недостатка также и в любителях древности, — пишет Гете. — У нас были картинные галереи, собрания гравюр, а в особенности ревностно разыскивались и выставлялись отечественные достопримечательности. Старые постановления и мандаты имперского города, собрания которых не существовало, тщательно ра-

зыскивались в печатном и письменном виде, распределялись в хронологическом порядке и хранились как сокровище отечественных прав и обычаев. Собирались также портреты франкфуртцев, существовавшие в большом числе: они составляли особый отдел в галереях» (IX, 92).

В этой среде вырос и воспитался молодой Гете, от нее он унаследовал то широкое и разностороннее образование в области наук, искусств и литературы, основы которого заложены были в детстве во Франкфурте как необходимая предпосылка отличавшей его на протяжении всей дальнейшей жизни широты знаний и универсальности культурных интересов. В то же время влияние этой среды определило в дальнейшем его общественно-политические симпатии и антипатии: в вопросах политических он выступает как представитель городского патрициата, верхушки бюргерства, защищающей мирное сотрудничество с дворянством в политических рамках старого режима.

В конце книги XVII «Поэзии и правды» Гете дает общую характеристику общественно-политического строя своего родного города, которая представляет для нас в этой связи особый интерес — не столько как свидетельство об объективной исторической действительности, сколько как личное признание, близкое к политическому кредо. Положение Франкфурта в тогдашней Германии кажется Гете особенно благоприятным даже по сравнению с другими вольными городами. Во Франкфурте, говорит он, наличествовал «особый комплекс условий, в котором сочетались торговля, капитал, владение домами и имениями, стремление к знанию и коллекционерство (ein gewisser Komplex, welcher aus Handel Kapitalvermögen, Haus- und Grundbesitz, aus Wissen und Sammlerlust zusammengeflochten schien). Государственной религией было лютеранство; старое наследие Гана, ведущее свое имя от дома Лимбурггов; дом Фрауенштейнов — вначале только клуб, оставшийся верным разуму при потрясениях, произведенных низшими сословиями, юристы и прочие состоятельные и благонамеренные люди — никто не был исключен из магистратуры; даже те ремесленники, которые в опасные времена оставались на стороне порядка, допускались в совет, хотя и должны были оставаться на отведенных им местах. Другие, уравновешивающие эту власть должности, формальные учреждения и все вообще, что окружает такое государственное устройство, давало простор для деятельности многих людей, причем торговля и техника, благодаря счастливому местоположению, не встречали никаких препятствий для своего распространения. Высшая знать действовала сама по себе, не внушая зависти и почти не замечаемая; второе ближайшее к ней сословие (ein zweiter, sich annähernder Stand) должно было быть уже более деятельным и, опираясь на старинные семейные состояния (auf alten Familienfundamenten beruhend), старалось заявить о себе правовой и государственной ученостью» (X, 275—276).

Картина социального благополучия старого Франкфурта, которую рисует Гете, справедлива только с точки зрения того «второго, ближайшего к дворянству сословия», к которому принадлежал сам Гете, т. е. верхушки бюргерства. Историки Франкфурта свидетельствуют о непрекращающейся борьбе широких слоев городского населения против олигархического правления патрициата; одним из ранних актов этой борьбы были упоминаемые Гете «потрясения, вызванные низшими сословиями» — восстание Фетмильха в 1612—1614 гг., поддержанное цехами и демократическими низами города. По конституции, установленной после подавления восстания, во франкфуртском совете были три скамьи, из которых первые две занимали патриции из домов Лимбургов и Фрауенштейнов, наиболее богатые горожане и ученые юристы (наследственная бюрократия, к которой принадлежали Тексторы), а третья — представители некоторых избранных цехов («которые оставались на стороне порядка»), причем на городские должности выбирались только члены первых двух скамей. Рост благосостояния верхушки городского общества в XVIII в. сопровождался дальнейшим обнищанием мелких цеховых ремесленников и бесправных низов городского населения, ремесленного полупролетариата и пролетариата, страдающего от перенаселения и безработицы, о чем свидетельствует непрекращающаяся эмиграция в Америку, а позже (1765—1775) в Россию. О религиозном гнете говорит положение многочисленного еврейского населения, запертого во франкфуртском гетто и в специфических национальных условиях проделавшего тот же процесс социальной дифференциации, выделения капиталистической верхушки (например, семейство Ротшильдов) при массовой пауперизации рядовых обитателей гетто. Не случайно идиллическая картина старого Франкфурта вставлена Гете в рамку той широко развернутой характеристики социального благополучия феодальной Германии накануне французской революции, которая, как своего рода общественно-политическая декларация, заканчивает книгу XVII «Поэзии и правды». К вопросу о значении этой декларации в общем идеологическом замысле мемуаров Гете нам еще придется вернуться.

III

В политическом отношении за пределами городской республики Франкфурта и других вольных городов нарождающаяся немецкая буржуазия была совершенно бесправна, подавлена гнетом княжеского деспотизма и дворянских привилегий и скована в своей хозяйственной инициативе политической раздробленностью страны и феодально-крепостническим строем. Гете прекрасно помнит ее оппозиционное настроение в годы, предшествующие французской революции, ее критическое отношение к су-

ществующему общественно-политическому строю. Свидетельства его автобиографии в этом смысле представляют чрезвычайно любопытный социально-исторический документ; не менее характерно и то полемическое освещение, в котором он показывает читателю эти исторические факты.

Гете упоминает о международных политических событиях, вызывавших сочувствие в широких кругах немецкого бюргерства и питавших в его среде освободительные стремления. С симпатиями было встречено национальное движение на Корсике — восстание Паоли (1755). Еще больший интерес и сочувствие вызывала борьба за независимость североамериканских колоний: «Имена Франклина и Вашингтона начали блистать и сверкать на политическом и военном горизонте» (X, 269—270). Попытки буржуазных реформ во Франции в начале царствования Людовика XVI Гете находит возможность характеризовать такими словами: «Когда новый благожелательный французский король обнаружил прекрасное намерение ограничить свою власть для устранения многочисленных злоупотреблений и осуществления самых благородных целей и установить правильное государственное хозяйство, отказавшись от произвола и насилия и управляя только посредством порядка и права, то по всему миру распространились самые светлые надежды, и доверчивая юность стала надеяться и для всего современного поколения на прекрасное, великолепное будущее» (X, 270). Отметим эту политическую оценку либеральной весны Людовика XVI, приобретающую особую остроту в свете событий французской революции и наполеоновской эпохи, когда Гете писал свои воспоминания (1811—1814). Впрочем, побывав в 1770—1771 гг. в Страсбурге, принадлежащем Франции, Гете был свидетелем предреволюционного брожения в этой стране, далеко не оправдывающего таких оптимистических чаяний: «Кто помнит положение французского государства и знает его точно и подробно из позднейших сочинений, тот легко представит себе, как тогда говорили в полуфранцузском Эльзасе о короле и министрах, о дворе и фаворитах» (IX, 394). И Гете прибавляет с недоброжелательной старческой иронией: «Для моего стремления узнать как можно больше это были новые темы, казавшиеся весьма желанными моему юношескому самомнению (für Naseweisheit und jugendlichen Dünkel)» (IX, 394).

Во внутренней социально-политической жизни Германии Гете констатирует без особого энтузиазма характерные для буржуазного просвещения тенденции к идеологической и общественно-бытовой эмансипации от средневековых отношений и идей: новый принцип «гуманности» («Humanismus») в законодательстве и юридической практике, веротерпимость, борьбу со средневековыми религиозными и общественными предрассудками, разрушение цехового строя и корпоративных привилегий и перегородок. «... Все наперерыв старались также и в правовых отношениях

быть возможно более человечными. Тюрмы были улучшены, преступления оправдывались, наказания смягчались, формальности облегчались, разводы неудачных браков стали допускаться, и один из наших лучших адвокатов приобрел большую славу тем, что добился доступа в коллегии врачей для сына палача. Напрасно противились гильдии и корпорации: одна плотина за другою прорывалась. Терпимость религиозных партий друг к другу не только проповедовалась, но и осуществлялась на деле, и гражданскому уложению стали угрожать еще большие изменения, когда начали проповедовать терпимость к евреям, со всем умом, остроумием и силой, свойственными этому благодущному веку» (X, 125—126). В последних словах, как и в анекдоте о сыне палача, представителя «нечестного цеха» («*unehrliche Zunft*»), исключенного по средневековым обычаям из гражданской жизни, сквозит все та же недоброжелательная ирония Гете по отношению к буржуазному либерализму эпохи Просвещения.

Наконец, оппозиционное направление, по свидетельству Гете, проникает и в литературу, которая выдвигает новую задачу активного воздействия на общественную жизнь в целях исправления ее недостатков. Как примеры, поразившие умы и вызвавшие сочувствие и подражание, Гете называет вмешательство Вольтера в знаменитое дело Каласа, протестанта, невинно осужденного в католической Франции (1763), и имевшее для Германии еще более непосредственное значение выступление Лафатера (впоследствии близкого друга молодого Гете) против самоуправления швейцарского ландфогта Гребеля (1762). Этими примерами вдохновляется молодая немецкая литература. «Еще недавно учились, чтобы достигнуть должностей, а теперь начали играть роль надзирателей за должностными лицами (*Aufseher von Beamten*), и приближалось время, когда сочинители театральных пьес и романов стали охотнее всего выбирать своих злодеев среди министров и чиновников. . . Впоследствии мы были свидетелями самых злых доносов и травли со стороны газетных и журнальных писателей: под видом справедливости они с какой-то яростью вершили эти дела, желая уверить публику, что перед нею происходит истинный суд» (X, 94).

Особенно интересна с этой точки зрения та характеристика, которую Гете дает патриотической лирике Клопштока и его учеников, «геттингенских бардов», воспевавших древнегерманскую «свободу» и священное чувство «ненависти к тиранам» («*Tyrannenhaß*»). Это литературное направление представляет самое яркое для этой эпохи проявление бюргерски-демократической оппозиции против княжеского деспотизма и феодальных привилегий дворянства в характерной для Германии XVIII в. форме ретроспективного национализма. «Не приходилось бороться ни с какими внешними врагами; и вот поэты вообразили себе тиранов, в лице которых должны были фигурировать государи и их слуги, сперва вообще, а затем мало-помалу и в частности. . . Любопытно

видеть стихотворения того времени, которые все написаны в духе стремлений, направленных к устранению всего высшего, будет ли оно монархического или аристократического характера (*ganz in einem Sinne geschrieben, wodurch alles Obere, es sei nun monarchisch oder aristokratisch aufgehoben wird*)» (X, 95).

И здесь опять объективные и верные наблюдения Гете-мемуариста переосмыслиются субъективными оценками Гете — политика, придворного поэта и веймарского министра. Оппозиционные настроения молодой немецкой буржуазии, господствовавшие, по его свидетельству, в годы его молодости, он оценивает как недопустимое «вмешательство отдельных частных лиц в государственные дела (*Einmischung der einzelnen ins Regiment*)» (X, 94). Напрасно, говорит он, писатели старались уверить публику, что она является высшим трибуналом (*der wahre Gerichtshof*): «публика нигде не располагает исполнительной властью, и в раздробленной Германии общественное мнение никому не приносило ни пользы, ни вреда» (X, 94). Для того чтобы создать впечатление полной несерьезности и необоснованности этих оппозиционных тенденций в тогдашней молодой литературе, Гете выдвигает странную теорию, согласно которой они были вызваны долгим миром, наступившим в Германии после Семилетней войны: «... потребность в независимости... всегда возникает во время мира и в сущности тогда, когда мы не находимся ни в какой зависимости... В мирное время у человека любовь к свободе выступает с особенной силой, и чем он свободнее, тем более ему хочется свободы; мы не хотим терпеть ничего над собой, не желаем быть стесненными и хотим, чтобы никто не был стеснен; и это нежное, даже болезненное чувство проявляется в прекрасных душах в форме справедливости» (X, 93). После Семилетней войны «возбужденное Клопштоком национальное чувство не имело объекта, на котором оно могло бы сказаться». Потому что «во время мира патриотизм состоит в сущности в том, чтобы каждый знал свое дело, честно исправлял свою должность и исполнял свой урок...» (X, 95). Куда же было деваться молодежи среди такого патриотизма мелких дел со своим чувством воинственного воодушевления? Поэтическая борьба с тиранами давала, по мнению Гете, выход накопившемуся энтузиазму.

В другом месте, по поводу своих страсбургских политических впечатлений, Гете пишет приблизительно то же самое, переводя вопрос из плоскости политической в моральную, из области объективных общественных отношений в узкую сферу индивидуальных психологических переживаний. «Нетрудно сделать в жизни наблюдение, что человек чувствует себя вполне свободным и наиболее отрешившимся от своих недостатков, когда представляет себе недостатки других людей и с удовольствием распространяется о них... Но ничто не может сравниться с тем приятным самодовольством, с которым мы делаемся судьями высших и начальствующих лиц, князей и государственных

людей, когда мы находим неудачными или нецелесообразными общественные учреждения и обращаем внимание только на возможные и действительные препятствия, не принимая в соображение ни величия намерений, ни той помощи, которую следует ожидать для всякого предприятия от времени и обстоятельств» (IX, 393—394).

Свои собственные социально-политические идеалы, мотивирующие это враждебное отношение к освободительному движению в молодой буржуазной литературе 60—70-х гг., Гете полностью развертывает перед читателем в конце книги XVII своей автобиографии. Характерно, что место это, столь существенное для понимания классовых позиций Гете и для всего идеологического замысла его автобиографии, не обращало на себя до сих пор достаточного внимания критики. Здесь Гете принципиально отрицает наличие какого бы то ни было соперничества («Rivalität»), т. е. классовой борьбы между дворянством и бюргерством современной ему Германии, и рисует стройную идиллическую картину их социального сотрудничества на основе феодального строя старой германской империи, причем дворянство сохраняет свои привилегии, стараясь оправдать их личными заслугами, а бюргерство благодаря богатству и образованности играет почетную роль в общественной и культурной жизни страны. К этой картине относится, между прочим, и приведенная выше характеристика жизни старого Франкфурта.

«Спокойное состояние немецкого отечества, — пишет Гете, — в котором пребывал более ста лет и мой родной город, способствовало сохранению его внешнего облика, несмотря на многие войны и потрясения. Этому приятному состоянию благоприятствовало то обстоятельство, что от высшей точки до низшей, от императора до еврея, разнообразнейшие ступени связывали всех людей, вместо того чтобы разделять их. Если короли были подчинены императору, то это вполне уравновешивалось их избирательным правом и соединенными с ним приобретенными и утвержденными преимуществами. Высшая знать была тесно связана с королевскими домами и, сознавая свои значительные привилегии, могла считаться равноправной с главой своего государства, в известном смысле даже выше его, так как духовные курфюрсты стояли впереди всех других и, как отпрыски иерархии, занимали неоспоримое почетное место.

Если принять в соображение те чрезвычайные выгоды, которыми пользовались старинные фамилии в разных епископствах, рыцарских орденах, духовных коллегиях, обществах и братствах (in Stiftern, Ritterorden, Ministerien, Vereinigungen und Verbrüderungen), то легко представить себе, что эта масса значительных людей, чувствовавшая себя во взаимном соподчинении, жила в величайшем довольстве и в упорядоченной светской деятельности, без особенного труда подготавливая и оставляя в наследство своим потомкам столь же отрадное положение. Этот класс не был

лишен и умственной культуры, высшее образование получило за последние сто лет большое значение в военных и гражданских делах; оно распространилось в знатных и дипломатических кругах и в то же время стало господствовать над умами при посредстве литературы и философии, поставив их на высокую точку зрения, не совсем благоприятную для современности.

В Германии еще никому не приходило в голову завидовать этой огромной привилегированной массе или осуждать ее счастливые преимущества. Среднее сословие без помех занималось торговлей или науками и благодаря этому, а также с помощью родственной этому занятию техники составило значительный противовес знати; свободные или полусвободные города покровительствовали этой деятельности, и занимавшиеся ею люди были до известной степени спокойны и довольны (*ein gewisses ruhiges Behagen*). Кто увеличивал свое богатство и умел развить свою умственную деятельность, в особенности в юридических или государственных делах, тот мог пользоваться повсюду значительным влиянием: в высших имперских судах и других местах ставили даже против скамьи для знати скамью для ученых; свободный взгляд одних охотно примирялся с более глубоким знанием других, и в жизни не проявлялось никакого следа соперничества (*keine Spur von Rivalität*); знать чувствовала себя спокойно, владе недостижимыми, веками освященными привилегиями, а бюргер считал ниже своего достоинства стремиться к видимости таких преимуществ через приставку частицы „фон“ к своему имени. Купец или техник был достаточно занят заботой о том, чтобы хоть сколько-нибудь соперничать с дальше нас ушедшими нациями. Если оставить в стороне обычные колебания каждого дня, то можно в общем сказать, что это было время чистых стремлений, которые раньше не проявлялись в таком виде и впоследствии не могли долго удержаться благодаря повышению внешних и внутренних требований» (X, 270—271).

Несколько дальше Гете добавляет, что среди дворянства стало общим убеждением («*es war zum credo geworden*»), что каждый должен лично заслужить себе благородство («*man müsse sich einen persönlichen Adel erwerben*»), так что если «в эти прекрасные дни (*in jenen schönen Tagen*)» проявлялось какое-нибудь соперничество («*Rivalität*»), то скорее оно было направлено «сверху вниз (*von oben herunter*)» т. е. со стороны дворянства (X, 275).

То, что Гете изображает здесь как счастливое прошлое Германии, представляет собою, конечно, не анализ социальной действительности, об острых противоречиях которой свидетельствуют даже его собственные мемуары. Скорее это выражение известного социального идеала, основанного на мирном сотрудничестве классов — дворянства и верхушки бюргерства, который переносится поэтом в далекие, счастливые времена его детства и юности, в условия старого режима. Знаменательным историческим

символом такого сотрудничества является подлинный старинный документ эпохи реформации, который Гете приводит как «удивительную», по его мнению, аналогию историческим событиям нового времени. Это — письмо рыцаря Ульриха фон Гуттена богатому нюрнбергскому патрицию и гуманисту Вилибальду Пиркгеймеру. В этом письме Гуттен признается своему корреспонденту, что он не придает значения благородству («Adel»), если оно всего лишь унаследовано от родителей, но хотел бы приобрести благородство еще большее, которое дается собственными усилиями («geadelt durch eigenes Bestreben»). Поэтому он не испытывает никакого недоброжелательства к тем, кто из низкого положения собственными усилиями поднялся до высокого звания, «будь то сыновья валяльчиков или дубильщиков». Они вправе были завладеть теми знаниями, которыми пренебрегали благородные только по происхождению. «Отчего же мы сами не занимались законами? Не приобрели прекрасной учености, не научились наилучшим искусствам? Тут суконщики, сапожники и каретники опередили нас». Итак, «перестанем завидовать и постараемся сами достигнуть того, что присвоили себе другие, к нашему позорному посрамлению». «Всякое стремление к славе почетно, всякая борьба из-за дельной цели похвальна. Предоставим же каждому сословию его собственную честь и собственное украшение...» (X, 274).

В сущности это точка зрения буржуа, говорящего устами дворянина и отстаивающего преимущество личной инициативы и личных заслуг над правами происхождения и наследственными привилегиями, но высказанная в той умеренной форме, которая не отказывается признавать эти привилегии и не стремится к революционной перестройке общественных отношений. Это точка зрения самого Гете, защищающего идею сотрудничества дворянства и буржуазии в рамках старого режима.

IV

Особенно важное значение для классового самоопределения Гете имеет проходящая через всю его автобиографию социально-бытовая тема буржуа на княжеской службе. Использование представителей нового общественного класса, их знаний и талантов для обслуживания материальных и духовных интересов класса господствующего представляет в Германии XVIII в. обычное явление, свидетельствующее еще раз о политической слабости и несамостоятельности немецкого бюргерства. Уже на первых страницах своих мемуаров Гете подходит к этой теме, имеющей для него личное, биографическое значение, выдвигая среди галереи франкфуртских типов две в этом отношении показательные фигуры. Фон Лён, породнившийся со стариком Текстором, известный юрист, один из новых дворян, выступает с дидактическим

романом «Граф Ривера, или Честный человек при дворе» (1740), защищающим идеи просвещенного абсолютизма, умеренной политической реформы сверху, близкие верхушке немецкого бюргерства. «Это сочинение, — пишет Гете, — встретило хороший прием, потому что оно требовало нравственности (Sittlichkeit) и при дворе, где обыкновенно уважается только ум (Klugheit), таким образом, работа эта доставила ему успех и влияние» (IX, 90). Сходные взгляды защищает Карл Фридрих фон Мозер в книгах «Господин и слуга» (1795) и «Даниил во рву львином» (1763), о которых Гете также упоминает в начале «Поэзии и правды». Мозер, как и Лён, является опытным юристом, выполняющим различные деловые поручения мелких немецких князей, и получает на этой службе дворянский титул. Князья, пишет Гете, требовали от слуг своего безусловного послушания. Слуги нередко пользовались запутанным финансовым положением своих господ для личного обогащения. Мозер, однако, хотел быть не только государственным деятелем и деловым человеком, он хотел действовать как человек и гражданин, по возможности меньше жертвуя своим нравственным достоинством (als Mensch und Bürger handeln und seiner sittlichen Würde so wenig als möglich vergeben)» (IX, 95). Отсюда те конфликты, которые изображают его книги, и разрешение их все в том же направлении — в морально-политической реформе сверху, «просвещенной» и «моральной» власти.

Интересно, что в этом вопросе отец Гете изображается в мемуарах как типичный выразитель классового самосознания (или сословных предрассудков) немецкого бюргерства; в трех местах книги Гете возвращается к его укоренившимся предубеждениям по вопросу об отношениях между бюргерством и придворным обществом: в первый раз — по поводу приглашения дюдяшки фон Лёна на службу к королю прусскому Фридриху II, во второй и третий — по поводу дружеской встречи сына с молодым веймарским герцогом и его приближенными и последовавшего приглашения самого Гете в Веймар. Отец предостерегает сына от службы при дворе, которая ничего не сулит бюргеру, кроме неприятностей и унижений: при этом два раза он ссылается на свой любимый пример — на судьбу великого Вольтера, обиженного и выгнанного своим покровителем Фридрихом II. «Мой отец, — пишет Гете, — также сомневался, чтобы президент [фон Лён] чувствовал себя приятно, и уверял, что добрейшему дяде лучше было бы не связываться с королем, с которым вообще рискованно сближаться, несмотря на то, что он необыкновенный человек. Достаточно было видеть, как позорно знаменитый Вольтер был арестован во Франкфурте по требованию прусского резидента Фрейтага, а ведь он пользовался таким высоким благоволением короля и считался его учителем во французской поэзии. В таких случаях не было недостатка в рассуждениях и примерах, чтобы предостеречь от жизни при дворе и службы у владетельных особ, о кото-

рых уроженец Франкфурта едва ли мог составить себе какое-нибудь представление (*wovon sich überhaupt ein gehorener Frankfurter kaum einen Begriff machen konnte*)» (IX. 91).

Мотив придворной службы, проходящий, таким образом, через всю автобиографию Гете, имеет для общего замысла его мемуаров особенно важное значение как оправдание его личного пути — поэта из верхов немецкого бюргерства, находящегося на придворной службе. Веймарский период жизни и творчества Гете, которому поэт думал посвятить обширную часть своих воспоминаний, подготавливается, таким образом, в первых четырех томах, посвященных молодости Гете, постепенным развертыванием этого центрального для биографии Гете социально-бытового мотива и широким идеологическим обоснованием его в духе изложенной в конце книги XVII общественной философии. Эта вторая часть мемуаров осталась, как известно, ненаписанной, потому что Гете побоялся потревожить воспоминания о лицах и событиях слишком недавнего прошлого, связанных с интимной жизнью близкого ему двора; благодаря этому целевая устремленность первой части, ее социально-политическая направленность не выступает для современного читателя с полной очевидностью. Однако автобиография Гете, задуманная как своего рода «воспитательный роман (*Bildungsroman*)» на мемуарном материале собственной жизни, перекликается в этом отношении с его воспитательным романом «Годы учения Вильгельма Мейстера». Как указывалось неоднократно, жизненный путь Гете — это путь Вильгельма Мейстера, молодого бюргера из зажиточной купеческой семьи, который, пользуясь наследственным состоянием и досугом, стремится выйти из сферы практической в область искусства, мечтает о всестороннем развитии своей личности и находит осуществление своей мечты, вступая в дворянскую среду. «Вильгельм Мейстер» в своей окончательной редакции 1796 г. («*Lehrjahre*») включает наиболее важное для классового самоопределения веймарского Гете признание, которое еще отсутствовало в первой редакции 1777—1785 гг. («*Urmeister*») и определило собой идеологическое направление переработки юношеского замысла: «С ранней юности. — шипит Вильгельм своему другу, — смутные желания и намерения мои заключались в том, чтобы выработать из себя то, что я есмь (*mich selbst ganz, so wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht*)... Не знаю, как в других странах, но в Германии только дворянину доступно известное общее, я хотел бы сказать, личное развитие (*eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Bildung*). Бюргер может отличаться заслугами и в крайнем случае образовать свой ум (*ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden*), но личность его погибает, как бы он там ни старался... Он не должен спрашивать: кто ты такой? (*was bist du?*), а только: что у тебя есть? (*was hast du?*). Какова твоя проницательность, ка-

ковы познания, каковы способности, каково состояние? В то время как дворянин все дает своей личностью (*durch die Darstellung seiner Person*), бюргер своей личностью не дает и не должен давать ничего... В этом различии виной не только притязания дворянства (*Anmaßung der Edelleute*) и уступчивость бюргеров, но и общественный строй (*Verfassung der Gesellschaft*). Меня мало заботит, изменится ли что здесь, может ли от этого когда-нибудь и что измениться; довольно и того, что при теперешнем положении вещей мне приходится о себе подумать и о том, как спасти и развить в себе самом то, что является для меня неискоренимой потребностью». Это — «гармоническое развитие своей натуры» (VII, 292—293).

К тому же вопросу Гете подходит еще раз с другой стороны — на фоне широкого изображения общественного быта немецких писателей XVIII в. Эти страницы «Поэзии и правды», использованные критикой в связи с картиной литературного развития Германии, которую они заключают, не были до сих пор достаточным образом освещены с точки зрения поставленной в них проблемы профессионального положения немецкого писателя. Германия XVIII в., как страна экономически отсталая и в основном феодальная, еще не знает нового типа профессионального писателя капиталистической эпохи, который работает по заказу издателя-капиталиста на неопределенный круг потребителей и живет на свой литературный гонорар. Материальное и общественное положение писателя того времени определяется его основной, не литературной профессией: он либо духовное лицо (пастор), либо чиновник, либо профессор университета или преподаватель гимназии, посвящающий досуги от службы литературному творчеству, в худшем случае он — домашний учитель (*Hofmeister*) в дворянской семье (как, например, Ленц); число таких случаев растет в 70-х гг. в связи с приходом в литературу молодежи из малообеспеченных мелкобюргерских кругов. Писательский гонорар, обыкновенно очень незначительный, не являлся средством существования. «Создание произведений поэтического характера, — говорит Гете, отмечающий это явление, — рассматривалось как нечто священное, и получение или повышение гонорара за них считалось чуть ли не симонией (*Die Produktion von poetischen Schriften aber wurde als etwas Heiliges angesehen und man hielt es beinahe für Simonie ein Honorar zu nehmen oder zu steigern*)». «Писатели... чувствовали себя вознагражденными счастьем своего труда (*das Glück der Arbeit*)» (X, 76).

Гете отмечает некоторые симптомы нового положения вещей. Среди писателей возникает недовольство издателями, богатеющими за их счет. «Они сравнивали свое скудное, если не бедственное, состояние с богатством известных книгопродавцев» (X, 76). Они делают попытки улучшить свое материальное положение, сделаться независимыми от издателей: сочинения Клопштока издаются по предварительной подписке, Гете выступает как собст-

венный издатель («Гец фон Берлихинген»). Этому, однако, препятствовали отсутствие точных законов об авторском праве и незаконные перепечатки материально выгодных книг, жертвою чего сам Гете становился несколько раз.

Конечно, с развитием капиталистических отношений, когда книга становится товаром, рассчитанным на широкий сбыт, эти кустарные способы распространения должны были отступить на задний план перед капиталистической организацией книжного производства и связанной с нею профессионализацией писательского ремесла. Первые признаки появления нового типа профессионального литератора, свободно продающего продукты своего труда и живущего на литературный заработок, были уже налицо, хотя попытки в этом направлении пока еще разбивались об общие условия экономической отсталости Германии. В этом — трагедия Лессинга как вольного журналиста, которому после ряда неудачных попыток сохранить свою свободу пришлось в конце жизни из семейных соображений поступить на должность библиотекаря брауншвейгского герцога в Вольфенбюттеле; из таких же соображений Шиллер, надорвавший свое здоровье наемным литературным трудом, вынужден был обосноваться профессором истории в Иене. Не случайно, однако, Гете в своих рассуждениях об общественном положении немецкого писателя XVIII в. не отмечает этого нового явления: социальный тип писателя Лессинга (или молодого Шиллера) чрезвычайно далек от Гете и его личного писательского опыта.

Мысли и надежды Гете направлены в другую сторону и всецело остаются в пределах социальных возможностей старого режима. Самым важным фактором в изменении общественного положения немецкого писателя является, по его мнению, распространение литературных вкусов и интересов в высших кругах бюргерства. Имена Гагедорна — гамбургского патриция, Галлера — выдающегося профессора-физиолога, Глейма — почтенного чиновника и других поднимают и освещают в глазах общества значение литературного ремесла. Следующим, высшим этапом является покровительство князей, меценатствующего просвещенного двора, которое обеспечивает писателю досуг для творчества и уважение окружающих. Это путь Клопштока, первого носителя высокого самосознания национального поэта. Укреплению этого самосознания способствовало пребывание Клопштока в Дании, в придворных кругах, в доме известного датского государственного деятеля и министра графа Бернсторфа. В этом «высоком кругу», по словам Гете, имеющим явно автобиографический оттенок, он приобрел «спокойную осанку, размеренную речь», «лаконизм даже тогда, когда он говорил открыто и решительно, — все это давало ему в течение всей его жизни известный дипломатический, министерский вид, что как будто противоречило природной нежности его души, хотя и то, и другое проистекало из одного источника» (IX, 418). По поводу распространившегося

в то время слуха о приглашении Клопштока к баденскому двору Гете считает нужным заметить: «Эпоха, когда это происходило, придавала такому назначению двойной блеск и достоинство. Многие немецкие государи последовали уже примеру графа фон дер Липпе, приглашая к себе на службу не только ученых и деловитых, но также одаренных и многообещающих людей. Говорили, что Клопшток был приглашен маркграфом Карлом Баденским собственно не на деловую службу, а ради того, чтобы своим присутствием послужить для украшения и пользы высшего общества. Если благодаря этому возросло уважение к этому превосходному государю, который обращал внимание на все полезное и прекрасное, то немало должно было возрасти и почтение к Клопштоку» (X, 75).

Эти высказывания Гете снова подводят нас к центральной теме его автобиографии — к вопросу о буржуа на княжеской службе, только на этот раз — с точки зрения общественного и профессионального положения немецкого писателя XVIII в. Мecenатство княжеского двора, отжившее свой век в передовых буржуазных странах Запада, в отсталой Германии XVIII в. продолжало играть большую общественную роль в причудливом сочетании с ростками нового буржуазного развития литературы, требовавшего личной независимости поэта и «свободы» поэтического вдохновения. Характерно, что Гете в начале XIX в., основываясь на личном опыте, выступает с апологией и даже идеализацией этой архаической формы организации литературного труда, которая ставит буржуазного писателя в зависимость от «социального заказа» относительно узкой группы придворной аристократии. Путь Клопштока, по замыслу автобиографии, предвещает будущий путь самого Гете как придворного поэта веймарского герцога.

V

При такой установке мемуаров Гете его собственное идейное участие в освободительных течениях молодой буржуазной литературы 70-х гг. получает по необходимости несколько одностороннее освещение. Как вождь литературного поколения «бурных гениев», молодой Гете вступает в литературу с той же идеологией индивидуализма и бунтарства в жизни и в искусстве, которая определяет собой творческий пафос немецкой литературы эпохи «бури и натиска». Конечно, необходимо признать, что мотивы социального протеста и тогда не выступают у него с такой непосредственностью и яркостью, как впоследствии у молодого Шиллера или даже у так называемых «геттингенских бардов», учеников Клопштока: в этом с самого начала уже намечается очень существенная разница между социальной идеологией различных групп немецкого бюргерства. Социальный протест у молодого

Гете «сублимируется» в область индивидуалистических переживаний гениальной личности, которой тесно в окружающей ее повседневности убогого мещанского быта и традиционного религиозно-морального мировоззрения. Тем не менее социальные мотивы, подсказанные современностью, не вовсе отсутствуют в творчестве Гете в эту эпоху. Так, исторический Гец фон Берлихинген, защитник феодальных вольностей отживающего свой век мелкопоместного имперского рыцарства, переосмыляется в драме Гете в духе «бури и натиска» в поборника «естественных прав» человека за свободу, в защитника слабых и угнетенных, с оружием в руках выступающего против княжеского деспотизма. Актуальный политический характер имело противопоставление императорской власти как символа идеального единства Германии своекорыстию и насилиям крупных феодальных князей. Буржуазные добродетели Геца — патриархальная семейственность, старинные добрые нравы, простота и честность — отчетливо контрастируют, по замыслу драмы, с бытовым разложением придворной знати, распутного княжеского двора. С другой стороны, актуальные социальные мотивы в свое время прозвучали и в «Вертере»: оскорбление, нанесенное человеческому достоинству героя в дворянском обществе, должно было напомнить сочувствующему буржуазному читателю о печальной судьбе, постигшей друга Гете, молодого Иерузалема.

Обращаясь к автобиографии Гете, мы находим в ней своеобразную попытку оправдаться перед читателем в этих юношеских политических «грехах». С некоторыми «нетерпеливыми» высказываниями «Вертера» «по поводу неудачного положения на границе двух определенных состояний» мирились, по словам Гете, «ввиду общего страстного характера книги», тем более, прибавляет он с осторожностью, что «каждый ясно чувствовал, что здесь не имеется в виду никакого непосредственного воздействия (*indem Jedermann wohl fühlte, daß hier auf keine unmittelbare Wirkung abgesehen war*)» (X, 272). Политические тенденции «Геца» Гете сам связывает с оппозиционными настроениями эпохи — обстоятельство, на которое немецкое литературоведение не обратило достаточного внимания. Говоря о стремлении молодых немецких писателей XVIII в. изображать князей и их слуг как тиранов, он прибавляет о себе: «От того, что проникло в меня из вышеуказанных беспокойных настроений (*von jener Sucht*), я вскоре попытался освободиться в своем „Геце фон Берлихингене“, где я изобразил, как в дикие времена благомыслящий честный человек решается выступить на месте закона и исполнительной власти, но впадает в отчаяние, когда видит, что его поведение должно показаться двусмысленным и даже изменническим признаваемому и почитаемому им верховному главе» «т. е. императору» (X, 95). Таким образом, излишняя современность Геца («*hier und da ein wenig modern*»), отмечаемая Гете в другом месте (X, 272), оправдывается трагической развязкой его анархического выступле-

ния. Гец, этот «суровый самоуправец в дикое анархическое время (ein rauher wohlmeinender Selbsthelfer in wilder anarchischer Zeit)» (IX, 432), в общем — «достойный человек» («ein tüchtiger Mann»), но погибает он вследствие иллюзии, будто «в анархические времена один благомыслящий сильный человек может значить что-нибудь» (X, 328). «В это время мое положение по отношению к высшему сословию, — резюмирует Гете, возвращаясь к ведущей теме своей автобиографии, — было очень благоприятно (in dieser Zeit war meine Stellung gegen die oberen Stände sehr günstig)», несмотря на выпады, которые заключал «Вертер», и в особенности благодаря «Гецу», «хотя в этой драме и были нарушены каноны предшествующей литературы (was auch an Schicklichkeiten bisheriger Literatur mochte verletzt sein)» (X, 272). Многие дворянские семьи даже надеялись, что Гете увековечит память их предков, как он увековечил Геца, потомки которого еще существовали. Вообще же среди литературной молодежи, близкой Гете, не наблюдалось, по его словам, тех достойных порицания (tadelnswert) крайностей, которые были им отмечены у оппозиционеров; хотя он все-таки вынужден признать, что и у них возникало представление, которое, «сливаясь из поэзии, нравственности и благородных стремлений, было, правда, безвредно, но в то же время бесплодно» (X, 194). Впрочем, Гете и ближайшие члены его кружка «не занимались газетами и новостями: нашей заботой было познание человека, а до людей вообще нам было мало дела» (X, 270).

Сам Гете, в противоположность молодым энтузиастам из круга Клопштока, воспевавшим Германию, свободу и ненависть к тиранам, «продолжал пользоваться поэзией для выражения своих чувств и фантазий (Gefühle und Grillen)... К этому времени относятся некоторые мелкие стихотворения, как „Странник“; они были помещены в „Геттингенском альманахе муз“» (X, 195). Так Гете защищает свой путь художника, ведущий к нейтрализации искусства, к выделению искусства как автономной сферы чистого незаинтересованного созерцания из прямого соприкосновения с общественной жизнью и общественной борьбой — основной догмат эстетики веймарского классицизма.

VI

Таким образом, Гете в своих мемуарах совершенно четко определяет классовую установку своих социально-политических симпатий и антипатий: примирение с общественной действительностью Германии эпохи старого режима, отказ от оппозиционных настроений, характерных для молодой буржуазной литературы 70-х гг. Мы можем теперь поставить более общий вопрос: соответствует ли общественно-политическое мировоззрение Гете, классовое самоопределение его автобиографии объективному со-

циальному содержанию, общественной природе веймарского классицизма? С теоретической точки зрения расхождение между сознательными высказываниями поэта на социальные темы и объективным смыслом его творчества всегда возможно. Однако в данном случае между тем и другим наблюдается полное соответствие.

С переездом Гете в Веймар в 1775 г. в его жизни, мировоззрении и творчестве намечается существенный перелом. Гете постепенно отходит от бунтарских настроений эпохи «бури и натиска», от непомерного расширения своей личности и индивидуалистической требовательности к жизни. Преодоление индивидуализма ведет Гете к проповеди самсограничения. В эти годы создается формула нового мировоззрения:

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet

«Die Geheimnisse» •

(«От власти, сковывающей все живое, освобождается человек, победивший самого себя». «Таинства»). Гете сознает необходимость подчинения «объективному смыслу» жизни, оправдания действительности (в том числе и социальной действительности). В «Границах человеческого» создается ответ классика Гете на мятежные, богоборческие мотивы его собственной юношеской оды «Прометей»:

...Ибо с богами
Меряться смертный
Да не дерзнет! ..

(I, 141. Перевод А. Фета)

Произведения Гете, относящиеся к переходной эпохе 1775—1790 гг., выдвигают как центральную поэтическую тему отречение от мятежного индивидуализма. В «Ифигении» Орест, потомок титанов, отягченный грузом преступлений, совершенных им самим и его предками, «чрезмерный» во всех своих поступках и переживаниях, гонимый бичом Эриний, богинь мстительной совести, находит успокоение и исцеление в чистых объятиях сестры, в моральном влиянии благородной женственности, способной на самоотречение, покорной мудрой воле богов. В «Торквато Тассо», по справедливому замечанию одного французского критика, подхваченному самим Гете, развертывается тема «Вертера» на более высокой ступени («ein potenziertes Werther»). Вертеровский индивидуализм показан как болезнь: поэт, сенситивный, фантастический, мечтательный, осужден на гибель, потому что не может примириться с жизненной действительностью.

Вместо борьбы с окружающей жизнью основной проблемой новой эпохи становится воспитание личности («Bildung»), ее всестороннее гармоническое развитие, раскрытие всех способностей

и возможностей, в ней заложенных. При этом, однако, воспитание не является социальной проблемой: центр внимания переносится на внутренний опыт человека, на процесс становления его личности. В своем «Вильгельме Мейстере» Гете на основе авантюрного и психологического романа создает новый жанр романа воспитательного («Bildungsroman»), в котором многообразные встречи и приключения героя рассматриваются как знаменательные этапы развития его личности на пути к самопознанию через жизненный опыт. Мы говорили уже о социально-биографическом смысле этого романа. Герой, молодой купеческий сын, пройдя через стадию дилетантского увлечения искусством и фантастической мечтательности, приходит в конце своего пути к оправданию действительной жизни и деятельному участию в ней. Деляческому практицизму родительского дома, из которого он спасается в область искусства, противопоставляется возвышенный, идейный практицизм, которому он учится в дворянской среде. Воспитание личности, всестороннее ее развитие оказываются в конце концов исключительным достоянием дворянского общества, в которое молодой бюргер получает доступ благодаря своим личным достоинствам.

В поэме «Герман и Доротея» (1797) Гете изображает свой социальный идеал этой эпохи. Идеализация патриархального, полугородского-полуаграрного быта отсталой Германии, счастливая идиллия мещанской жизни, основанной на материальном довольстве и личном труде мелкого производителя, на прочных семейных отношениях, объединяющих мужа и жену, родителей и детей — вся эта картина социального мира и захолустного благополучия, царящего в старой Германии, сознательно противопоставляется поэтом большим путям истории, глубоким социальным потрясениям и губительным катастрофам, примером которых служит французская революция, согнавшая мирных немецких крестьян с их насиженных мест. Отметим то же противопоставление и те же выводы у Шиллера в «Песне о колоколе», написанной почти одновременно с поэмой Гете (1800).

Приемом художественной идеализации мещанской действительности в «Германе и Доротее» служат стиливые элементы гомеровской поэмы. К античному миру обращается веймарский классицизм в поисках идеала гармонической человеческой личности. Гете определяет эту идеальную античность, о которой мечтают немецкие классицисты, как «стройное, уравновешенное сочетание разнородных сил и способностей человека...», когда его здоровая натура действует как единое целое, когда человек ощущает себя частью великого, прекрасного, благородного и драгоценного пелого — вселенной и черпает свободное и чистое наслаждение в гармоническом довольстве.⁷ Этот античный идеал Гете и его современников имеет двойственный характер. С одной стороны, как в эпоху Возрождения, он является положительным фактором в построении новой буржуазной культуры, светской и гу-

мажитарной, культуры личности, эмансипировавшейся от средневекового церковно-аскетического мировоззрения. С другой стороны, в соответствии с общей слабостью и отсталостью немецкого бюргерства он означает попытку бежать от немецкого убожества в эстетическую утопию, в сферу идеально-прекрасного как предмета художественного созерцания, иными словами — отказ от активной борьбы за перестройку социальной действительности во имя нового социального идеала.

С этой точки зрения становится понятным глубокий переворот, который совершается в эту эпоху в эстетическом мировоззрении и поэтическом стиле Гете. Вместо бытового мепанского натурализма эпохи «бури и натиска», как выражения реалистических тенденций в мировоззрении восходящего общественного класса, веймарский классицизм стремится создать высокий поэтический стиль, основанный на гармонии идеально прекрасных форм; погоне за «характерным» («das Charakteristische») в искусстве и жизни противопоставляются типизация и обобщение; эмоциональную экспрессивность непосредственного, взволнованного переживания заменяют спокойность чувств и строгая уравновешенность форм, «благородная простота и спокойное величие» («edle Einfalt und stille Grösse»), в которых Винкельман видел основные принципы античного стиля. Искусство уже не отождествляется с природой, как в эпоху «Вертера». «Правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же». — пишет Гете в диалоге о «Правде и правдоподобии в искусстве» (1798) (X, 446). Искусство образует свою особую, замкнутую сферу, стоящую, по мнению Гете, «над природой, хотя и не вне ее (übernatürlich, nicht außernatürlich)», самостоятельный маленький мир, «в котором все совершается по известным законам и который требует, чтобы о нем судили по его собственным законам, опущали бы его соответственно с его собственными качествами» (X, 445, 446). Искусство является предметом чистого, незаинтересованного созерцания, оно не должно побуждать к действию: всякая возможность непосредственного активного морального или политического воздействия искусства на общественную жизнь принципиально исключается эстетическим мировоззрением веймарского классицизма. Эта пейтрализация замкнутой сферы искусства толкает немецких классиков в сторону эстетического формализма: не тема и материал определяют ценность произведения искусства, а приемы его художественной обработки. Переписка Гете и Шиллера (1794—1805) свидетельствует о господстве формальных проблем в теоретических рассуждениях и созпательной художественной практике немецких классиков.

Такое понимание искусства возможно лишь на основе общественного мировоззрения, принимающего и оправдывающего социальную действительность, иными словами: оно требует отказа от оппозиционных настроений, характерных для молодой буржуазной литературы начала 70-х гг. Для Гете в биографическом

плане этот отказ совершается в первые годы его службы при веймарском дворе в роли министра и придворного, в том процессе социального перевоспитания поэта-бюргера дворянским обществом, о котором многочисленные свидетельства сохранились в переписке Гете и его друзей. Но субъективные моменты личной биографии Гете определяются принципиально более существенными объективными условиями общественно-политического развития Германии XVIII в.

Немецкая буржуазия на первом этапе своего развития еще недостаточно окрепла экономически, чтобы мечтать о завоевании политической власти и революционной перестройке общественных отношений. Она находится в зависимости от абсолютной монархии и нуждается в ее поддержке в духе меркантилизма для охраны первых ростков капиталистического развития. Поэтому политическим идеалом верхушки немецкого бюргерства является просвещенный абсолютизм, умеренные реформы сверху. Такие реформы частично проводят Пруссия Фридриха II и Австрия Иосифа II, а также по их примеру некоторые другие более мелкие государства. Таким образом создаются предпосылки для соглашения капиталистической верхушки немецкого бюргерства с господствующим классом — явление, характерное для того типа развития капитализма, который Ленин называет прусским.⁸

В конце XVIII в. к этому прибавляется новый политический фактор — впечатление, которое произвела французская революция на немецкую буржуазию и ее теоретиков. Первоначально передовые представители новой буржуазной идеологии (Клопшток, Шиллер) приветствовали французскую революцию как зарю политического освобождения народов, т. е. раскрепощения Европы от феодального строя. Однако перерастание французской революции в эпоху террора из революции буржуазно-политической в революцию народную вскрыло противоположность интересов буржуазии и широких демократических народных масс, трудящихся и эксплуатируемых, от имени которых она до тех пор выступала. Напуганная французской революцией, немецкая буржуазия (по крайней мере в своих верхах) охотно идет на политический компромисс с дворянством, на сохранение политической системы старого режима. Гете защищает эту точку зрения в своих драматических сатирах, направленных против революции («Гражданин-генерал», «Возмущенные»), а также в политических высказываниях своей автобиографии, написанной уже в конце наполеоновской эпохи, отчасти под знаком политической реакции, наступившей после крушения наполеоновской системы.

VII

Однако не следует думать, что этот сдвиг в общественных отношениях и политических идеях сказался сразу в полной мере и одинаково затронул все слои немецкого бюргерства XVIII в. Напротив, то примирение с социальной действительностью, которое нашло себе поэтическое воплощение в немецком классицизме 80—90-х гг., сменившем эпоху «бури и натиска», выражало лишь настроение зажиточной верхушки немецкого бюргерства. Об этом свидетельствует косвенным образом сужение социальной базы гетевского творчества в веймарскую эпоху. Учет читательских вкусов и настроений в этом случае, как и во многих других, косвенным образом сигнализирует исследователю о социальном содержании литературной продукции.

Разрыв между литературным «спросом» и «предложением» в эпоху немецкого классицизма — факт общественный. Гете как автор «Ифигении» и «Тассо» не имеет широкого успеха, точнее теряет ту огромную популярность в широких массах немецкого бюргерства, которой он пользовался как автор «Геца» и «Вертера». Руководящие журналы эпохи классицизма «Оры» Шиллера («Die Horen», 1795—1798) и «Прописи» Гете («Die Propyläen», 1798—1800), несмотря на блестящий состав сотрудников, должны были прекратиться за недостатком читателей. Сам Гете ориентируется на избранного слушателя и находит его при дворе: он пишет пьесы для придворного веймарского театра, стихи для рукописного «Тифуртского журнала», он инсценирует маскарадные шествия для придворных балов и торжественных приемов, сочиняя к ним стихотворные либретто, он украшает надписями в античном стиле герцогский парк. А между тем «Ифигения», с успехом поставленная в 1779 г. в закрытом спектакле на придворной сцене, остается в рукописи в течение восьми лет. Свое отношение к избранным ценителям и покровителям искусства, с одной стороны, и к широкой массе читателей — с другой, Гете вкладывает в уста поэту Тассо, находящему ценителей и покровителей при дворе герцога Эсте в Ферраре:

Я думал лишь о вас, когда я пел:
Вам угодить — была моя мечта.
Вас усладить — заветнейшая цель.
Тот, кто не видит мир в своих друзьях,
Не заслужил, чтоб мир о нем услышал.
Здесь родина моя, здесь милый круг,
Где любит пребывать моя душа.
Я вслушиваюсь здесь во все слова,
Здесь говорят мне опыт, знанье, вкус:
Потомство, мир я вижу пред собой.
Бежит художник в страхе от толпы.
Лишь тем дано судить и награждать,
Кто с вами в чувствах схож и пониманья.

(I д., 3 явл. Перевод С. Соловьева)

Во Франции Гете на много десятилетий остается автором «Вертера», мятежные настроения которого находят сочувственный отклик у представителей французского романтизма. В Германии восстановление широкой популярности Гете, утраченной им в веймарскую эпоху, его «канонизация» в сознании массового буржуазного читателя относится в сущности уже ко второй половине XIX в., к эпохе расцвета немецкого капитализма. Во многих отношениях это явление аналогично канонизации Лессинга, описанной Мерингом, и связано с таким же переосмыслением его литературного наследства.

В конце XVIII и в начале XIX в. широкие массы немецкого бюргерства не последовали за Гете в сферу высокого искусства в античном вкусе. Не то, конечно, существенно, что массовый читатель вместо «Ифигении» и «Вильгельма Мейстера» восхищался гораздо более популярными мещанскими драмами Кюцебу и Иффланда и сентиментальными романами Лафонтена, популяризовавшими буржуазную идеологию эпохи чувствительности и бурных стремлений; гораздо существеннее, что бюргерская демократия из своей среды выдвигает вождей и идеологов, властителей дум молодого поколения, литературных оппозиционеров и соперников Гете на Парнасе высокой поэзии. До сих пор наличие в немецкой буржуазной литературе XVIII в. социального расщепления и борьбы отмечалось недостаточно. Эпоха «бури и натиска» — классицизм — романтизм — «молодая Германия» выстраивались как ряд последовательных этапов единого литературного процесса, вытесняя противоборствующие и соперничающие с ними явления в беспринципную и пеструю категорию «второстепенных» писателей и литературных фактов. Между тем с начала 80-х гг. XVIII в. и до революции 1848 г. можно отметить, по крайней мере, три этапа бюргерско-демократической оппозиции против авторитета Гете и веймарского классицизма.

В начале 80-х гг. таким соперником Гете-классика является молодой Шиллер, в своих социальных драмах («Разбойники», «Коварство и любовь») выступивший с проповедью бунта против общественно-политических отношений старого режима. Известно холодно-недоброжелательное отношение Гете к этому обостренному рецидиву штюрмерской идеологии, отразившееся на его первой встрече с Шиллером в Веймаре вскоре после возвращения Гете из Италии. Гете сам объяснял впоследствии причину своего недоброжелательства: в растущей популярности Шиллера он усматривал угрозу для тех новых художественных и жизненных идеалов, служению которым он посвятил себя окончательно в Италии. «Могучий, но незрелый талант, — пишет Гете по этому поводу, — широким, увлекающим потоком залил здесь все отечество именно теми нравственными и театральными парадоксами, от которых я стремился очиститься. . . Шум, возбужденный ими на родине, лавры, пожинаяемые этими изумительными порождениями со всех сторон — как со стороны необузданных

студентов, так и со стороны самых образованных придворных дам — пугали и тревожили меня: казалось, все мои усилия пропали даром. . . И что больше всего огорчало меня: все тесно связанные со мной друзья, Генрих Мейер и Мориц, и работавшие в том же направлении художники Тишбейн и Бури, по-видимому, тоже были задеты поветрием. . . Можно себе представить мое состояние. Самые чистые воззрения стремился я взлелеять и сообщить другим и вдруг оказался втиснутым между Ардингелло и Францем Моором».⁹

Однако вскоре после этого Шиллер переходит в лагерь классиков. Борьбу за политическую свободу он заменяет воспитанием нравственно свободной личности; искусство перестает быть для него средством политической пропаганды («die Bühne als moralische Anstalt») ¹⁰ и становится предметом незаинтересованного созерцания в соответствии с принципами эстетики Канта; от примитивного натурализма и тенденциозной политической декламации своих юношеских драм он переходит к высокому стилю трагедии, воспитанной на античных образцах. Носителем оппозиции против веймарского классицизма становится тогда Жан Поль Рихтер.

«Аптекарь от литературы Жан Поль» (Маркс) ¹¹ — любимый поэт немецкого мещанства, в конце XVIII в. гораздо более популярный у массового читателя, чем Гете. Выросший в унижавшей бюргерской семье, борющейся с бедностью и голодом, он выступает как поэт социальной жалости и симпатии к маленьким людям, к бедным и бесправным, униженным и оскорбленным. В своих идиллиях он изображает немецкий мещанский быт не благополучным и приукрашенным, как Гете в «Германе и Доротее», но в его неприглядной бедности, наивности и убогой простоте, противопоставляя простую и добродетельную жизнь маленького человека богатству, роскоши и в то же время пустоте и развращенности господствующего дворянского класса, считающего себя носителем просвещения и культуры. Основное этическое средство, которым пользуется Жан Поль, — это юмор, соединенный с чувствительностью и являющийся выражением трагической беспомощности и безысходности той общественной ситуации, в которой находится его собственный класс. Он не выходит за пределы мировоззрения сентиментальной эпохи, столь характерного для широких масс немецкого бюргерства. С сентиментальным юмором мещанской идиллии Жан Поль соединяет сентиментальный пафос высокой поэзии, характерный для эпохи Клоппштока, пафос высоких лирических переживаний — возвышенной дружбы и любви, сентиментальной и мистической религиозности в духе пиегизма, посетителями которого в его произведениях являются идеальные герои. «возвышенные души» («die hohen Menschen»). По своим философским позициям он близок к ранним представителям немецкого иррационализма, так называемой «философии чувства и веры» («Glaubens- und Gefühlsphi-

losophie») — Гаману, Гердеру, Якоби. С ними он разделяет противопоставление разуму непосредственного чувства, эмоциональной интуиции, религиозной веры чувствительного сердца; добродетель для него — не велевие отвлеченного долга, как для Канта, а непосредственное влечение чувствительного сердца, «прекрасной души» («schöne Seele»), как для Якоби. Он разделяет философскую оппозицию этой группы против интеллектуализма критической философии Канта. Рядом со столбовой дорогой немецкой идеалистической философии (Кант — Фихте — Шеллинг — Гегель) эта оппозиционная струя мещанской философии, связанная своими корнями с протестантским пиетизмом, ведет самостоятельное существование, покуда в эпоху романтической реакции она не врывается в ведущее направление немецкой идеологии в философском творчестве Шлейермахера, Новалиса, Фридриха Шлегеля и позднего Шеллинга. Наконец, что особенно характерно, в вопросах политических Жан Поль сохраняет на протяжении всего своего творчества живые симпатии к французской революции, даже в эпоху террора и революционных войн.

Пребывание Жан Поля в Веймаре в 1796 г., где он характерным образом ориентируется на полуопального Гердера, заканчивается его разрывом с Гете и Шиллером, засвидетельствованным литературной полемикой с той и другой стороны. Это расхождение не является результатом случайного литературного соперничества или столкновения самолюбий, а свидетельствует о глубоком противоречии между двумя литературными лагерями. Как всегда в Германии XVIII в., последние социально-политические основания таких расхождений остаются нераскрытыми и даже неосознанными: спор разгорается вокруг чисто эстетических проблем. С одной стороны — гармонические, идеально-прекрасные, простые и рациональные формы античного искусства, возрождаемые веймарским классицизмом; с другой стороны — хаотическая противоречивость и иррациональность форм и переживаний, гибридное сочетание высокого и низкого, сентиментального юмора и лирического пафоса, тяжеловесная орнаментация в стиле барокко. Жан Поль обвиняет веймарских классиков в холодном и бездушном эстетическом формализме, изображая комическую фигуру «советника по делам искусства Фрейшдерфера (Kunstrat Freischdörfer)». Гете в эпиграмме («Der Chinese in Rom») сравнивает Жан Поля с китайцем, который осуждает античные храмы, потому что не находит в них привычных завитушек своих отечественных пагод. За противоположностями эстетических теорий и художественных стилей скрывается противоположность социально обусловленной идеологии. Характерно, что симпатии широкого низового читателя были в конце XVIII в. на стороне Жан Поля, а не Гете.

Последний, наиболее известный этап борьбы против Гете представляет эпоха «молодой Германии». На фоне нового обще-

ственного подъема, обусловленного развитием буржуазных отношений, идеологические вожжи мелкобуржуазной демократии 20-х и 30-х гг. XIX в. выступают против Гете, осуждая эстетическую замкнутость немецкой поэзии эпохи классицизма и требуя от литературы активного вмешательства в политическую жизнь эпохи. Застрельщиком в этой борьбе является Берне. Он обвиняет Гете в том, что, в противоположность другим великим поэтам, он сторонился политической жизни, оправдывал своим авторитетом существующий политический и общественный строй, ничего не сделал для политического освобождения Германии, бессильно издевался над французской революцией, эгоистически замыкался в мире своих внутренних переживаний. Характерно, что против Гете Берне поднимает на щит Жан Поля. О последнем он говорит в памятной речи 1825 г.: «Поэт — утешитель человечества. . . Таким именно был Жан Поль. Он не пел в дворцах знатных, не наигрывал на лире за столами богатых. Он был поэтом рожденных в низкой доле, он был певцом бедняков, и всюду, где плакали огорченные, был слышен нежный звук его арфы. . . Он был высоко нравственным поэтом. Никогда не украшал он безобразных пороков цветами своих слов; никогда не покрывал неблагородных движений сердца золотом своих речей. . . Он боролся за правду, за справедливость, за свободу и веру и не провозил под флагом большого имени греховных и губительных благ, направляемых в страну неверных. . .».¹²

Из многочисленных высказываний этой эпохи, содержащих переоценку Гете и его времени, наибольший интерес представляет выступление Гейне в рецензии на книгу Менцеля (1828). С точки зрения Гейне вместе с Гете сходит со сцены «эстетическая эпоха» немецкой литературы («Kunstzeitalter»): «Идея искусства является средоточием всего того литературного периода, который начался с Гете и только теперь достиг своего конца». Эстетическим принципом этой эпохи является «объективность». В настоящее время, говорит Гейне, «принцип гетевского времени, идея искусства, рассеивается, восходит новое время с новыми принципами, и, странно, . . . оно начинается с восстания против Гете. Быть может, и сам Гете чувствует, что тот прекрасный объективный мир, который он создал словом и примером, силою необходимости, разрушается, равно как идея искусства постепенно теряет свое верховенство, и что новые, свежие умы, вызванные к жизни новыми идеями нового времени, подобно ринувшимся на юг северным варварам, повергают в прах цивилизованный гетеизм и на его месте основывают государство необузданного субъективизма».¹³

Обострение политических противоречий и классовой борьбы в предреволюционной Германии объясняет то обстоятельство, что обвинения против «объективизма» и «нейтральности» эстетической поэзии Гете раздаются в эту эпоху из разных лагерей. Против Гете с большим шумом выступает популярный в свое время

журналист Менцель, с точки зрения немецкого националиста и либерального буржуа обвиняя поэта в эгоизме, сибаритстве, безнравственности, эстетическом самолюбовании, в отсутствии морального сознания и национального чувства. С другой стороны, романтик Эйхендорф как дворянин-реакционер и католик видит в поэзии Гете, воплощающей идею «совершенной человечности» («Humanität»), завершение той «революционной эмансипации субъекта», начало которой было положено протестантизмом (иными словами — развитием буржуазной культуры). В эпоху ожесточенных политических боев 1848 г. интерес к творчеству Гете достигает низшей точки. Столетний юбилей со дня его рождения (1849), по свидетельству ряда современников, «прошел почти незаметно». К этой эпохе борьбы против Гете относится известная статья Энгельса, написанная по поводу книги Грюна «Гете с человеческой точки зрения» (1847). Энгельс ведет борьбу на два фронта: с одной стороны — против некритических восхвалений великого поэта с «общечеловеческой» точки зрения, с другой стороны — против столь же некритической полемики с ним с узкой точки зрения либерально-демократических идей 30-х и 40-х гг. Он выдвигает требование — понять Гете как историческое явление во всей противоречивости его творческого облика. «В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осматрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспособляться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что „изнутри“ его вообще нельзя победить. . . Мы упрекаем Гете не за то, что он не был либерален, как это делают Берне и Менцель, а за то, что временами он мог быть даже филистером; мы упрекаем его не за то, что он не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что он филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением приносил в жертву свое, иной раз пробывавшееся, более правильное эстетическое чутье; не за то, что он был придворным, а за то, что в то время, когда Наполеон чистил огромные авгиевы конюшни Германии, он мог с торжественной серьезностью заниматься ничтожнейшими делами и *menus plaisirs* * одного из ничтожнейших немецких крохотных дворов. Мы вообще не делаем упреков Гете ни с моральной, ни с партийной точки зрения, а упрекаем его разве лишь с эстетической и исторической точки зрения; мы не измеряем Гете ни

* Мелкими развлечениями.

моральной, ни политической, ни „человеческой“ меркой. Мы не можем здесь заняться изображением Гете в связи со всей его эпохой, с его литературными предшественниками и современниками, изобразить его в развитии и в связи с общественным положением. Мы ограничиваемся поэтому лишь тем, что просто констатируем факт».¹⁴

Констатированный Энгельсом факт противоречия в творческом облике Гете требует объяснений с исторической точки зрения. Путь к такому объяснению Энгельс намечает, выставляя перед историком литературы задачу изобразить Гете «в связи со всей его эпохой, с его литературными предшественниками и современниками, изобразить его в развитии и в связи с общественным положением».¹⁵ Это и есть та задача, над которой работало и работает советское литературоведение.

1936.

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ РОМАНТИКОВ

В образах заключается весь клад
человеческого знания и счастья.

Гаман

Литературные движения определяются тем новым переживанием жизни, которое приносит с собой новая эпоха. Поэтому попытка отыскать источник происхождения литературных форм, их исторический генезис должна восходить к выяснению происхождения и развития нового чувства жизни. Только постепенно непосредственное чувство переходит в мировоззрение. На границе чувства и систематической мысли существуют переживания, особенно ценные и интересные для историка литературы. По терминологии психологической эстетики Фолькельта это — «Weltanschauungsgeföhle», т. е. чувство, переходящее в мировоззрение. Оно для нас особенно важно, потому что не систематическое, философски продуманное мировоззрение характерно для поэзии определенной эпохи или для отдельного поэта; важно отыскать лишь психологическую основу, душевный смысл, направление и настроение мировоззрения, то первоначальное отношение к миру души человеческой или целой эпохи, которое предопределяет всю дальнейшую внешнюю форму или историческую судьбу данного явления.

В то время, как элементы мировоззрения присутствуют уже в самом наивном переживании жизни, эстетическая форма является лишь более поздним, как бы отстоявшимся продуктом кристаллизации душевного переживания. Правда, отдельный художник легко создает поэтические символы, соответствующие его новому и особенному чувству; борьба со словом, с формой завершается видоизменением того, что завещано традицией, и создает более или менее подходящее внешнее выражение для душевного переживания. Но эстетическую культуру, преобразование всей жизни новым чувством, создали только эпохи, действительно органически вошедшие в историческую жизнь народа. В эпоху кватроченто во Флоренции поэтическая форма как-то вполне соответствует ритму жизни, произведения искусства, постройки, до-

машняя жизнь, праздники и процессии подчиняются тому же самому художественному закону, и даже природа страны в изображении художников внезапно обнаруживает те же знакомые черты и выражает собой то же самое чувство. Эпоха Людовика XIV или французское рококо обладают таким же культурным единством. Такое же единство, я полагаю, увидит читатель со временем в помещицкой и крестьянской России Тургенева, Толстого и Фета. Между тем, глубокомысленные символы, в которых Гете выразил последний смысл своей жизни, носят вполне индивидуальный характер, и придворная жизнь в Веймаре не сложилась в особую эстетическую культуру. Так же и ранний романтизм не производит на нас художественно цельного впечатления. Мечта романтиков носит почти что исключительно внутренний характер. Того просветления объективной жизни во всех ее формах, которое должно было наступить так скоро, которое ожидалось так страстно, не было и помину. Символы поэтов этой эпохи вполне индивидуальны. Каждый начинает сначала. Не в этом ли один из источников тоски по мифологии как по родному лону поэзии, чтобы «в самом высоком», в божественном, «не быть до такой степени покинутыми на самих себя», чтобы «силы поэтов не разбивались понапрасну»?¹ Такое же обособленное положение занимает единственный художник этой поры, гениальный Филипп Отто Рунге. Его замечательные арабески и натурфилософские символы, если не считать влиятельный философских и поэтических, созданы совершенно из себя; он не имел учителей и не создал стиля и школы.

Если мы сравним произведения Новалиса и Тика со стихотворениями и рассказами Эйхендорфа, Вильгельма Мюллера, Мерики, именно это нас поразит прежде всего. Новалис и Тик — индивидуалисты в искусстве; эстетическая традиция, которой они следуют, тоже индивидуалистическая. В «Вильгельме Мейстере» перед нами открывается мир Гете. Романтики видоизменяют форму гетевского романа. Они наполняют его веяниями бесконечного. Новым является, прежде всего, лирически-музыкальный момент, поэзия тайны и настроения, наполняющая романтический роман. Действие переносится из современности в средневековье; сюжет, взятый из «народной книги», служит ему опорой. Но, несмотря на это, и здесь, точно так же, как в музыкальной лирике Тика и религиозных стихах Новалиса, эстетические образы до конца индивидуальны. За ними нет художественной традиции и особого, общего целой эпохе способа смотреть на мир. Переполненная новым чувством душа Штернвальда, открытая каждому впечатлению жизни, такая взволнованная, радостно пугливая, чувствует веяние новой жизни вокруг себя: в природе весна, птицы поют, ласково улыбаются цветы, светлое томление вызывает вечерняя заря или первые лучи восходящего солнца; по этот мир — мир Франца Штернвальда или его автора Людвига Тика, он преобразился только для него.² И у Новалиса

в «Офтердингене» внешний мир опять другой: более глубокий и прозрачный, более неопределенный и одноцветный, похожий на чудный сон с внезапными проблесками иного сознания. Это мир мечты Новалиса, воплотившийся в символах, индивидуально понятных и значительных.³

Стихотворения, повести и романы поздних романтиков основаны прежде всего на совсем особенном внешнем впечатлении жизни. Эту картину жизни, лежащую в основе их индивидуально различного творчества, я назвал бы художественной культурой позднего романтизма. Мир на самом деле преобразился, жизнь общества, как и настроение людей, даже сама природа подчинились известному художественному закону, стали символом определенного душевного переживания, свойственного эпохе. Чувство жизни сложилось в форму культуры. Мы никак не можем поверить, что эта форма существовала только в литературных произведениях эпохи. Подтверждение словам поэтов приносят образы художников; всех прежде занимательный и глубоко поэтический Мориц фон Швинд свидетельствует о том, что природа внутренней Германии и форма провинциальной жизни действительно были или казались людям того времени такими, как описывали их мечтатели-поэты. И даже романтическая опера Вебера и песни Шуберта, с любовью выбиравшего себе опорой слова Вильгельма Мюллера, Эйхендорфа и др., вызывают в воображении ту же самую картину.

Быть может, так сильно действует на нас внушение этой поэзии, что и сейчас, путешествуя по Германии, мы иногда встречаем в провинциальных уголках картины жизни, напоминающие эстетическую культуру романтической эпохи. Правда, люди изменились и живут теперь другой жизнью. Но сохранились уютные маленькие домики с покатою черепитчатой крышей и узенькими окнами с простым деревянным переплетом, палисадники с калиткой и извилистые улицы, река со старинным мостом и зелеными старыми ивами вдоль берега, отовсюду вид на покрытые лесом горы — сохранилась прежде всего оригинальная обособленность немецкой провинциальной жизни, делающая из каждого маленького города особенную столицу с собственным кругом интересов, со своеобразной, внутренне крепкой и богатой жизнью, которая вырастает органически, мы сказали бы «из земли», и превращает государство в парод, т. е. в живой организм, слагающийся из самостоятельных, полных значения и необходимых ячеек. Именно теперь, покуда не исчезли перед наступающей государственностью и капитализмом последние следы этой жизни, было бы интересно изучить ее художественные формы и сравнить остатки культуры прошлого времени с поэтическими и художественными произведениями той же поры.

Трудно в точности определить, в чем особенность этих внешних форм жизни. Но они знакомы каждому, кто любит про-

стую, почти наивную лирику поздних романтиков и их незамысловатые рассказы. В противоположность почти всем произведениям иенской поры они носят не слишком личный характер; наоборот, индивидуальное чувство находит себе выход в объективном повествовании, отдельные стихотворения сами собой соединяются в эпические циклы. В связи с этим поэт охотно влагает свои переживания в уста кому-нибудь другому, особенно человеку из народа, он надевает платье мельника или охотника, или бродячего музыканта: его чувство из прежней оторванности возвращается к этим формам общей жизни, мало индивидуализированной, и находит в них себе подходящее место. Замкнутость отдельной души исчезает: словами поэта говорит вся природа, весь мир, он охотно теряет свою обособленную жизнь в течении прозрачного ручья, в веянии весеннего воздуха, в зеленой глубине леса, в снежном покрове полей зимой. С людьми, как и с природой, его соединяет тесная, теплая, бытовая связь. Он — только одна из жизней среди многих других. Жизнь природы и жизнь людей так близки друг другу. Все дни проходят на природе, на открытом воздухе. Смена времен года и дня определяет смену занятий и настроений. И поэт чувствует себя так хорошо в обстановке деревни или маленького города, где недалеко до леса и реки, где узенькие улицы с разноцветными — желтыми, синими, серыми — светлыми домиками, уходят прямо в поле, и в узком окне из-за горшка цветов смотрит русокудрая головка милой девушки. Романтические повести говорят о странствующих студентах, ремесленниках и музыкантах, которые весной идут из одной деревни в другую, распевая веселые песни, сегодня работая, завтра пируя в трактире, послезавтра голодая и ночуя под открытым небом.

Кому господь дарует милость,
Того он шлет в далекий путь.

(Эйхендорф).⁴

Это — пора весны и светлого томленья, из глубины леса звучит почтовый рог, почтальон погоняет лошадей, чтобы поскорее доехать до станции, дочь смотрителя — его милая, она — «не слабое дитя города, она родилась в лесу» (В. Мюллер).⁵ Жизнь кажется радостной и просветленной, как в молодости, свежим утром или ранней весной. Божье благословение лежит на всей жизни. Господь — добрый хозяин. «Его небеса, его земля никогда не скудеют».

На стол он накрывает.
Дворцы его полны.
Он всех нас ожидает
На празднике весны.

(В. Мюллер)

И жизнь человека в самом деле становится похожей на праздник, она неразрывно связана с песней, труд, над которым не иссякло благословение, не утомляет, а отдых приносит радость.

Все это является как бы выражением известной художественной структуры самой душевной жизни. Душа поэта кажется всегда спокойной, просветленной и счастливой; самое волнение жизни — зов весны, томление вечера, чувство одиночества и покинутости ночью или, наоборот, благословляющее сознание новой жизни, зреющей при свете звезд, — все это не выводит поэта из определенной музыкальной настроенности, все это находит в его душе одно примиряющее чувство, что жизнь радостна, светла и хороша. И любовь приходит к поэту, не абстрактная, потусторонняя, идеалистическая — не соблазнительная, чувственная, обещающая последнее удовлетворение жизненной воли, как это бывает иногда в произведениях первых романтиков; в ней — ровный и теплый свет, земной и радующий все тело и несущий душе спокойствие и удовлетворение. Девушка Эйхендорфа и В. Мюллера — та же простая девушка, выросшая в деревне или в маленьком городе, как возлюбленные молодого Гете и его друзей. Она дышит здоровьем, как лес и поле кругом, она работает целый день, поет простые песни и занимается хозяйством. Идеал «Люцинды», «новой женщины», забыт или даже осмеян (ср. в романе Эйхендорфа «Предчувствие и действительность»). Но все же в образе девушки этой эпохи есть что-то новое по сравнению с чувством бурных гениев: это — романтическая «единственная» и «святая» любовь, королева сказочной страны, которая и в этой простой обстановке все-таки присутствует для любящих глаз. Ее немного наивный, деревенский, детский образ просветлен этим чувством. Ибо она живет в том же мире романтического поэта, где все божественно и светит, и приняло новый, поэтический вид.

В отношении к художественной культуре романтизма Арним и Brentano, как и во всем остальном, занимают промежуточное положение между иенским периодом и более поздней эпохой. Поэтому в их произведениях и письмах мы можем проследить постепенное образование этой новой художественной культуры. Иные черты в эстетической форме их переживаний интимным образом напоминают знакомый нам поэтический мир Эйхендорфа, Мерике и В. Мюллера. Поэтизация жизни была пережита ими на самом деле. Углубившись в памятники народной поэзии, в народные книги и песни, они создали в мечте своей идеал поэтической жизни, соответствующей внутреннему чувству романтика, и эту мечту они увидели в жизни исполнившейся и принявшей форму. Особенно путешествие по Рейну летом 1802 года было для обоих друзей тем решительным личным переживанием, вокруг которого кристаллизовалось и закону которого подчинилось их новое восприятие жизни. Brentano не раз возвращался к радостным воспоминаниям этого путешествия. Ими еще овеяны

более поздние «Рейнские сказки», где из местных преданий и самостоятельных импровизаций поэта создается новое художественное целое, вся прелесть которого именно в воздухе, в запахе Рейна. В этих сказках и стихах он создал впервые образ волшебницы Лорелей, занимавший так долго воображение поздних романтиков и вернувшийся через них обратно в народную фантазию.⁶ Начало этих сказок сразу вводит нас в область тех художественных форм, которые так характерны для поздних романтиков. «На Рейне, где теперь лежит Рюдесгейм, стояла много лет назад одинокая мельница, окруженная зеленым лугом, полным цветов. На этой мельнице жил Радлауф, молодой и благочестивый мельничий сын. Жил он со всеми на свете в согласии, бедняку давал охотно меру муки, а птицам и рыбам крошил хлеб. Каждый вечер садился он на мельничную плотину и не мог нарадоваться, глядя на красивые, зеленые волны Рейна, на берега, отражающиеся в них, на рыб, которые от удовольствия прыгали в воде. И прежде чем ложиться спать, он сплетал веноч из цветов и пел песню старому Рейну, чтобы выразить ему свое почтение. Окончив песню, он бросал веноч в волны, которые радостно уносили его по течению, и, когда Радлауф терял из виду плывущий веноч, он спокойно шел на свою мельницу и ложился спать».⁷

Из юношеских писем Брентано, относящихся ко времени путешествия по Рейну, не сохранилось почти ничего, — остались лишь несколько строк, обнаруживающих глубокое и плодотворное душевное волнение. «Весна была так хороша, Рейн принял меня так гостеприимно. Арним так меня любит. Вот я вступил здесь в мою молодость, которая окружила меня со всех сторон. — О, я так несчастен теперь, я люблю так страстно, так страстно возлюбленную моего единственного здешнего друга. Господи, дай мне силы отречься от нее». «Ты хочешь знать, как мне жилось? Мне никогда не жилось. Я живу, поэтому я люблю». Вот почти что все, что мы находим в «Весеннем венке», который сплела Беттина из писем своего брата.⁸ К этому надо прибавить поэтическое описание самой Беттины: «Арним, такой неуклюжий в своем слишком широком платье, с рукавом, распоротым по шву, с тяжелой палкой и шляпой, из которой торчит разорванная подкладка; ты, такой стройный и изящный, с красной шапочкой, надвинутой на густые черные локоны, с тоненькой тросточкой и интересной табакеркой, торчащей из кармана. Арним сказал по дороге, что девушки у колодца засмотрелись на тебя, а ты сделал вид, словно не понимаешь, о чем речь идет, потом свалил все на Арнима и вместе с тем стал выступать еще более важно, как будто бог знает какой особенный дух поселился в твоём теле... Ты счастливо разрешился новой любовью? — на Рейне, где это всегда с тобой случается?.. Сперва это была Вальпургис, потом Гаше, теперь Бенедиктхен, за ними всеми скрывается Минхен, за ней Гюндероде, я — тоже там, а позади всего стоит твое собственное

тщеславие».⁹ Трудно передать весенний тон этих пйсьём, их веселую, неустойчивую взбалмошность и поэтическую радость жизни. В стихотворениях Брентано, помещенных во второй части романа «Годви»,¹⁰ еще звучит этот юношеский восторг, тоска по любви и счастье исполнения, неясное брожение молодости и весны, и над всем — теплое солнце и свежий душистый воздух этого дивного края. Но Клеменс и Беттина не поэтизировали своих переживаний, или, если это называть поэтизацией, она лежала в душевном строении целого поколения и стала основой его художественной культуры. Вот как Арним, натура, мало похожая на Брентано, рассказывает в письме (28 июля 1802 г.) о путешествии по Рейну:¹¹

«На почтовых кораблях живет дивно... Жители Рейна — народ благородный, как их вино; у них большое понимание поэзии и ясный, звонкий, высокий голос, особенно у корабельщиков. Закутанный в старый плащ, без цели блуждающий в сопровождении друга и с книжкой в руках, опьяненный тысячью новых поэтических звуков в песнях корабельщиков, не различая дня и ночи, не стесненный бурей и дурной погодой — наши песни превращали ее в видение нашей души — так мне хотелось бы пожить еще раз; жизнь была, как свежееоткупоренный источник чистого рейнского вина. Мы встречали много веселых людей и были посвящены в их радость, мы странствовали с бродячими актерами и мазали им щеки, и участвовали в репетициях при крике детей и жалобах взрослых на эти крики. Потом я шел с крестным ходом в церковь Страстей господних и пел рано утром с высоких хоров вместе с милой Вальпургис святыя песни, которые, медленно и дивно благоухая, как курение, опускались над толпой. Я хотел бы уметь хорошо петь и сочинять стихи, чтобы всю жизнь свою пропеть на торговом корабле между Майнцем и Франкфуртом».¹²

Именно этот своеобразный поэтический мир, рассказанный не в романе, а почерпнутый из собственных переживаний, объясняет странную прелесть юношеских писем Клеменса и Беттины. «Прогулки ночью по берегу шумящей реки, песни и звуки гитары, веселая болтовня с братьями и друзьями, запах виноградной лозы и мечтанья — таковы были большей частью ранние воспоминания Беттины и так представляли себе впоследствии жизнь на Рейне», — говорит современная поэтесса Рикарда Хух.¹³ Клеменс в самом деле обладал поэтическим восприятием жизни, которое самое незначительное событие наполняло необычной, бесконечно радостной и таинственной жизнью. Простые люди и обыкновенные обстоятельства жизни принимают в его воображении почти мифические черты. В Рюдесгейме в нем пробуждается внезапно фантастическая любовь к маленькой кельнерше Вальпургис. Глядя ей в глаза, он сочиняет таинственные сказки о любви, о девушке, которая «сама не знает, как она бесконечно прекрасна», и что «господь положил сокровища в ее глаза и такую пре-

лесть на уста ее, что из этих сокровищ можно было бы выстроить храм и собирать молитвы с этих губ, как мед с нежных цветов». ¹⁴ Это — что-то совсем не похожее на их реальные отношения, они оба скорее напоминают сказочных королевича и королевну, а его приятель, нищий музыкант, играет роль счастливого соперника, которому достается поцелуй красивой девушки. «Я никогда не забуду, как этот человек сидел, опершись на оба локтя и сложив руки над открытой кружкой вина, то и дело пил из нее понемногу, не изменяя при этом своего положения и приправляя каждый глоток какой-нибудь прибауткой; это ей понравилось, он заглянул ей глубоко в глаза, выпил кружку одним залпом, и это ей тоже понравилось. И вот она сама поцеловала его, без всяких просьб с его стороны. В чертах ее лица отражалась чудная красота, ее губы дрожали, и глаза ее ласково смотрели на него, как будто душа ее переливалась через край от радости, что так щедро она могла отдать неоценимый клад. А он, даже не привстав, так-таки сидя получил поцелуй, спустившийся к нему с губ стройной Вальпургис, и держал ее еще некоторое время в своих руках. Никакой властелин более радостно и смело не глядел на толпу. Гости замолчали, ибо все влюблены в эту девушку; еще мгновение он вкушал свою победу, потом он встал и попрощался. Вальпургис стояла у калитки и поклонилась, когда мы проходили мимо. И это именно было мне всего больше. Ах, разве не все равно быть пищим или богатым, чье сердце может радостно дарить и охотно принимать любовь, тот только и богат». ¹⁵ И Брентано сочиняет тут же песню в народном стиле о пищем, который приходит к девушке; он не просит милостыни, не ищет подарков, которые она дает другим, он хочет от нее того, «о чем просят его глаза». ¹⁶ А Беттина отвечает брату, что и в ее сердце над всеми победил бы нищий музыкант. ¹⁷

Если, таким образом, в отдельных случаях в душе поэта наступало радостное просветление жизни, то особенно характерно для Арнима и Брентано определенное стремление закрепить эту поэтизацию жизни, соединить ее с каждым мгновением трудового дня, преобразив внешние формы окружающей их культуры. Во время путешествия по Рейну «на торговом корабле» возник у Арнима этот «величайший план его жизни». Жизнь существует только «ради поэзии», как «ремесленник работает для воскресенья, а ученик для часов отдыха и игры». ¹⁸ Украсить жизнь, сообщить ей праздничный характер, наметить путь, ведущий к реализации высших ценностей жизни, т. е. к превращению жизни в поэзию и сказку — такова была положительная воспитательная задача той романтической культуры, которая грезилась Арниму. Интересно, что и Брентано одновременно пришел к той же самой мысли. ¹⁹ Проблема художественной культуры, в которой романтическая мечта могла бы найти соответствующее ей жизненное воплощение, очевидно, вставала перед новым поколением

с разных сторон и с такой же необходимостью, как религиозное одушевление в Иене 1799 г. Арним создает фантастический план «школы пения и языка», школы поэтов, которые понесут в народ художественные образы, созданные новым чувством жизни. «Поэзию, потерянную в высших классах, мы понесем в народ, Гете будет ему так близок, как „Книга об императоре Октавиане“... Мы устроим сперва типографию для народа... Император и короли дадут нам привилегии. Простейшие мелодии Шульца, Рейхарда, Моцарта будут при помощи новых записей вместе с песней направлены в народ, постепенно у него разовьется голос и понимание для более высоких, чудесных песен. Чтобы достигнуть этого, в счет доходов типографии мы устроим школу для народных певцов (Bänkelsänger); в городах мы откроем убежища для странствующих певцов, мы научим их драматическому искусству и введем в употребление более удобные и хорошие музыкальные инструменты. Еще важнее обработка немецкого языка для песни и связанная с ней школа поэзии, которая должна быть устроена по возможности в замке Лауфен, у Рейнского водопада».²⁰

Быть может, с практической и современной точек зрения эти планы покажутся детскими и романтическими в смешном смысле этого слова. На самом деле за ними скрываются глубокая мысль и ясно ощущаемая потребность времени. Романтизм не желал быть только литературным направлением; он должен был войти в жизнь. Уже Новалис мечтал о союзе поэтов, одновременно торговом и политическом, который весь материальный мир подчинил бы власти поэзии. Вся жизнь должна преобразиться и стать такой, какой ее видел поэт. Только в письме Арнима эта задача поставлена еще конкретнее: остатки народной культуры средневековья, его обстановки и бытовых форм, народные песни и народные сказки являются тем материалом, из которого романтическое чувство готовит новую художественную культуру, подчиняющую себе и преобразующую жизнь. Те же мечты в более позднее время одушевляли в Англии Рескина и Уильяма Морриса, родоначальников эстетического движения, когда они задумывались над художественным перевоспитанием своих современников. Моррис основал торговую фирму прикладного искусства и типографию, он хотел создать новые формы быта, внести мечту романтического поэта в жизнь каждого дня. Перед Арнимом и Brentano также лежал практический путь. Изданием народных песен («Волшебный рог мальчика») и детских сказок («Сказки братьев Гримм») гейдельбергские романтики положили основу тем художественным формам, на которых строится вся позднеромантическая литература, и творчески преобразили самый ритм немецкой жизни, ее эстетическую культуру.

Именно с этой точки зрения необходимо подойти к деятельности гейдельбергского кружка. Журнал «Отшельник» (1808), посвященный богатым коллекциям Brentano и его друзей из на-

циональной литературы средневековья и Возрождения и новейшей литературе, следующей той же традиции, брошюра Герреса о народных книгах, наконец, «Волшебный рог» и «Детские и домашние сказки» были созданы не с научной целью.²¹ Этим объясняется свобода, с которой издатели распоряжались собранным материалом: они работали не для объективного знания, они трудились над воспитанием новой культуры. «О книжниках, ученых и антикварах я не заботился, — пишет Арним, — всего более я имел в виду грядущее поколение детей».²² Геррес высказывает ту же мысль в предисловии к «Народным книгам». «Чего ты ищешь среди умерших? — спрашивает он самого себя и отвечает: — Я ищу жизни: в засуху нужно рыть глубокие колодцы, чтобы отыскать источники».²³ Ясно понял и Гете, чего добивались составители «Волшебного рога»; в своей рецензии он пожелал им, «чтобы эта книжечка находилась в каждом доме, где живут здоровые люди, у окна, у зеркала или где вообще лежат молитвенник и поваренная книга, чтобы всегда при случае ее открывали, в хорошем или в дурном настроении». «Снабженные новыми мелодиями, эти песни вернулись бы тогда в народ, из которого они вышли, «и можно было бы сказать, что эта книжечка исполнила свое назначение и может перестать существовать в писаном и печатном виде, потому что она перешла в жизнь и культуру народа».²⁴

Но всего полнее высказался сам Арним в программной статье «О народных песнях».²⁵ Эта статья показывает особенно ясно, что «Волшебный рог» был задуман как исполнение юношеского замысла «школы поэтов», что эстетическая и культурная традиции народной песни должны были прежде всего воспитать в народе новые формы жизни, должны были создать эстетическую культуру романтической эпохи. Арним различает в этой статье индивидуалистическую культуру нашего времени и ту общую народную культуру, которая создала песню. «Только народная песня находит слушателей, все остальное заглушается временем».²⁶ Поэтому современная индивидуалистическая поэзия, рассчитанная только на образованных, бессильна и не может освободиться от своей замкнутости. Оттого «художники всякого рода так ненужны и бедны; они довольны, если кто-нибудь один их понимает, и счастливы, если не наскучат этому единственному».²⁷

Но и теперь, под тонким слоем индивидуалистической культуры, скрываются остатки общей жизни народа. Арним ищет их в эстетических формах народной жизни, в праздниках, песнях, обычаях и обрядах; «этот прочный фундамент — древние площади и улицы потонувшего города — еще просвечивают сквозь волны».²⁸ Именно гибель этих форм жизни, в которых она являлась, как в праздничном платье, радостной и просветленной, кажется Арниму причиной современной разрозненности, обособленности, недовольства. Даже французская революция, быть может,

«стала возможной только вследствие гибели народной песни». «Боже мой! Где теперь те старые деревья, под тенью которых мы вчера отдыхали, древние знаки прочных границ, что с ними стало?».²⁹ «Там, где были народные праздники, их старались обесценить, лишив их всякого живого украшения», «общественные удовольствия, маскарады, праздники стрелков, процессии приняли более безразличную форму». «Народные учителя, вместо того, чтобы освятить религиозным чувством то, что было радостью и жизнью, восстали против пляски и песни; где они победили, это повело к опустошению жизни и тайному греху». Но особенно возмущает Арнима прекращение свободы передвижения, исчезновение странствующих музыкантов, бродячих ремесленников и студентов. Именно этот элемент культурной жизни Германии должен был с особой силой возродиться в эстетическом сознании поздних романтиков. «Крестьяне могли жаловаться, что отняли у них радость подаяния, все же благочестивых нищих музыкантов ловили и сажали в тюрьмы».³⁰ «Странствия ремесленников ограничивают, прекратилась военная служба в чужой стране, и студентов стараются обучать на родине». Эти странники, спешащие из одного конца родной земли в другой — истинные носители культурного единства, «бродячий университет и художественный союз, необходимый государству для его самых трудных задач»; их деятельность «проходит через пустыни и бросает по обе стороны пути семена чудесных цветов».³¹

Эта культура не погибла, и есть надежда на ее возрождение. «Слышите, как поют перелетные птицы навстречу весне; и длинными рядами тянутся по дороге ремесленники с мешком и узлом на спине».³² Собственные воспоминания, поэзия жизни, пережитая Арнимом, определяют направление его мечты. Он помнит эти песни с детства; в Голландии и в Лондоне во время своего путешествия он встречал немецких рабочих и слушал их пение, и тогда чужая страна казалась ему близкой. И здесь опять основное переживание — поездка по Рейну — является средоточием его воспоминаний и непосредственно отражается на теоретическом построении понятия эстетической культуры. Поэтизация жизни была действительно пережита Арнимом и Brentano. И вот родная страна и родная жизнь, просветленные поэтическим чувством, становятся высшей ценностью и целью нового учения о жизни. Овеянная сказаниями и полная песен, родная река делается символом поэтической культуры, которая существовала когда-то и должна быть снова найдена и возвращена жизни. Арним описывает весь Рейн, вспоминает все особенности песен, связанных с его течением; собственные впечатления создают картину этой жизни, похожей на песню. В остатках народной поэзии он видит соответствие с тем, что он сам пережил, и описание поэтической жизни на Рейне естественно завершается мечтой о возрождении эстетической культуры немецкого народа. «Так бывает на Рейне, когда жнецы собираются ночью в волшебном замке Ги-

зеллы для самой прекрасной жатвы; костер пылает, песни звучат, земля дрожит от пляски... , сквозь веселую толпу жнецов пробирается франкфуртец с гитарой;* они собираются вокруг него, они с удивлением слушают песню о фульском короле, кубок падает в Рейн, и ясной становится им глубина их жизни, как ясно мы понимаем самые чудесные мысли в такую темную ночь... — Кто может сказать, где возродится Германия? Кто носит это в себе, тот чувствует силу движения».³³

Последний переход совершенно понятен: он показывает, что не объективный, эстетический или научный интерес привел романтиков к этим песням, а задачи культурно-воспитательные; образы песен должны были войти в жизнь, стать действенной силой. «В этих песнях нас приветствует здоровое будущее. Существуют образы, которые — больше, чем только образы, которые надвигаются на нас и говорят с нами». Оттого задачей составителей «Волшебного рога» было охватить по возможности все области жизни, связать с песней каждое мгновение трудового дня. «Наш сборник, — пишет Брентано, — будет соединять романтическое с ежедневным, он будет содержать духовные и рабочие песни, различные по времени дня и года... Ни один возраст не будет исключен».³⁴ И в циркулярном обращении к публике он просит доставлять ему народные песни, «шутливые и грустные, насмешливые, особенно характерные детские, колыбельные и т. д.». Каждое наречие, каждая старинная мелодия вызывают его интерес. Он советует обращаться за материалом к народным учителям и пасторам. «Старая прислуга, няньки часто помнят много песен, в иных деревнях их поют на посиделках, за пряжей».³⁵ И действительно, собранные песни охватывают все формы жизни; в них намечается поэтизация каждого отдельного момента действительности; созданные для облегчения работы или во время праздничного отдыха, они вносят в жизнь элемент праздника и поэзии. Поэтому просветление жизни в позднеромантической поэзии в эстетической культуре позднего романтизма всецело подчинялось художественному закону народной песни. Не только романтическая лирика от индивидуалистических форм раннего периода перешла к формам, покоящимся на некоторой одинаковости эстетического восприятия, в которых как бы господствует хоровое начало, но и роман, и новелла позднеромантической поры в самом стиле своем, в излюбленных образах и положениях черпают из этого общего богатства художественных форм.

По степени влияния на последующую поэзию с «Волшебным рогом» могут сравниться только «Сказки» братьев Гримм. И здесь опять возрождается целая сокровищница художественных возможностей поэтизации жизни одного стиля и характера. Сами

* Клеменс Брентано.

братья Гримм тоже верили, что эта поэтизация является внешним выражением народной веры, т. е. особого подлинного отношения к жизни.³⁶ «Истинная поэзия всегда связана с жизнью, ибо из нее возникает и к ней возвращается».³⁷ И они искали в этих сказках остатки живой жизни народа, культуры, теперь исчезающей, которую сохранили от гибели «места у печки, у кухонной плиты лестница, ведущая на чердак, праздники, поскольку они еще существуют, луга, леса и прежде всего еще не помутневшее воображение». Они сами в своем предисловии лучше всего охарактеризовали художественные особенности этой культуры, где «большинство положений так просто, что их могла создать сама жизнь», где мир замкнут, и его составляют «короли», принцы, верные слуги и честные ремесленники, особенно рыбаки, мельники, углекопы и пастухи, которые «всего ближе к природе», где, наконец, «как в мифах о Золотом веке, вся природа одушевлена» и «парит невинная близость и согласие самого большого и самого маленького». «Скорее нам хотелось бы услышать в лесу разговор звезд с бедным покинутым ребенком, чем гармонию сфер».³⁸

И сказка опять-таки вошла глубоко в художественное строение позднеромантической поэзии. Прежде всего — радостный, ровный весенний свет, лежащий с начала до конца на этих произведениях, веяние свежего ветра, запах леса и поля, потом — их простой и невинный характер, отсутствие страсти и глубоких душевных потрясений и та изумительная легкость, с которой разрешаются самые запутанные положения. Маленькая новелла Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» кажется мне самым характерным произведением этого рода. В голове героя живут лишь представления сказок, его воображение превращает дочь швейцара в «дивную прекрасную госпожу», в сказочную королеву, и, поступив на службу садовником, он поливает цветы, только чтобы составлять из них поэтические букеты для дамы сердца. Он живет без цели, словно жизнь — непрерывный, светлый праздник. Его странствия по Германии и Италии приключаются с ним как-то странно, помимо его воли. И, в конце концов, все разрешается так светло и поэтично, и неожиданно, именно как в сказке, и тоже без его участия, потому что простым и невинным помогает сама судьба; «и все было так хорошо, так хорошо!»³⁹ — таким неопределенным, но характерным восклицанием кончается это произведение.

Я привел только пример и не имею в виду проследить до конца этот путь. Но для всякого понятно, что светлые, весенние образы позднеромантической поэзии являются лишь художественным выражением известного душевного настроения, эстетическим воплощением известного способа переживать и видеть жизнь. Поэтому не должно казаться парадоксальным утверждение, что эстетическая культура позднего романтизма существовала на самом деле не только в романах, но и в жизни. Она является ре-

зультатом одинакового способа чувствовать и видеть в позднеромантическую эпоху, возникшего как следствие романтического переворота. Подробное изучение художественных форм жизни по произведениям поздних романтиков в сопоставлении с творениями художников и композиторов этой поры и с письмами романтиков могло бы показать особенности этой эстетической культуры. Вопрос о том, как развивается такая культура, каким образом внешняя форма жизни видоизменяется переживанием, которое ищет в нем выражения, вообще почти не исследован до сих пор. Эта заметка имела в виду наметить психологический генезис эстетической культуры позднего романтизма в произведениях и теориях переходной гейдельбергской поры.

1914.

КОМЕДИЯ ЧИСТОЙ РАДОСТИ

(«Кот в сапогах» Людвиг Тика, 1797 г.)

Мировую славу графа Карло Готци создали немецкие романтики. Они первые «открыли» его драматические сказки, мертвый литературный памятник наполнили духом живым, сделали нужным и современным то, что могло казаться случайным и архаичным — капризом «странного таланта», культурного «реакционера», любителя красивой, но безжизненной старины. Быть может, романтическое понимание Готци есть пересоздание, новое творчество из старых материалов, но оно исходило из живого чувства любви, из непосредственного художественного переживания, и какая-то истина должна стоять за этим пониманием, которое кажется глубоким и убедительным до наших дней.

Для романтиков Готци — представитель «комедии чистой радости». В его произведениях смех рождается не как насмешка над человеческими слабостями, над несовершенствами души и жизни человеческой, а из полноты душевной, от творческого переизбытка жизненной радости. «Наше первоначальное существование есть радость», — говорит Новалис.¹ «Радость сама по себе прекрасна, — учит Фр. Шлегель, — прекрасная радость есть высший предмет науки о прекрасном».² Для того чтобы комедия вызвала в нас чувство прекрасной радости, необходимо очистить художественное наслаждение от тех жизненных примесей нравственного отношения к вещам — негодования, обличения, осуждения, которые нарушают чистоту нашего наслаждения прекрасным. Классической французской комедии XVII в., комедии нравов и комедии характеров, которая ставит себе морально-общественные задачи («издевкой правит нрав», по словам старинного русского поэта), романтики противопоставляют веселую и безобидную комическую игру, скорее напоминающую импровизированную народную комедию. Пусть будет искусство, как игра — легкая, веселая, фантастическая, непохожая на будничную, слишком обыденную жизнь! Такой веселой и радостной игрой представлялись романтикам драматические сказки К. Готци.

И прежде всего сказки Гоцци переносят зрителя в дивные фантастические страны, самое название которых настраивает на поэтический лад, где в жизни совершаются чудеса, непохожие на жизнь, где все становится возможным, чего не бывает на земле. Действующие лица в его комедиях охвачены возвышенными лирическими переживаниями; они живут красивыми чувствами, благородными настроениями и великодушными фантазиями, общаясь к которым зритель чувствует себя перенесенным в мир иного порядка, более возвышенный, радостный и светлый, чем этот окружающий нас мир. И рядом с возвышающим душу лирическим устремлением, как ирония, неизбежно сопровождающая поэтические иллюзии и увлечения, в действие фантастической сказки вводятся веселые маски импровизированной комедии. Своей сознательной комической игрой, своей рефлексией по поводу сказанного героями они сопровождают все их поступки и слова. Они — зрители, идеальные комические зеркала разной кривизны, отражающие в своем особенном искажении развитие поэтического действия. Своими замечаниями по поводу действия, своими обращениями со сцены в партер, своими напоминаниями о явлениях обыденной, не театральной действительности они разрушают сценическую иллюзию главного, лирически значительного действия, вернее, они обнаруживают иллюзорность всего того, что происходит на сцене. Перед зрителем, сидящим в партере, проходит не настоящая живая жизнь, то, что изображается на сцене — не твердая материальная действительность, а только веселая игра, только зрелище, затеянное для потехи зрителей. В таких чертах представлялась немецким романтикам комедия чистой радости, воплощенная в драматических сказках К. Гоцци.

«Кот в сапогах», комедия Л. Тика (1773—1853), одного из наиболее интересных поэтов романтической эпохи, написана до известной степени как выражение того идеала комического представления, который грезился зачинателям этого художественного направления. Поэтому сочувственная критика той эпохи обратила внимание не столько на сатирический элемент в новом произведении молодого поэта, сколько на основное настроение, воплощенное в нем — настроение веселой, легкомысленной комической игры. «Это — воздушная комедия, — говорит сам Тик о своем любимом создании, — вся сотканная из пены и легкой шутки, к которой не надо относиться серьезнее, чем того хотел автор, нечто очень веселое и странное, напоминающее „Итальянский Театр“ Герарди,* в котором, по моему мнению, в шуточной форме весь мир как бы становится предметом изящной пародии».³ Не иначе воспринимает произведение его восторженный критик Август Шлегель. «Это — шутка, дерзкая и легкомысленная шутка, в которой автор каждую минуту прерывает самого себя и как будто разрушает свое соб-

* Сборник сценариев и комедий, составляющих репертуар итальянского театра в Париже.

ственное произведение, посылая во все стороны, подобно легким стрелам, насмешку за насмешкой».⁴ И Гофман в «Фантастических рассказах» говорит о задаче театра вызывать в зрителе поэтическую радость, освобождая его от оков обыденной действительности и возвышая до поэтической, идеальной точки зрения на мир, и вспоминает при этом о драматических сказках Гоцци и Тика, который своим «Котом в сапогах» «вызвал во всех поэтически настроенных умах, интересующихся театром, настоящую революцию».⁵

Если сравнить драматические сказки Гоцци и тиковского «Кота», то прежде всего заметно чрезвычайное развитие у поэта-романтика элемента комического. Уже у Гоцци маски имеют стремление к выделению из действия и часто выступают в роли зрителей, носителей комической рефлексии по поводу поэтических событий. Тик заменяет эти маски настоящими зрителями. Сцена его комедии изображает сцену и перед нею партер. На внутренней сцене молодой автор, очевидно романтик, поставил свое новое произведение, переделку известной детской сказки о «Коте» (из сборника Перро); в партере сидят зрители и смотрят эту сказку; в антрактах они переговариваются; во время действия прерывают его своими критическими замечаниями, аплодируют и шикают; разговоры в партере заполняют собой вступление к пьесе и театральный разъезд. Таким образом, участие партера в действии дает возможность Тику развить элемент комической рефлексии, носителем которого у Гоцци являлись маски; этот элемент выделен здесь в особое действие — «действие в партере», героями которого являются «зрители»: его можно было бы назвать «Историей о том, как была принята просвещенной публикой романтическая комедия — сказка». В связи с этим и разрушение сценической иллюзии приобретает также совершенно новые и исключительные формы. Присутствие публики на сцене, участие автора и театрального механика, которые переговариваются со зрителями — все это придает сказочному действию характер чего-то иллюзорного, а не реального, веселой игры, балаганного зрелища, а не серьезной действительности. Тик владеет, к тому же, еще особыми средствами внезапного разрушения театральной иллюзии. Он заставляет актера сбиваться с роли и тем самым под личиной действующего лица пьесы показывает актера, за ней стоящего; в начале III действия занавес подымается слишком рано, и публика присутствует при разговоре автора и механика, который собственно к действию не относится и имел бы место за кулисами, если бы там не было так тесно. Можно сказать, что в романтической комедии это внезапное разрушение иллюзии действительности, или, что то же самое, вскрытие иллюзорности театральной игры, есть важнейший элемент в создании впечатления «чистой радости». Еще глубже и сознательнее Тик развивает этот элемент в интересной драматической сказке следующего года — «Мир наизнанку» (1798).

Под влиянием крайнего развития комических элементов и сказочная часть действия претерпевает по сравнению с Гоцци существенное изменение. Поэтическое содержание детской сказки как будто поглощено здесь до конца комизмом художественной формы. Действующие лица «Кота в сапогах» являются Тику в каком-то современном и подчеркнутым образом тривиальном трагедии. В сказочном действии все напоминает наши дни и нашу обыденную жизнь, так что тем самым теряется та сказочная перспектива, та временная и пространственная отдаленность от нас сказочного содержания, которая необходима для сочувственного восприятия фантастических и чудесных образов и происшествий. Король в комедии Тика, с одной стороны, как будто настоящий сказочный король, который никогда не выходит гулять без короны и скипетра; для сказочного короля прощательны еще его прожорливость и невежество; но в разговорах с дочерью он ясно показывает другое лицо свое — сентиментального и грубова-того отца семейства из так называемой «мещанской драмы». Точно так же его дочь — это сказочная принцесса, но она же сочиняет сентиментальные стихи, увлекается наукой и отказывает поэтому всем женихам — пародия на изящную Турандот, перенесенная в эпоху Просвещения и буржуазно-сентиментальных идеалов. Наконец, сам Кот, несмотря на свои кошачьи повадки, которые смешно сквозят в его человеческом облике, сделался рационалистом и филантропом: он говорит о любви к человечеству и о борьбе со страстями — противопоставление, которое впоследствии так удачно использовал Гофман в «Жизнеописании кота Мура».

Вообще действующие лица комедии носят схематически-обобщенный характер. Из детской сказки поэт заимствовал эти схематические комические типы: счастливого дурака Готлиба, его кота, короля, его дочери, придворного ученого и шута. В движениях и словах этих лиц есть что-то напоминающее кукол театра марионеток. Но и самое действие комедии приобретает у Тика марионеточный характер. Отсутствие лирического и эмоционального содержания, которое было у Гоцци, отсутствие психологического обоснования и углубления в развитии действия придают этому действию оттенок чего-то внешнего, механического. Оно развивается от факта к факту, от движения к движению, оно не кажется нам одушевленным и живым — оно носит явно выраженный марионеточный характер. Но разве кукольный театр не является лучшей сценой для театрального представления, желая-щего быть только представлением, только веселым зрелищем, только забавной игрой теней, которые мелькают и проходят? Недаром Гофман говорил, что лучшим театром для комедий Гоцци является театр марионеток.

Впрочем, есть и другая сторона в комедии Тика, не менее интересная для современного читателя. Это — сатирическое изображение «просвещенной публики», зрителей и критиков «Кота в са-

погах». Дело происходит в конце XVIII в., в эпоху Просвещения и сентиментализма, а между тем вспоминаются недавно прошедшие и памятные нам годы. От драматического представления требуют правдоподобия, рассудочной убедительности и вероятности («реализм»); требуют семейных сцен и бытовых картин («быт»); требуют, наконец, морального поучения, проповеднического тона и нравственного пафоса («обличительная традиция»). Один из зрителей стоит даже на точке зрения общественно-политической — он с нетерпением ждет «революционной пьесы». Конечно, перед судом такой публики, слишком просвещенной и серьезной, все этическое и фантастическое не находит снисхождения, и сказочная комедия молодого поэта-романтика терпит тяжелую неудачу, и непонятыми остаются его слова: «Я сделал попытку вернуть вас в мир далеких чувств ваших детских лет».⁶

Указание на сходство с современностью в этом смысле не случайно. Читателю «Кота» наверно припомнится многое из современной литературы. Вспомнятся «автор» и другие явления разрушения иллюзии в «Балаганчике» Александра Блока; недаром Блок в предисловии к «Лирическим драмам» употребляет романтический термин «трансцендентальной иронии».⁷ Об «иронии» и «лирике» говорит и Ф. Сологуб, и его словоупотребление довольно сходно с романтическим.⁸ Эти совпадения, которые грубо было бы объяснять единственно «влияниями» и «заимствованиями», подтверждают мысль, давно уже высказанную и развитую нами в книге о немецком романтизме,⁹ что не только по общему чувству жизни, но и во многих деталях развития художественных форм современный нам символизм (или неоромантизм) представляет удивительные аналогии с романтизмом конца XVIII и начала XIX в.

1916.

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Генрих фон Клейст (1777—1811) — поэт эпохи расцвета немецкой литературы. У нас, к сожалению, его совсем не знают, но это и не удивительно: даже у себя на родине он только в последнее время был понят и оценен по заслугам. Эпоха увлечения Ибсеном заставила интересоваться его предшественниками, создателями современной психологической драмы: в линии развития немецкой драмы — от Клейста и Грильпарцера через Геббеля и Отто Людвига к Ибсену — он занял тогда начальное место. Но только еще более позднее время, увидевшее драматическое творчество Метерлинка, оценившее Ибсена-символиста (в его последних драмах) и пережившее возрождение романтизма, сумело подойти к поэзии Клейста более интимным образом, сделало ее дорогой и нужной для нашего времени и выделило ее как отдельное и исключительное явление из указанной выше цепи литературной преемственности. Широкой популярностью Клейст никогда не будет пользоваться: для этого его личность слишком своеобразна, и печать этого личного своеобразия лежит на всех поэтических образах, созданных его творческим воображением; но велико и неопределимо его значение как самого значительного представителя символической драмы, сумевшего создать объективную художественную форму исключительной ценности для романтического переживания жизни.

Литературная эпоха, в которой жил Клейст, была преимущественно эпохой индивидуалистической. Молодой Гете и «бурные гении» только что открыли всю великую радость непосредственного, напряженного и глубоко личного переживания жизни во всем ее богатстве, во всей ее живой полноте. Это поколение казалось опьяненным новым переживанием высокой ценности нашего земного существования. Гете-классик сумел найти выход из этой горячей жажды личного счастья к иному мировоззрению, в котором отдельная человеческая личность не замыкалась в себе, но чувствовала себя религиозно связанной с божественным смыслом и значением всей жизни. Но и здесь какую полноту, какое многооб-

разие неповторяемых жизненных встреч и переживаний, за которыми грезилась связь с таинственным сердцем мира, открывали его произведения поколению, воспитанному на них! На этой личной культуре, созданной исключительной индивидуальностью величайшего поэта нового времени, выросла целая эпоха, сложившаяся вокруг имени Гете. Немецкий философский идеализм говорил о свободе и значительности каждой отдельной нравственной воли; некоторые крайние представители идеалистических течений в литературе доходили до полного обоготворения собственного Я, до дерзости психологического солипсизма, для которого весь мир — только видение моего воображения. Ранние немецкие романтики начинают с пламенного принятия жизни и переживания бесконечного и божественного именно в жизни и только через жизнь и с оправдания всякого индивидуального пути во имя единой божественной цели. Всю эпоху, на которой воспитался Клейст, можно бесспорно назвать эпохой индивидуальной культуры (Bildungszeitalter).

Клейст вышел из таких общественных кругов, которые всего менее предопределяли его к подобному индивидуализму. Он был прусским дворянином; все предки его и родственники были военные; и служба родному государству, притом военная служба, была ему назначена семейными традициями. Он пробыл несколько лет в прусских войсках, участвовал в войне, вызванной французской революцией (1792), но скоро почувствовал невозможность для себя этого жизненного пути; а покинуть службу значило для него порвать с тем кругом, в котором он вырос и воспитался, разорвать все органические связи между собой и обществом, стать жизненно одиноким, лишенным призвания человеком и углубиться в свою внутреннюю жизнь. И Клейст решился на этот шаг (1799); но каждый раз, когда его личный путь становился слишком тяжелым, усталый, разбитый, разуверившийся в силах своих, он снова пытался вернуться к тому месту в жизни, которое было назначено ему судьбой и традицией. Его трагическая смерть была завершением подобного кризиса.

Внешняя жизнь Клейста не представляет ничего особенно замечательного: в эти годы вся немецкая жизнь носила характер мирного провинциального жития, и недостаток внешних событий только способствовал углубленности внутреннего индивидуального существования. Для самого Клейста особенно типично только то постоянное душевное беспокойство, то искание жизненного дела, которое бросает его из стороны в сторону, заставляет переезжать с места на место, хвататься за фантастические планы и снова оставлять их без выполнения. Когда он только что покинул военную службу, его целью было саморазвитие, личное воспитание, желание многому научиться и свести счеты с самим собой. Так неопределенно и непрактично, но глубоко индивидуально рисовалась жизненная задача в эпоху личной культуры. Изучение математики и философии казалось ему самым удобным путем к отыс-

канию себе мировоззрения и личного отношения к жизни. Но еще большее воспитывающее влияние оказала на него любовь. Вильгельмина фон Ценге была единственным серьезным увлечением Клейста (1800—1801). В сохранившихся письмах к ней его чувство, глубокое, стыдливое и страстное, нашло себе своеобразное выражение. «Единственная» любовь его жизни казалась Клейсту не пустой радостью чувства: она была все тем же служением личному совершенству, высокой жизненной задачей, к которой он относился с необычайной серьезностью. Он старается открыться ей весь до конца, до полного и нераздельного понимания, он работает над ее воспитанием и совершенствованием, как работал над собой. С необычайной прямолинейностью требует он от нее любви абсолютной и абсолютного доверия, и когда она отказывается последовать за ним в одном из его необыкновенных планов, он считает это поводом для безжалостного разрыва не вследствие холодности и жестокости, а потому, что абсолютное доверие и единство, раз нарушенные, не восстановятся никогда.

Но за несложными внешними событиями жизни Клейста в его душе совершается сложная и углубленная жизнь. Мы узнаем об этой жизни, читая его произведения; их объективная художественная значительность не позволяет личному голосу поэта прерывать ход поэтического повествования, но, как символы, созданные им, произведения говорят о душевной жизни поэта и обнаруживают то богатство видений и чувств, которое в нем живет. Особенно любопытно определить отношение этой внутренней жизни Клейста к эпохе романтизма, в которую он начал свою деятельность. Правда, о непосредственном влиянии на него романтизма говорить не приходится; но поэт сам принадлежит к романтическому поколению и отражает в себе его особенности. И прежде всего важно отметить, что Клейст прошел через тот психологический идеализм, который так характерен для молодых романтиков, особенно для юношеского романа Тика «Вильям Ловель». Эта стадия была у него связана с изучением философии Канта: из чтения «Критики чистого разума» он вынес, как и многие другие его современники, впечатление, что истинное знание, т. е. знание вещей в себе, невозможно и что мы осуждены на существование в мире явлений, среди субъективных видений нашего индивидуального сознания. Весной 1801 г. он пишет своей невесте: «Если бы все люди вместо глаз имели зеленые стекла, то им казалось бы, что все предметы окрашены в зеленый цвет, и никогда они не могли бы решить, являются ли предметы их глазу такими, каковы они на самом деле, или мы прибавляем к ним нечто такое, что принадлежит не предметам, а глазу. То же относится и к разуму. Мы никогда не можем сказать наверно, является ли то, что мы называем истиной, действительно истиной, или оно только кажется нам таковой. . . Погибла моя единственная и самая высокая цель!» — говорит Клейст о своем стремлении к знанию.¹ Но то,

что с философской точки зрения было только плохим пониманием Канта, с точки зрения психологической и эстетической явилось новой формой восприятия жизни. Первая драма Клейста «Семейство Шроффенштейн» (1802)² носит явные следы психологического идеализма. Жизнь — это кукольный театр, люди — марионетки, повинующиеся непонятным им велениям судьбы. Истина скрыта от человеческого взора, вместо нее существует много отдельных правд — «моя правда» против «твоей правды», и даже чистая и честная человеческая воля, стремящаяся выйти из мира субъективного обмана, не в состоянии бороться против слепой судьбы. Две семьи находятся во вражде друг с другом: каждое несчастье, случайно обрушившееся на одну из них, приписывается злонамеренным козням другой; объективные факты, воспринятые разгоряченным сознанием враждующих, сами подсказывают им лишь большую уверенность в справедливости прежних подозрений; и трагедия завершается двойным убийством, но по ошибке каждый из враждующих отлов убивает свое собственное дитя, принимая его за чужое. Только любовь юноши и девушки, принадлежащих к семействам противников, находит путь к разрешению загадки; только она сохраняет ясность сознания и веру, которые спасают от роковых заблуждений; но за ошибки отцов наказана и любовь детей, и любящие искупают своей смертью грехи, совершенные не ими.

Только однажды создал Клейст «трагедию заблуждения» с таким печальным исходом. Но до последних драм своих он любит изображать «смятение чувств» («*Verwirrung des Gefühls*») в душе героев, обман впечатления, который доходит до самых корней существования и заставляет сомневаться в подлинности наших восприятий и воспоминаний и в тождестве личности: словно в каждую минуту жизни может подняться какое-то покрывало, и ход событий, казавшийся твердым и неизменным, явится лишь легким сплетением из призрачных и вечно колеблющихся видений нашего сознания. Такое «смятение чувств» переживает Пентесилея, побежденная Ахиллом и от удача копыя потерявшая сознание, перед которой греческий герой открывает видение, похожее на сказку — что она сама его победила, и он, как пленный, последует за ней на ее родину, — откуда внезапно действительность не разрушает радостных снов любви («*Пентесилея*», 1807).³ Еще более глубоким является душевное смятение Алкмены, когда Юпитер посещает ее в образе ее мужа Амфитриона («*Амфитрион*», 1805—1806):⁴ ей казалось, что единственно любимого супруга своего она любит и знает не слухом, не зрением и осязанием, а всем глубоким, бессловесным, последним существом своей души, и в эту тайную глубину ее существования проникает бог, чтобы насладиться ее верностью и абсолютной любовью. И Клейст с мучительной последовательностью додумывает свою мысль до конца и заставляет своего Юпитера добиваться последней истины — кого любила в нем Алкмена: образ мужа или неведомого ей любов-

ника, неизвестного ей бога, которому она должна служить, или того единственного человека, с которым она связана всем существом своим, жизненно и душевно? И как она все-таки могла не узнать и отвергнуть своего мужа, если была с ним до конца в единстве любви, и вместе с тем, если в образе громовержца она любила одного Амфитриона, не является ли тогда сам Юпитер обманутым, и не напрасно ли он всколыхнул до конца ее любящую и верную душу?

Но не только в этих особенностях, свойственных эпохе психологического идеализма, сближается Клейст с немецкими романтиками. В его понимании души человеческой много сумеречного, загадочного, проблематического; видно, что и в нем мистическое чувство присутствия бесконечного в нашей жизни вызвало более глубокое понимание души человеческой, ее тайников и темных чувств, ее «ночных сторон», как говорили во времена романтизма; и даже черты упадочности отличают подчас его углубленный индивидуализм. Он любит опускаться в бессознательный слой душевных переживаний; герои его драм (Кетхен из Гейльбронна, Пентесилея) кажутся сомнамбулами, которые безвольно отдаются таинственному гипнотизеру, направляющему жизнь их помимо сознательной воли. В них происходит сложная борьба чувств, в них нет цельности, ясности и простоты других, более органических литературных эпох; своего величайшего врага они носят в собственном сердце, как Пентесилея. И вместе с тем душа их бывает охвачена одним-единственным порывом, одной волей, хотя бы и безумной, хотя бы превосходящей человеческие силы, и рядом с этим бесконечным желанием, рядом с жадной особенного, бесконечно сильного счастья все относительные и маленькие радости жизни теряют всякую цену. «Проклятье сердцу, которое не может сдерживать себя!» (сцена 5). Так Пентесилея хочет, подобно гигантам, «взгромоздить Иду на Оссу» и «стать на ее вершине», чтобы «сорвать с неба бога солнца за его золотые пламенные волосы» (сцена 9) — в таком образе рисуется ей победа над Ахиллом. И Клейст вложил в эту романтическую погоню за бесконечным, абсолютным, единственным счастьем жизни много пережитого и личного: он сам однажды поставил перед собой великую задачу создания новой формы драмы в «Роберте Гискаре» (1802—1803),⁵ жил больше года одной этой задачей и сжег свое произведение и надолго отказался от поэтического творчества, когда не исполнилась его мечта — мечта о соперничестве с Гете и абсолютном воплощении его художественной идеи.

Два произведения Клейста особенно ярко обнаруживают романтические особенности его переживания жизни — это «Кетхен из Гейльбронна» (1807—1808)⁶ и «Пентесилея» (1807). Обе драмы имеют одну и ту же тему: Кетхен — «это обратная сторона Пентесилеи, противоположный ей полюс», «существо такое же могучее, когда оно отдается, как Пентесилея, когда она действует», так говорит сам Клейст о своих героинях.⁷ Эта общая тема — лю-

бовь, основное содержание всякой индивидуалистической поэзии. Но, чтобы понять проблему любви у Клейста, необходимо стать на романтическую точку зрения: есть для каждого человека одна-единственная любовь, ему одному от бога назначенная, любовь чувственная и святая одновременно, вернее — в которой все чувственное свято, в которой — величайшее счастье и величайшее служение. Положительное художественное изображение этой любви мы находим в «Кетхен из Гейльбронна», противоположную сторону того же переживания — в «Пентесилее».

Художественная атмосфера «Кетхен» — это атмосфера народной сказки, и тип самой девушки — почти что сказочный и именно народный в своей идеализации. «Вы должны знать прежде всего, господа, — рассказывает ее приемный отец — оружейный мастер Теобальд, — что на прошлой пасхе исполнилось моей Кетхен пятнадцать лет; здоровое телом и душой, как первые люди, это дитя, любимое богом, услаждало спокойный вечер моей жизни, как дым от драгоценных курений, восходящий стройно над пустыней. Вы и не можете себе представить создания более нежного, благочестивого и хорошего, если бы даже на крыльях воображения перелетели к милым маленьким ангелочкам, которые смотрят светлыми глазами из облаков под ногами и руками господа бога. И когда шла она по улице, как простая горожанка, в соломенной шляпе, блестящей от желтого лака, а на ней черный бархатный корсаж, увешанный тонкими серебряными цепочками, то во всех окнах шептались: это Кетхен из Гейльбронна; да, господа, гейльброннская Кетхен, как будто небо Швабии ее родило и город, который под ним лежит, зачав от его поцелуя, произвел ее на свет» (действ. I, явл. 1).

Кетхен — сказочная невеста, девушка по сердцу Клейста, и, как в сказке, у нее чудесное происхождение, хотя до поры до времени об этом никто не знает: она — дочь императора. Чистая и светлая девушка под особым покровительством божьим; во сне ей является божий ангел и приводит к ней рыцаря, который будет ее женихом. В ту же ночь и в тот же самый час привиделся сон и рыцарю Веттер фон Штралю; ему тоже приснилось, что ангел привел его в комнату девушки и сказал ему: это — дочь императора и твоя невеста. Но с пробуждением он забыл черты ее лица, а она запомнила и сохранила их глубоко в душе. И вот, когда рыцарь пришел в мастерскую оружейника Теобальда, ее отца, она узнала в нем сразу жениха, на которого указывал ангел. И с этого дня она его не покидает и следует за ним повсюду. Ее любовь — служение, отказ от личной воли. Все унижения она переносит: и горе разлуки с отцом, и горе непонимания и измены со стороны ее рыцаря, — потому что она знает, что он — ее рыцарь, ее суженый, ее единственная правда и любовь. Только случайно узнает граф Веттер фон Штраль, что она его видела во сне и что именно эту любовь обещал ему божий ангел. И тогда, как в сказке, Кетхен ожидает великая радость: вера не обманула

ее, ее жених пришел, и сам император, ее новый отец, благословляет брак, который так угоден богу.

В образе Кетхен нашла себе высшее художественное воплощение романтическая мечта о «настоящей» любви. Любить только одного — по чудесному, но верному предчувствию души, служить только одному, отдаться до конца, даже до унижения, даже и до смерти, и через все тяжелые и смутные дни земные верить только любви своей и знать, что она найдет совершение — такова была мечта Клейста, выраженная в образе Кетхен. Чтобы украсить эту мечту живой, земной и чувственной прелестью, он воспользовался здесь чертами сказки и привел, как в сказке, своих героев к чудесному и счастливому концу.

В противоположность «Кетхен» романтическая любовь в «Пентесилее» носит с самого начала трагический характер. Это тоже — «единственная» любовь, и именно тем нарушила Пентесилея закон амазонок, что сама выбрала себе соперника и полюбила его еще до первого сражения. Сумеет ли она отпустить его домой, по обычаю страны, когда станет матерью, если даже и победит его теперь? И может ли она победить его, когда в ее душе не ненависть, а любовь и когда она хотела бы сама отдаться ему и быть ему приятной, как женщина, своей нежностью и красотой еще больше, чем овладеть им силой, как амазонка? А вместе с тем и в ней самой живет веление, обязательное для царства амазонок: и она ищет победы и власти над милым, обладающим до конца, т. е. именно как власти, до полного подчинения себе самых основ чужой индивидуальности. Таким образом, в душе Пентесилеи разлад — разлад жажды безграничной власти и безграничного подчинения; и то, и другое чувства являются следствием романтического характера этой любви; самый страшный враг ее — в ее же собственном сердце.

Любовь как поединок, как борьба, как ненависть — вот тема трагедии Клейста. Всего лучше охарактеризовать ее словами русского романтика Тютчева:

Любовь, любовь, — гласит преданье, —
Союз души с душой родной, —
Их съединенье, сочтанье,
И роковое их слиянье,
И ... поединок роковой...

(«Предопределение»)

Для того, чтобы такой любовный поединок мог иметь символическое значение, все художественное строение этой трагедии должно быть проникнуто тем основным чувством, которое хотел выразить поэт. На протагонистах сосредоточен весь интерес действия. Ахилл и Пентесилея — совершенный юноша и совершенная девушка; он — «молодой бог войны», «бог солнца Гелиос», его появление из-за горы в начале третьей сцены рисуется, как сол-

нечный восход, в чертах почти мифологических; она — красивая девушка, в которой поэт подчеркнул все женственное и нежное, что так противоположно ее судьбе: таково художественное значение плача первой жрицы (23-я сцена) после страшного убийства Ахилла и постоянно возвращающегося упоминания о ее «маленьких ручках» и «ножках». Но мифологические черты отличаются и самое столкновение протагонистов: они встречаются «как две грозы»,

...они помчались,
Как две звезды, одна другой навстречу!

Соответственно основному чувству поэта, те образы, в которые он облакает это чувство, получают двойной смысл: двойная печать лежит на них — печать любви и смерти. Желание победы, бегство и преследование изображены со всеми чертами любовной борьбы и любовного желания, ярость боя изображается как ярость любви. Поле брани — это брачное ложе, и удар мечей — стальные объятья; как спелые колосья, стоят в поле юные греческие воины, а пленники, взятые амазонками — богатая золотая жатва. Праздник роз — это праздник Марса и любви, и красные розы возвращаются несколько раз, как лейтмотив трагедии.

Пентезилея! о, невеста! что ты?
Так это праздник роз, обещанный тобою? ⁸

Но всего лучше удалось поэту выразить смысл поединка Ахилла и Пентесилеи в замечательных словах греческого героя, в которых эта битва описывается как сватовство:

Чего божественная хочет, знаю:
Оперенных мне сватов шлет она,
И ветер их несет, ее желанье,
Как шепот смерти, в уши мне вливая.
Прекрасных никогда я не чурался;
С тех пор, как борода моя пробилась,
Вы знаете, я каждой рад служить,
Доныне я для этой недоступен,
Клянуся громовержцем, оттого лишь,
Что не нашел еще в кустах местечка,
Где без помехи мог бы заключить
Ее в объятья, жаркие, как лава.⁹

Если по своему идейному и душевному содержанию драмы Клейста и характерны для романтической эпохи, то по своим художественным особенностям они весьма отличны от обычных драматических произведений романтизма. В эпоху романтизма принцип поэтической универсальности предполагал расширение рамок драматического действия до пределов возможности; в него должны были входить лирические и эпические отрывки, и все произведение как бы подчинялось художественному закону романа, мед-

ленности его течения и богатству эпизодов. Клейст, напротив того, создает себе чрезвычайно строгую художественную форму: ее особенностью является математическая последовательность действия; поэт-психолог, Клейст творит суд и расправу над душевной жизнью своих героев; он даже любит эту строгую форму судебного следствия (ср. особенно его «Разбитый кувшин»), дающую возможность делать вывод из каждого действия, из каждого душевного движения. Отметим, что и для Ибсена характерна такая же техника: к началу первого действия уже все произошло, остальные четыре действия постепенно распутывают тот клубок, который с начала лежит перед нами. Оттого Клейст, как и Ибсен, сосредоточивает драматический интерес вокруг одной-единственной линии развития драмы, не позволяя ему задерживаться ненужными эпизодами; он даже старается не только соблюсти такое «единство действия», но по возможности приблизиться к классическому идеалу «единства времени и места», чтобы тем самым упростить внешние задания драмы и перенести ее развитие во внутренний мир героев. Но хотя Клейст и последовательный представитель психологической драмы, он, тем не менее, не психолог-натуралист. Для этого основные психологические предпосылки его драм с самого начала слишком далеки от реальной действительности. В самом деле, где встретить девушку, которой ангел божий показал во сне ее будущего жениха? Где найти «реальные» условия, соответствующие закону амазонок, из-за которого гибнет Пентесилей? Душевная жизнь героев Клейста создается из условий необычных, исключительных, иногда сказочных, делающих невозможным грубый реалистический психологизм; тем более настаивает он, однако, на строгой последовательности в развитии их переживаний, даже на этих совсем необыкновенных путях. Таким образом, тонкое искусство психолога-реалиста Клейст употребляет не на «подражание» жизни, а на создание из глубины и правды своего собственного переживания непреходящих символических образов. Таково значение его Кетхен, его Пентесилеи; для романтического чувства жизни эти образы имеют такой же вечный смысл символов, как Гамлет, Ромео и принц Генрих для эпохи Возрождения. И это объясняет его трактовку языка этих драматических произведений. Не реалистическая индивидуализация речи действующих лиц характерна для Клейста, а поэтический язык, богатый образами и сравнениями, рождающимися из взволнованных глубин его собственной души, изменяющийся сообразно с изменением настроения самого действия, сообразно музыкальной инструментровке каждого отдельного произведения — драматизированной народной сказки, простой и нежной в «Кетхен», или полумифического, полужупического сюжета «Пентесилеи», полного чувственного возбуждения и жестоких, борющихся сил. Несомненно, что не только в начале XIX в., но и до сих пор Клейст является наиболее интересным и значительным представителем символической драмы.

Было уже сказано, что необходимым условием такого углубления во внутренний мир души человеческой является прежде всего индивидуалистический характер творчества Клейста. В последний период своей жизни он переживает, однако, кризис индивидуалистического мирозерцания и в значительной степени отказ от его особенностей. Этот кризис индивидуализма переживается всем немецким романтическим обществом в 1808—1810 гг. в связи с возникновением интереса к национальной и исторической стихии жизни, ко всему объективно существующему и потому истинному и необходимому. Подъем общественного и национального чувства в годы борьбы против Наполеона в значительной степени связан с этим новым направлением романтической мысли. Клейст как журналист, как издатель «Берлинского вечернего листка» («*Berliner Abendblätter*», 1810) принял ближайшее участие в исторической пропаганде романтических националистов. В двух последних драмах его — «Битва в Тевтобургском лесу» («*Hermannschlacht*», 1808)¹⁰ и «Принц Фридрих Гомбургский» (1810) — отразилось новое направление его творчества.¹¹

Правда, из рамок индивидуалистической эпохи поэту выйти все-таки не удалось. И прежде всего в художественном смысле его две последние драмы не представляют ничего нового по сравнению с прежними. Но и в смысле душевного содержания мы узнаем прежнего Клейста в проповеднике новых, «общенародных» идей. Особенно характерна в этом отношении вторая из названных драм — «Принц Фридрих Гомбургский». Ее герой — такая же сумеречная, загадочная, сенситивная натура, как и другие герои Клейста. Чувство любви и жажда славы — вот основные стимулы его действий. Клейст осуждает его за непослушание воинскому приказу, хотя это ослушание и принесло победу его войскам, и заставляет его склониться перед законом, осудившим его самовольное, хотя и героическое, и удачное выступление, и перед великим курфюрстом как воплощением прусской государственной идеи. Но гораздо убедительнее, чем это подчинение личности объективному и внешнему велению, изображена поэтом борьба, которая происходит в душе молодого принца с момента осуждения: первоначальная уверенность, что смертный приговор — только шутка курфюрста, негодование, потом унижительный, почти физиологический страх при виде изготовленной для него могилы и готовность ради жизни отказаться от всего, даже от любви и славы, наконец, сознание справедливости наказания во имя государственной идеи, когда курфюрст назначает принца своим собственным судьей. Если затем и следует помилование, то мы все-таки чувствуем, что Клейсту удалось скорее сломить крупную и особенную личность своего героя, нежели действительно подчинить его железному императиву прусской государственности, не делающему различия между индивидуальными мотивами человеческих поступков.

И сам Клейст был действительно сломлен, а не подчинен. Его самоубийство вместе с любимой им женщиной всего лучше показывает, что он не нашел себе места в общенародной жизни и не захотел отказаться от своего личного счастья. И когда это счастье изменило, когда для него лично не осталось больше никакой возможности жизни, он предпочел покинуть жизнь, чем подчиниться ее всеобщему и необходимому закону. Поэтому несправедливо характеризовать Клейста последних годов как «отечественного поэта», что делают некоторые не в меру патристические немецкие критики. Он остается поэтом человеческой личности и глубочайших проявлений души человеческой, поэтом более мировым, чем национальным, как и вся создавшая его эпоха.

1914.

«МИХАЭЛЬ КОЛЬХААС» ГЕНРИХА ФОН КЛЕЙСТА

18 октября 1927 г. Германия торжественно справляла 150-летие со дня рождения Генриха фон Клейста (1777—1811), немецкого поэта эпохи романтизма. При жизни, однако, Клейст не пользовался вниманием и любовью современников. На протяжении всего XIX в. он продолжал оставаться поэтом для немногих (среди которых отметим Э. Т. А. Гофмана и Фр. Геббеля), и лишь эпоха немецкого натурализма на рубеже XX в. оценила в нем величайшего немецкого драматурга и одного из лучших рассказчиков нового времени. При жизни Клейст был литературным одиошкой, оригиналом с чертами непризнанного гения и неудачника в практической жизни. В классическом Веймаре, где царствовал Гете, он был встречен холодно и несочувственно, как представитель молодого поколения бунтарей, тревоживших спокойное величие и гармоническую ясность винкельмановского канона нового классицизма. С романтиками, однако, его сближали лишь темы его искусства: интерес к иррациональным «ночным» сторонам человеческой души, психологическая проблематика колебленного философским идеализмом чувства реальности внешнего мира, романтическая концепция идеальной «чувственно-сверхчувственной» любви и связанные с ней индивидуалистические изломы и извращения любовного аффекта (среди драм «Кетхен из Гейльбронна», «Пентесилея», «Амфитрион», среди рассказов «Маркиза О.», «Обручение на острове Сен-Доминго», «Найдевыш»). Но в своей трактовке этих тем Клейст резко выделяется среди молодого поколения романтиков: он свободен от эмоционального отождествления живой человеческой личности художника с героями и событиями произведения искусства, от лирического субъективизма романтического стиля; он ищет в искусстве композиционной строгости и законченности, не музыкальных, а прежде всего архитектурных эффектов.

Клейст происходил из старинной прусской военной и дворянской семьи, по обычаю предков в ранней молодости (1792) поступил на военную службу и участвовал в походе против Фран-

дии (1793), но вскоре после заключения мира вышел в отставку (1799), желая посвятить себя научным занятиям. Подобно многим другим представителям идеально настроенной молодежи эпохи Шиллера и Канта, он стремился к культуре личности, в изучении философии искал пути к осмыслению жизни и в выработке рационального мировоззрения — руководящих моральных норм для собственного жизненного дела. Знакомство с теорией познания Канта явилось источником основного разочарования его жизни: из чтения Канта он вынес глубоко поразившее его убеждение о субъективности наших знаний о внешнем мире, о призрачности стремлений к абсолютной истине и подлинному познанию бытия. Переживание субъективности внешнего мира и трагические конфликты между истиной вещей и истиной внутреннего чувства являются с той поры любимой темой поэтических произведений Клейста (ср. в особенности в драмах «Амфитрион», «Пентесилея», «Принц Фридрих Гомбургский», в рассказах «Маркиза О.», «Поединок» и др.).

Дальнейшие годы Клейста посвящены поэтическому творчеству. И здесь его ожидает ряд разочарований: сначала крушение грандиозного замысла возрождения античной трагедии на материале шекспировских тем в незаконченном «Роберте Гискаре», сожженном самим автором в 1803 г.; затем провал комедии «Разбитый кувшин» на сцене веймарского театра (1808) и конфликт с Гете (1809) после его отрицательного отзыва о «странной» и «чуждой» ему «Пентесилее». Но несмотря на внешний неуспех, Клейст продолжает идти своими путями: рядом с риторически-идеализированной трагедией Шиллера, в которой источником трагического конфликта являются сознательные устремления моральной воли, он создает в эти годы своеобразную и новую форму драматического искусства, где трагическое действие, конфликт и катастрофа вырастают из бессознательных, инстинктивных тяготений и аффектов человеческой души, погруженной всецело в мир иррационального («Кетхен», «Пентесилея», «Принц Фридрих Гомбургский»; драмы имеются в русском переводе, в серии «Всемирная литература»).¹

Политические события того времени — поражение Пруссии в борьбе с Наполеоном (1807—1809) — подготавливают в последний период жизни Клейста глубокий перелом, характерный для всего молодого поколения: от индивидуалистических и эстетических стремлений эпохи личной культуры к историческим, национальным и общественным проблемам. Клейст сближается в Берлине с представителями национальной реакции против наполеоновского режима, он издает «Берлинский вечерний листок» (1810), близкий к идеологии этих кругов. Его последние драмы «Битва в Тевтобургском лесу» и «Принц Фридрих Гомбургский» возникли из актуальных национально-политических переживаний — борьбы против Наполеона; последняя драма изображает проблематику отречения от индивидуализма во имя сверхличного

морального закона, воплощенного в идее государственного и национального целого. Однако лично для Клейста такое отречение от воспитавшей его индивидуалистической культуры эпохи Гете и романтизма оказалось, по-видимому, не по силам. В трудную минуту неразрешимого жизненного конфликта он находит исход в самоубийстве вместе с любимой женщиной (1811).

Рассказы Клейста по своему художественному замыслу возвращают нас к старинным строгим формам европейской новеллистики (Боккаччо, Сервантес); новелла как литературный жанр первоначально обозначает рассказ о необыкновенном случае. Поэтому события, происшествие, «сюжет» в узком смысле главенствуют в рассказах Клейста над характерами: можно сказать, что персонажи, по существу незначительные и ничем не выделяющиеся (маркиза, Густав и Тони в «Обручении», Иероним и Иозефа в «Землетрясении в Чили»), становятся героями под тяжестью событий, случайно возложенных на них судьбой. В развитии сюжета Клейст приближается к авантюрному жанру; он умело пользуется традиционными приемами возбуждения внимания, сюжетного напряжения: вначале тайна, загадка, затем постепенное ее разрешение («Маркиза О.»), иногда даже в обнаженной форме судебного разбирательства («Поединок»; ср. аналогичное построение комедии «Разбитый кувшин»); или «бегство и преследование», волнующие перипетии надвигающейся опасности, во время которых мы до конца находимся в полной неуверенности, какая судьба ожидает героев («Обручение», отчасти «Землетрясение в Чили»). Короткая экспозиция в одной или нескольких фразах сразу вводит в исходную ситуацию, полную драматического напряжения, иногда даже превосхищает (как в распространенных заглавиях старинных новелл) в кратком и сухом итоге последующие происшествия, заинтересовывая читателя необычными и загадочными симптомами. При этом события рассказа нередко развиваются на фоне грандиозной и эффектной исторической катастрофы: восстание негров на острове Сен-Доминго, в которое вплетается рассказ о любви Густава и Тони («Обручение»), землетрясение в Чили, играющее решающую роль в судьбе Иеронима и Иозефы, осада крепости, сближающая маркизу и графа («Маркиза О.»), чума, которая вводит приемыша в дом Антонио Пиакки («Найденыш»). Однако оригинальность Клейста по сравнению с авантюрной новеллой заключается в том, что на фоне необычайных внешних происшествий разворачиваются столь же необычайные события мира морального. Развитие внешнего действия приводит к парадоксальной душевной ситуации, как случай с маркизой, не знающей, когда и как она стала матерью, или положение невинной Гильдегарды, осужденной божьим судом («Поединок»), или Тони, вынужденной обмануть возлюбленного, чтобы спасти его от смертельной опасности («Обручение»). Морально-психологическая проблематика подобных положений интересует автора не меньше, чем внешние события рассказа. Они как бы

намечают руководящую тему повествования, основное содержание описываемого автором «случая» и делают для нас человечески значительными и занимательными те происшествия, которые разворачиваются в новелле. Впрочем, Клейст нигде не задерживается на так называемом «психологическом анализе», т. е. на подробном описании и расчленении переживаний действующих лиц — он показывает их в действии, как элементы развития сюжета.

В выборе тем, в самом пристрастии Клейста к психологически необычному и морально проблематическому, проявляются его романтические вкусы. Однако по сравнению с современными ему новеллистами-романтиками (как молодой Тик, Эйхендорф и др.) он выделяется отсутствием эмоционально-лирического отношения к предметам повествования. Герои Клейста никогда не выступают перед читателем в ореоле романтической идеализации, характерной для той эпохи: к своим героям и их поступкам Клейст подходит с необычайной простотой и прямоотой, с клиническим бесстрашием собирателя моральных курьезов и холодного сердцеведа. Даже романтически-чудесное (например, в «Легенде о св. Цецилии» или в «Нищенке из Локарно») не заражает его, как других современников, и превращается в его руках в рассказ хроникера о поразившем его внимание необычайном случае. Эта особенность рассказчика проявляется и в словесном стиле: сухая и строгая манера Клейста приближается то к стилю старинной хроники, то к историческому анекдоту и в этом смысле напоминает таких мастеров классической новеллы, как Пушкин, Мери́ме. В Германии эту традицию отчасти продолжает Э. Т. А. Гофман, который многому научился у Клейста.

Из рассказов Клейста выделяется по размерам историческая повесть «Михаэль Кольхаас» (1808—1810). В основе сюжета лежат подлинные исторические происшествия, с которыми Клейст познакомился в старинной немецкой хронике второй половины XVI в. Тема «Кольхааса» — восстание личности против государства в защиту своих поправных «естественных» прав и связанный с этой темой образ «честного бунтовщика» хорошо известны немецкой литературе конца XVIII в., проникнутой в своей общественной философии либерально-анархическим индивидуализмом. В юношеской драме Гете «Гец фон Берлихинген» (1773) образ этот впервые входит в литературу, притом в сродной исторической обстановке эпохи реформации: средневековый анархист, свободный рыцарь Гец выступает против феодальных князей и представляемой ими государственной власти в защиту поправной свободы, опираясь на старинное право «частной войны». В «Разбойниках» Шиллера (1781) та же тема приобретает современный характер и окрашивается чертами морального обличения и социального бунта: благородный разбойник Карл Моор берется за оружие, чтобы отомстить сильным мира сего за поправную добродетель и социальную справедливость. Художественному замыслу Клейста одинаково чужды обличительный пафос полити-

чески актуальной драмы Шиллера и широкая историческая живопись Гете. Как всегда, его интересует прежде всего моральная проблематика этого необыкновенного случая, клинический анализ парадоксальной психологической ситуации: простой, почтенный и скромный человек становится «разбойником» и «убийцей» из-за попоранного чувства справедливости, которое из пассивной «добродетели» вырастает в чудовищную, всепоглощающую страсть. Вслед за определением темы, намеченной в первых словах, следуют необычайные события рассказа, развивающиеся с драматической последовательностью от завязки (правонарушения) через ряд промежуточных ступеней до логически необходимой развязки (восстановление попоранного права и казнь самого Кольхааса как правонарушителя). Историческая обстановка, социальные мотивы и т. д. не имеют самодовлеющего значения и вплетены в движение рассказа как элементы сюжетного развития. Единство повести нарушается только чрезвычайно разросшимся эпизодом с цыганкой и ее предсказанием курфюрсту саксонскому — единственный случай, когда Клейст отходит от своей сжатой и экономной манеры повествования и позволяет себе обширное отступление в духе романтических рассказчиков. В настоящее время установлено, что эпизод этот отсутствовал в первоначальном замысле «Кольхааса».

1928.

ТЕАТР В БЕРЛИНЕ (Письмо из Германии)

Германия — страна культурной децентрализации. В классическую эпоху своего развития (1760—1830) она, как Греция времени Перикла или Италия эпохи Ренессанса, напоминает живой организм, в котором каждая ячейка имеет свой смысл и свое особенное назначение и где из маленького, тесного круга возможностей вырастает форма жизни, каждый раз новая и вполне индивидуальная, связанная с землей, с тем замкнутым миром, который нашел в ней свое выражение. И если в настоящее время мировая политика большой империи, необычайный, все объединяющий и нивелирующий экономический рост и непрестанный шум государственного патриотизма и милитаризма заглушают и покрывают собой медленный, органический рост истинно культурной жизни, то все-таки кое-что сохранилось от плодотворной индивидуализации и обособленности отдельных частей Германии. Мюнхен — город оперы, хранящий традиции Вагнера и в тиши маленького изящного придворного театра подготовляющий возрождение строгой и нежной музыки Моцарта, которая скоро придет на смену господствующего сейчас музыкального идеализма. В Лейпциге вокруг знаменитой консерватории и симфонических концертов Никиша в Gewandhaus сконцентрировалось все новое и значительное, что дает инструментальная музыка. Берлин — город многочисленных драматических театров, всецело законодательствующий в этом направлении и сосредоточивающий в себе все сколько-нибудь значительное в области театра.

Главенство берлинского театра начинается с того времени, когда этот город сделался столицей объединенной Германии (1871). Но истинно передовая движущая роль переходит к нему в эпоху натурализма. Натурализм является типичным плодом жизни этого огромного города без прошлого, без культурных традиций, выросшего на деньгах и на экономической борьбе за жизнь. Здесь давно уже зародился тот реализм материалистического типа, который отрицает все чудесное, таинственное и индивидуальное и

подчиняет неисчерпаемое многообразие жизни сухим и обобщающим формулам научных законов. И здесь же, в закопченном воздухе большого города, пронзенном ночью волнующим электрическим светом, в грохоте трамваев и поездов и в странном, противостественном существовании ночных кафе, зарождается та тонкая и нервная отзывчивость на впечатления внешней жизни, на необычные и неопределенные полутона и полутени, на зовы мгновений, вспыхивающих и исчезающих, которая должна была подготовить культуру так называемого импрессионизма. Этот импрессионизм вырос непосредственно из той же натуралистической любви к конкретной полноте жизни; но он заменил физическое психическим, вещи — впечатлением от вещей, твердый и тяжелый остов материального и пространственного мира — прерывистой смелой мгновений времени, которые передаются как таковые без обобщений и субстанциализации.

Начало натуралистического театра относится к 1889 г. В этом году открылся в Берлине «Свободный театр» («Freie Bühne»). Его директором был Отто Брам (1856—1912), ученик знаменитого историка литературы Вильгельма Шерера, главного представителя исторического позитивизма в Германии — на долгое время талантливейший вождь сценического натурализма. Его театры в буквальном смысле слова «создали» Ибсена и Гауптмана. Но главным образом именно на последнем воспитывается натуралистический театр. Ибсен в это время понимается как социальный и натуралистический писатель, т. е. как бы сквозь упрощающую призму творчества Гауптмана. Символические глубины и веяние вневременного и бесконечного в его произведениях особенно самой поздней эпохи стали доступнее пониманию лишь в наше время; и только издание его посмертных произведений убедило и неверующих, что Ибсен вообще никогда не был и не желал быть социальным реформатором и бытописателем действительности. Но социальные задачи «Ткачей», семейная жизнь в изображении «Праздника мира», влияние наследственности и среды в боевой пьесе первого сезона «Свободного театра», в драме Гауптмана «Перед восходом солнца», мир обыденности, изображенный с точки зрения ученого психолога и философа-материалиста — вот та культура, на которой воспитывался натуралистический театр.

Правда, мы обязаны ему многим. Интимная, «тихая» жизнь каждого дня, серые и спокойные тона постановок, вместо декламации живая и настоящая человеческая речь, простая и верная обстановка и особенно в более позднее время тонкое внимание к недосказанному и едва намеченному, к паузам и умолчаниям, к особенно значительному диалогу и глубокомысленной игре настроения — все это завоевания натуралистического театра. Мы можем видеть и теперь остатки наследия Брама в Lessing-Theater, в Königaetzer-Theater, в «Художественном обществе», основанном в нынешнем сезоне при ближайшем личном участии Га-

уптмана. Это именно натуралистический театр более позднего времени, слегка тронутый импрессионизмом. Привычные ибсеновские интерьеры: комната, не слишком большая, для интимности впечатления с видом в другую, боковую комнату или с просветом на веранду, в парк, где светит солнце, или, как в «Росмерсхольме», тянутся серые полотна затяжного дождя. Знакомая мебель, со вкусом расставленная, как в зажиточном доме, с диваном для этой глубокомысленной *causerie*,* в которой решается у Ибсена судьба души человеческой. Артист говорит негромко, не к публике, без пафоса, почти небрежно. Он появляется на сцене как бы в домашнем платье, и речь его звучит так, как мы привыкли говорить дома, где близкие поймут нас с полуслова, где есть привычные слова, обозначения, известные каждому из членов семьи. Темп действия не замедляется паузами, делают только один или два антракта в тех естественных паузах, которые наступают после кульминационного пункта, может быть, перед обычным замедлением четвертого действия или катастрофой. Вращающаяся сцена позволяет соединить перемену декораций, необходимую для полной реальности и достаточной обстановочности пьес, с незамедленным темпом действия, создающим нужное «настроение». Обстановка вообще играет большую роль. Натурализм ставит человека в зависимость от вещей; вот почему эти вещи должны получить физическое существование: недостаючу стульев, нарисованных на стене, как в доброе старое время. Вещи и люди соединяются теперь в одно нераздельное живое целое; и, если постановка имеет подлинную художественную ценность, мы начинаем верить, что только в этом доме могло случиться разыгрывающееся перед нами действие, что весь окружающий мир нашел в нем выражение и связан с ним крепкой жизненной связью.

Натуралистический театр продолжает существовать до сих пор. Но наше время давно уже перестало довольствоваться натурализмом. В интимной обстановке обыденного существования, где вещи господствуют над людьми и серые тона над индивидуальной красочностью жизни, не может найти себе выражение классическая драма. Шекспир, Шиллер, Гете и Клейст выросли в другой психологической среде, требуют другой эстетической формы; натурализм мог разве только интерпретировать юношеские произведения Шиллера на социальный лад и гетевского «Геца фон Берлихингена» толковать как народную драму. И в современной литературе одновременно с этим нарождалось новое направление, тоже не укладывающееся в узкие рамки позитивизма, как Шекспир и Гете, тоже заглянувшее в тайны и глубины жизни и среди конечного существования услышавшее зовы бесконечного, для которого наш мир — плоть и символ вещей. Эта драматическая литература была исходной точкой для деятельности Макса Рейн-

* Светской болтовни.

гардта. Он первый в Германии поставил Гофманшталя, Метерлинка, «Саломею» Уайльда и более близких к исчезающему натурализму Стриндберга Ведекинда и Бернарда Шоу. Эти писатели воспитали его художественное восприятие жизни. До сих пор они господствуют в его «Интимном театре» («Kammerspiele»), где в маленьком зале, как будто непосредственно соединенном с глубиной и маленькой сценой, раздаются свои, негромкие, но значительные и полные тайного смысла, отвоеванного у жизни поэзией, голоса. Я видел здесь «Фиоренцу» Т. Манна, и казалось странным, что в ряде таких простых, красивых и музыкальных слов, в легком диалоге, не очень драматическом, но скорее напоминающем беседы Платона, можно было рассказать и дать почувствовать до последней художественной глубины всю трагедию эстетического мировоззрения эпохи, в своих основах сильно мистической (кватроченто Лоренцо Великолепного, Платоновской академии и Савонаролы) и с неизбежностью стремящейся к старой религии, к отречению и отказу от красивого многообразия жизни ради божественного и должного.

Но главный театр Рейнгардта, его «Немецкий театр», существует теперь исключительно классическим репертуаром. Быть может не случайно он облюбовал Шекспира, поэта эпохи Возрождения, особенно близкой современному чувству. Но всего удивительнее, что в постановках Рейнгардта старинные поэты-классики оживают, выходят из своих тяжелых, золоченых музейных рам и становятся нам близкими и понятными и интересными даже для широкой публики, награждающей режиссера постоянным успехом. Рейнгардт теперь первый по значению из всех немецких режиссеров. Кажется, он становится даже академичным. Прошел период лихорадочных исканий, жестоких порицаний и восторженных похвал, сопровождавших когда-то каждую его постановку. О Рейнгардте в Берлине почти не спорят. Можно идти дальше по его путям, но совершенно не считаться с ним здесь невозможно.

И прежде всего он сделал открытие, в котором нуждался и натуралистический театр, на которое сразу разбило узкие рамки натурализма. Подобно импрессионистам в живописи он открыл свет, свободный, ласкающий свет солнечного дня, золотистый воздух, лежащий на предметы и сообщающий им тот особенный, ни с чем не сравнимый оттенок живой жизни, который художник должен любить в вещах. Нет этого света в душных стенах мастерской. Нет его и в искусственной, тепличной атмосфере старого театра. Рейнгардт раздвинул тяжелые портьеры, закрывавшие путь солнечным лучам. В этом существе тех «эффектов освещения», за которые его так упрекали. На его улице Вероны («Ромео») светит яркое итальянское солнце, такое жгучее в полдень даже в тени домов. Во дворе Тезея («Сон в летнюю ночь») в полночь, когда опустел высокий зал, в зеленовато-золотистых сумерках пляшут эльфы в сизых и серо-синих покрывалах, словно тени, проснувшиеся в лунную ночь. В том саду, где встречаются

Фауст и Маргарита, цветет весна, и тяжелые, склонившиеся ветви яблоневых деревьев нежатся в свете голубого и золотого, чуть-чуть бледного, чуть-чуть северного неба. После Рейнгардта старый театр кажется скучным: в нем недостает главного: ощущения того, что свяжут предметы, — освещения.

Этот шаг был необходим для натуралистического театра, но он вывел за пределы натурализма. Постановки стали превращаться в замкнутые и самостоятельные художественные произведения, в картины. У каждой появился свой особенный колорит. Так, в ночных сценах «Гамлета» и «Генриха IV» Рейнгардт вдохновляется Рембрандтом; его таинственная светотень, его зеленоватые и золотистые пейзажи открывают душе зрителя чувство ночи, в которой творится тихая таинственная жизнь. Этот особый колорит постановки как бы заранее указывает тот тон, в котором ведется драматическое действие. Картина декорации и связанные с ней фигуры действующих лиц подчеркивают эмоциональное содержание происходящего, самый тайный, интимный смысл драмы, который намечается в действии, в движениях более, чем в словах, и может быть передан совсем ясно разве только в красках и звуках музыки.

В этом отношении быть может всего интереснее постановки комедий Шекспира. Рейнгардт сумел найти во внутренних особенностях каждой комедии то, что уже Гердер называл «атмосферой» шекспировских драм, их запахом, каждый раз новым и особенным. Как в «Макбете» природа Горной Шотландии, бесформенные и расплывающиеся видения, созданные странной фантазией севера, образуют как бы плоть, в которую одето действие, как в «Лире» необходимо почувствовать одиночество безлюдной степи, пронизанной холодным ветром, чтобы пережить в образах и до конца трагедию старого короля, обманутого злыми дочерьми, так и у каждой комедии свое светящееся и отливающее определенными красками тело. «Сон в летнюю ночь» полон нежной растительной жизни маленьких трав и цветов, раскрывающихся в теплом и влажном воздухе леса; и вот у Рейнгардта эльфы вырастают из лунного леса, они — сами цветы, они легкие и прозрачные ночные видения, сны, привидевшиеся влюбленным, заснувшим в светлую, туманную ночь. «Венецианский купец» — это не тяжелая, раздирающая душу трагедия еврея; он превращается сообразно истинному смыслу Шекспира в веселую комедию со счастливой развязкой, в которой подлинный герой — сама Венеция, ее каналы, в которых дрожат прозрачные отражения домов, ее изогнутые мосты — ее веселые пиры, и маски, и пестрые платья; это фантастическая и немного невероятная картина венецианской жизни, так легкомысленно, с такой верой ставящей свою судьбу в зависимость от трех коробочек, так благородно, ради друга отдающей в залог врагу фунт собственного мяса — так легко забывающей Шейлока, потому что он некрасив и несчастен, и всем чужой, потому что он приснился веселым, радую-

щимся солнцу и свету людям, как тяжелый, мучительный кошмар, приснился и исчез в волнах музыки, в свете и радости жизни. Наконец, всего удачнее «Много шума из ничего» — изящная и бесконечно легкомысленная «комедия интриги» в лучшем смысле этого слова, как осуществил ее впоследствии Гопци, как мечтали о ней Тик и Фр. Шлегель, выставивший идеал «чистой комедии», в которой смех не есть насмешка, а рождается из избытка радости, от полноты жизни, переливающейся через край. В этом необычайно быстром темпе, в котором идет эта комедия у Рейнгардта, каждое движение превращается в пляску, каждый жест рассчитан на смех публики, и становится так легко понятной и объяснимой беспрестанная игра слов. Оживить эту сторону шекспировского творчества казалось до сих пор невозможным. А между тем в «Немецком театре» эти шутки становятся уместными и даже необходимыми; они поднимают зрителя в другую плоскость, непохожую на повседневность, где все становится игрой и причудливым сплетением красивых слов и красивых пятен. И если порой какое-нибудь грубое слово или слишком определенный намек, или здоровый откровенный смех прорывают прозрачную ткань этой светлой поверхности жизни, то мы и в этом с особой радостью видим влияние эпохи Возрождения, создавшей рядом с изящными салонами итальянских князей сочный «гробариизм» Рабле, Фишарта и предшественников Шекспира.

Постановка комедий Шекспира является всецело созданием Рейнгардта: их нежные и тонкие, красивые и ненужные формы были не по силам тяжелому и серьезному казенному театру, лишенному воздуха и света, живой красочности жизни и оживленности движений и жестов, без которой комедия эпохи Возрождения теряет свою непосредственную убедительность. Артист театра Рейнгардта должен быть, как актер времен Шекспира, «жонглером» и «лицедеем». Он не должен ограничиваться передачей души поэтического произведения, его словесного содержания; слова должны в буквальном смысле воплощаться, стать плотью в самом теле художника, во всех его движениях, даже в платье и в способе носить платье. Главный трагик Рейнгардта Александр Мойсси несомненно принадлежит к числу артистов вышеуказанного типа.

Мойсси можно любить за все особенности его игры. Не только за слова, но и за тембр голоса, за его произношение, не совсем немецкое, но такое индивидуальное и аристократическое, за его любимый усталый жест опущенной и согнутой в кисти левой руки, за его любимую задумчивую позу, напоминающую S-образный изгиб тела Венеры Боттичелли. Но, полюбив его раз в одном, нельзя не любить его во всем, потому что все особенности его декламации и игры нераздельно слиты между собой и тесно связаны с окружающим его внешним миром. В «Гамлете» он с первого действия как потерянный, словно мир превратился в его

глазах в легкое видение, нереальное, созданное его мечтой. В этом мире все чудесно, все странно — и никакое новое чудо не покажется неожиданным; его предчувствовал юноша, в котором — «связь миров», который — их создатель. И подлинно так. Гамлет — первая трагедия оторванной, покинутой на себя человеческой души, которая не может выйти из себя и почувствовать мир не как видение, а как реальность. Я почти что сказал: это трагедия психологического солипсизма и философского идеализма в их ранних формах, как было в эпоху Возрождения. Его Ромео тоже появляется в начале действия, словно охваченный властью внушения, он бродит по улицам города, как во сне, но сны его горячие, бесконечно яркие: он итальянец, и чувственный характер его страсти звучит у Мойссы все время сквозь поэтичные и лирически строгие слова его роли. Но лучше всего он в принце Генрихе («Генрих IV»). Он создает до конца тип гениального юноши эпохи Возрождения, тонкого, нежного и стройного (он аристократ!), вместе с тем распущенного и страстного, сегодня валяющегося в кабаке со смешными пьяницами и мошенниками, завтра, как герой, решающего судьбу своей страны. Он кажется бесконечно впечатлительным, отзывчивым на каждый зов жизни, и все же он — такой замкнутый в себе, сильный и строгий. Он — герой эпохи Ренессанса и близок современному импрессионизму. Вот почему он так у места в рейнгардтовском Шекспире.

Если постановки комедий Шекспира с их преобладанием красочных эффектов, музыки и жестов могут любителю более строгого стиля показаться слишком «театральными», то классический период деятельности Рейнгардта — постановка шекспировских трагедий — как будто бы стремится к упрощению. Мы стоим на границе символического театра. Неназойливо, едва заметно вступает в свои права художественная стилизация. Тяжелый аппарат казенной сцены сокращен до предела. Снова сделалась возможной поэзия намеков: два—три воина означают свиту короля; несколько солдат, бегущих с горы, и далекий шум оружия дают представление о битве, совершающейся за сценой. Нередко действие происходит на фоне цветного занавеса или готической колоннады в форме стрельчатых арок. Королевский трон, несколько придворных вокруг короля; почти одноцветные платья, гармонирующие с тоном занавеса. Вспоминаются шекспировские иллюстрации Мадокса Брауна или иллюминированные миниатюры средневекового молитвенника. Интерес зрителя, не отвлекаемый лишней обстановочностью, сосредоточивается на фигурах действующих лиц. Тем самым открывается другой путь к пониманию драмы Возрождения, драмы елизаветинской поры, по самому существу своему не «бытовой», не «обстановочной», потому что говорящей не о среде, а о сильной личности, имеющей свой путь и свою судьбу. Рейнгардт не насилует личности артиста, не старается ее затушевать; даже маленькие роли он замечает лучшими силами. Но вместе с тем за индивидуальностью не теря-

стся общее настроение действия, ибо единое освещение, колорит постановки сдерживают внимание и настраивают его под лад тому, что совершается на сцене.

Эти постановки Шекспира так изменчивы, так индивидуальны. Они как бы приспособляются, изнутри подходят к особенному настроению каждой пьесы. Серовато-зеленая светотень в ночных сценах мелаххолического «Гамлета». Яркое итальянское солнце, сочные, живые цвета страсти в «Ромео», «Король Лир» — эта страшная сказка, приключившаяся неведомо когда в какой-то чудной стране, где сквозь заглушенное далью повествование грезятся иные страсти и иная напряженность переживаний. Но величайшую победу этот символизм постановок Рейнгардта торжествует во второй части «Фауста». Казалось невозможным увидеть в конкретном, индивидуальном образе, в жизни и движении бледные и подчас абстрактные аллегории старческого творчества Гете. Все эти ламии, сфинксы, Хироны и Гомункулы, населяющие классическую Вальпургиеву ночь, все эти пестрые и колеблющиеся маски и видения итальянского карнавала даже в чтении пугают неподготовленного читателя. Рейнгардт сумел не только увидеть эти образы в их живом, индивидуальном существовании — он сделал их прозрачными и полными значения, намекающими на тайну, на символическую глубину. И вот мы увидели Елену, снова вызванную Фаустом из Трои — этот живой, индивидуальный образ Елены, но в ее величественных движениях, в светлом лике богини, окруженной прислужницами, за этим индивидуальным образом грезилась Елена — предвечная красота, открывалась жаждущая предвечной красоты душа эллина-Гете.

В Петербурге давали не так давно рейнгардтовского «Эдипа», и многие отнеслись к нему, может быть, очень серьезно, без достаточно интимного понимания истинных целей постановки. «Эдип» в цирке — это восстановление античного театра, попытка сблизить многочисленный хор со зрителями — как легко и просто подойти к Рейнгардту именно с этой точки зрения!.. Между тем уже одно то, что перед нами «Эдип» не Софокла, а Гофмансталя, должно было бы показать, что это толкование идет по неправильному пути. И действительно, что может быть противоположнее религиозной строгости античного трагического действия, под открытым небом, под солнцем Эллады, при стечении красивой и веселой праздничной толпы, чем это ночное представление в зале, залитом неестественным электрическим светом, сопровождаемое трагическим звуком труб, чем эта толпа народа, несущаяся по дворцу Эдипа, эти сотни протянутых обнаженных рук, эти вопли: «Чума! Чума!»? Таков современный, импрессионистический Эдип, тонкий и раздражающий, и, как всякий импрессионизм, разрушающий художественную грань между формой искусства и переживанием зрителя, и если даже он близок бесформенному духу Диониса, волнуемому в антич-

ной трагедии, как древний хаос под тонким покровом создания, то с ее аполлинической ясностью он не имеет ничего общего. Все же разве не вправе определенная эпоха душевной жизни создать себе своего Эдипа?

Нельзя не признать известной опасности, лежащей в рейнгардтовском направлении театра. Как наши русские бесконечно красивые оперные постановки, его красочные фантазии грозят, даже гармонируя с внутренним настроением драматического действия, задавить его чрезмерным преобладанием чисто живописного элемента. Если Рейнгардт пойдет еще дальше по пути упрощения своих симфоний света, линий и красок, он, может быть, добьется необходимого равновесия между телом и душой его постановок, между словом и его эстетическим воплощением. Постановка «Тассо» Гете, задуманного в художественном стиле абстрактного Ренессанса, и работа над рационалистическим XVIII в. в «Эмилии Галотти» Лессинга могут стать для художника Рейнгардта такой школой. Но все же невольно вспоминаем мы единственный действительно символический театр нашего времени, где давались «Сестра Беатриса» и «Вечная сказка» и покойная В. Ф. Комиссаржевская воплощала собой мечту современного неоромантизма в эстетически совершенном и законченном видении.

1914.

НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ В ГЕРМАНИИ

I

1. Предшественники. В 1911—1913 гг. мне пришлось в первый раз как филологу-германисту ознакомиться с преподаванием истории литературы в немецких университетах в Мюнхене, Берлине, Лейпциге. Признаюсь, что я испытал тогда некоторое разочарование. Я приехал в Германию с теми научными запросами, которые наше поколение тщетно предъявляло в самой России к преподаванию науки о литературе: с интересом к широким синтетическим обобщениям в области философских, эстетических, культурно-исторических проблем. Вместо этого я столкнулся с исключительным господством филологических частных, черновой работы собирания и регистрации мелких фактов, которая из своей нормальной подчиненной роли в историческом исследовании выдвинулась на главенствующее, если не единственное, место. Разочарование это — не частный случай, а симптом изменившихся научных запросов: недаром и в самой Германии проф. Роберт Петч, представитель переходного поколения, в научной автобиографии, предпосланной сборнику статей,¹ рассказывает о всеобщей неудовлетворенности университетским преподаванием филологии и о своих многолетних методологических исканиях преимущественно под влиянием развития соседних исторических дисциплин. Действительно, современная историко-литературная молодежь в Германии училась не у своих фактических университетских учителей филологов: она искала вдохновения у философов, занимавшихся вопросами, пограничными между философией и поэзией, в частности вопросами эстетики, как Фолькельт,² Зиммель,³ в особенности Дильтей;⁴ она интересовалась вместе с историками культуры, как Лампрехт⁵ (или в новейшее время Шпенглер),⁶ проблемами морфологии культуры, для которой художественные стили обычно привлекались

как особенно показательный материал; она училась у историков изобразительных искусств, выдвигавших изучение типологии художественных стилей, как Вельфлин, Воррингер и др.⁷ а в новейшее время у лингвистов, как Фосслер (см. ниже с. 120), искавших обновления традиционной исторической грамматики путем сближения с эстетикой художественного слова.

Кризис германской филологической науки в начале XX в. тесно связан с историей ее происхождения. Германская филология возникла в начале XIX в., по образцу классической филологии, прежде всего как наука о древностях, о литературных памятниках германского средневековья: изучение старинных форм языка, критика и история текста, предварительные стадии филологической интерпретации естественно заняли в ней первое место. Новая немецкая литература (сперва эпоха Гете и Шиллера, затем романтизм) становится предметом систематического университетского преподавания лишь в последней трети XIX в. Решающую роль в укреплении самостоятельного положения этой новой науки сыграли знаменитый берлинский профессор Вильгельм Шерер (1844—1886) и его многочисленные ученики. Сам филолог, начавший с изучения средневековья, Шерер перенес в область новой литературы филологические навыки, воспитанные в работе над средневековыми текстами: строгость и точность филологического метода устанавливала границу между объективной историко-литературной наукой и субъективной, свободной и безответственной критикой. В соответствии с научным позитивизмом своего времени Шерер и его ученики были склонны относиться с недоверием ко всем вопросам, стоявшим за пределами предварительной филологической работы: проблема духовной личности писателя угрожала субъективной психологической интерпретацией текста; изучение философского мировоззрения казалось туманной метафизикой; художественный анализ граничил со спорной и произвольной эстетической оценкой. Филолог старой школы ограничивал себя задачами «научными» и «объективными»: критикой и историей текста, источниками изучаемого произведения (т. е. историей сюжета), биографическими данными о писателе; на хронологическую канву биографических фактов нанизывались литературные замыслы и произведения, причинно обусловленные соответствующими событиями и переживаниями личной жизни. Так создавались многочисленные монографии типа «Жизнь и произведения такого-то»; примером такого рода исследований может служить книга о Лессинге берлинского профессора Эриха Шмидта,⁸ наиболее талантливого и авторитетного из учеников В. Шерера. Новейшая литература из сферы научного изучения исключалась; только окончательно отошедшие в область исторического прошлого явления, законченные, отстоявшиеся и утратившие всякую связь с живым опытом сегодняшнего дня, становились предметом объективного исторического знания: 1832 г. — год смерти Гете — составлял заветную

черту, за пределами которой кончалась наука и начиналась субъективная журнальная критика.

Уже до войны против такого понимания задач истории литературы стали раздаваться единичные протесты со стороны представителей молодого поколения. Так, Р. Унгер вызвал большие споры своей брошюрой «Философские проблемы в новейшей науке о литературе»: ⁹ в ней он полемизирует с научным позитивизмом школы Шерера, указывает на тесную связь между немецкой литературой и философией в эпоху Гете, Шиллера и романтизма, требующую от исследователя особого внимания к философским вопросам, и призывает вернуться назад к основоположникам немецкой историко-литературной мысли в период, предшествующий образованию филологической школы, к Гердеру и Шлегелям, для которых изучение литературы было тесно связано с проблемой широкого философско-исторического и культурно-исторического синтеза. ¹⁰ Одновременно с Унгером выступает проф. Оскар Вальцель со статьей «Анализ и синтез в науке о литературе». ¹¹ Вальцель стоит перед задачей оправдать перед судом филологов свою книгу о немецком романтизме, ¹² в которой делается попытка философско-исторического исследования системы романтического мировоззрения. Он видит в работах старой школы исключительное господство мелочного филологического анализа, объединяемого мнимым синтезом биографического повествования. Он выдвигает как примеры исторического синтеза Лампрехта и особенно Дильтея и намечает для истории литературы в качестве основных категорий синтетического рассмотрения идеи, жизненные проблемы, формальные приемы.

Годы войны и революции привели в Германии к победе новых научных идей. Работа в области изучения литературы, весьма интенсивная за последние годы, всецело развивается под знаком этих новых идей: широкого историко-литературного синтеза, философско-исторического, формально-эстетического, социологического. Внешним образом обновление научного творчества сказалось в персональных изменениях в составе профессуры; большинство университетских кафедр занято сейчас представителями новых течений, нередко принадлежащими и по годам к молодому поколению: например, германисты Фр. Гундольф (Гейдельберг), Э. Бертрам (Кельн), Г. Корф (Лейпциг), Р. Унгер (Бреславль); романисты Л. Шпитцер (Марбург), Э. Курциус (Гейдельберг); из старшего поколения присоединим к этому списку таких авторитетных зачинателей нового движения, как О. Вальцель (Бонн), В. Дибелиус (Берлин), К. Фосслер (Мюнхен).

Летом 1925 г. мне пришлось опять побывать в немецких университетах и познакомиться как из личного общения, так и из книг с направлением научной работы за последние годы. В настоящей статье я попытаюсь дать обзор наиболее интересных явлений в этой области, стараясь по возможности быть объективным в выборе материала и воздерживаясь от односторонних оце-

нок и предпочтений. Статья эта имеет задачу чисто осведомительную¹³ и должна прежде всего помочь ориентироваться в прилагаемом ниже более подробном библиографическом списке.*

II

2. О современной литературе. Характерным для нового направления является своеобразный литературный «модернизм», интерес к литературной современности. О современных писателях пишут критические статьи, ими пользуются как материалом для стилистического анализа (например, Л. Шпитцер — см. ниже с. 120), из живого опыта современных литературных проблем исходят при истолковании аналогичных явлений исторического прошлого. В большинстве университетов каждый год читаются курсы о современной литературе — немецкой, французской, английской. Несколько новых книжек Вальцеля, Штамлера, Наумана, Курциуса и др. посвящены обзору новейших литературных течений.¹⁴ В книге Вальцеля «Немецкая литература после смерти Гете», первом по времени и наиболее интересном из этих обзоров, литературное развитие Германии на протяжении XIX и начала XX в. сознательно рассматривается с точки зрения тех проблем, которые были выдвинуты в процессе борьбы современных литературных течений — экспрессионизма и импрессионизма. Изменение поэтической техники в течение всего XIX в. изображено автором как постепенное утончение в осуществлении реалистического задания точного воспроизведения действительности («Treffkunst») в реализме, натурализме, импрессионизме, против которых выступает, как реакция, новейшее направление — экспрессионизм, выдвигающий понимание искусства как свободного творчества. С развитием поэтической техники и стилей тесно связано изменение философского восприятия жизни, мировоззрения, проходящего через аналогичные стадии позитивизма («наивного реализма»), субъективного психологизма («феноменалистического субъективизма») и завершающегося в новейшее время идеалистической реакцией. Основные главы книги Вальцеля имеются в русском переводе.¹⁵

3. Группа Унгера. Наиболее интенсивно разрабатываются в Германии проблемы философско-исторического синтеза («geistesgeschichtliche Synthese»); в настоящее время это, несомненно, господствующее направление историко-литературной мысли. Для более ранней стадии этого направления характерна книга Р. Унгера «Гаман и эпоха Просвещения», вышедшая незадолго до войны;¹⁶ под влиянием Унгера находится целая группа исследований, аналогичных по теме и методу: Зоммерфельда о Николаи,

* Библиографический список в настоящем издании отражен в виде примечаний к соответствующим разделам. — *Ред.*

Яненцкого о Лафатере, Вагнера о Герстенберге.¹⁷ Во всех этих работах главный герой — не художник слова, а мыслитель или критик, значение которого выходит за пределы специальной области словесного искусства, симптоматическая фигура для критической эпохи культурного перелома («Sturm und Drang»), борьбы рационализма немецкого Просвещения с новыми антирационалистическими течениями. Выступая во всеоружии филологического метода старой школы, Унгер и его последователи подчиняют этот метод, как вспомогательный, новым задачам философско-исторического исследования: их интересует уже не частный факт «заимствования», а знаменуемая им традиция мысли, биографические отношения, взятые не сами по себе, а как свидетельство литературных связей и культурно-исторических сдвигов. Так, столкновение Николаи и Бюргера обнаруживает различное отношение старого и нового поколения к народной песне, а расхождение Лафатера с Гете вскрывает противоположность двух типов религиозного мировоззрения.

4. Феноменологическое направление. Гораздо решительнее преодоление филологических традиций в другой, более новой группе исследований, которые могут быть условно объединены под названием «феноменологического направления».¹⁸ Развитие этого направления тесно связано с идеологическим влиянием популярной в современной Германии феноменологической философии Э. Гуссерля (Husserl). Авторы, которых можно причислить сюда, приходят более или менее последовательно к отказу от историко-генетического рассмотрения литературных фактов: вопрос о генезисе исторического явления, по их мнению, слишком долго заслонял изучение его «сущности» («Wesen»). В связи с этим охотно говорят об идейной «сущности» творчества данного поэта или о «сущности» данного литературного направления: выдвигают проблему феноменологического анализа «духа эпохи», как во времена, предшествовавшие научному позитивизму. Отметим распространение характерного термина «Wesensschau» («созерцание сущности»), представляющего модный немецкий перевод старинного понятия «интуиция», пробужденного к новой жизни философской реакцией последних лет.

Примером феноменологического направления может служить книга М. Дойчбайна «Сущность романтического». Эта сущность, по мнению автора, не совпадает с отдельными эмпирическими проявлениями романтизма или даже с простой суммой таких проявлений. В эмпирических условиях личной жизни писателя или исторической жизни эпохи сущность романтизма проявляется всегда с известными ограничениями. Не всякое явление романтической эпохи в одинаковой степени выражает идею романтизма. Например, Байрон и Вальтер Скотт — не романтики, французский романтизм — явление вторичное, подражательное. Наиболее яркое выражение идеи романтизма Дойчбайн находит в Германии у Новалиса, Фр. Шлегеля, Шеллинга, Шлейермахера, в Анг-

лии — у Вордсворта, Кольриджа, Шелли. На основании этого материала строит он свой анализ романтизма как единства и системы. Отметим, что в его характеристике «творческой интуиции» романтиков («*imagination*») и романтического синтеза бесконечного и конечного в человеческом Я, в природе, в искусстве, в исторической жизни ясно чувствуется сочувственное погружение современного неоромантизма в интимно-родственную ему атмосферу романтического мировоззрения. Возможность совершенно иного истолкования «сущности» романтизма показывает, например, книга К. Шмита-Доротича, который с враждебной романтизму ортодоксально-католической точки зрения рассматривает романтический синтез как иллюзорную эстетическую игру, примиряющую в мнимом единстве высшего порядка реальные противоречия между сознанием и бытием, духом и плотью, которые обнаружались в мировоззрении современного человечества.¹⁹

К той же группе относится и книга Г. Корфа «Дух геттевской эпохи».²⁰ Автор изучает эпоху Гете (1770—1830) как некоторое философско-историческое единство, как систему, подчиненную определенному закону внутреннего развития. Мировоззрение геттевской эпохи для него — своеобразная новая форма светской религиозности, объединившая элементы средневекового христианства со светской культурой эпохи Просвещения. Постепенное развитие этой новой идеологии порождает те формы эстетики и поэтики, которые сменяются в Германии на протяжении эпохи «бурных стремлений», классицизма и романтизма.

5. **Гундольф (Гундельфингер).** Особое место среди представителей философско-исторического синтеза занимает Фр. Гундольф.²¹ Гундольф — поэт-модернист, близкий друг Стефана Георге, переводчик Шекспира и вместе с тем профессор Гейдельбергского университета — сочетание, которое само по себе характерно для современной немецкой науки. Влияние Ст. Георге определило собой круг идейных пристрастий Гундольфа — культ героической и гармонической личности, творческой по преимуществу. Георге он посвятил книгу как призванный истолкователь его творческих замыслов и жизненной миссии. Гундольф имеет, как и Георге, особенно большое влияние на современную немецкую молодежь. Его обширное исследование о Гете выдержало около десяти изданий. Ему посвящены были многочисленные статьи во всех журналах, в частности — специальный сборник из двенадцати статей, как сочувственных, так и критических, изданный журналом «Эвфорион».²²

Первая книга Гундольфа «Шекспир и немецкий дух» вышла незадолго до войны. Старая тема — Шекспир в Германии — неоднократно обследованная с филологической точки зрения, поставлена здесь с новой стороны. Гундольфа интересуют не частные случаи параллелей и заимствований: каждый подобный факт является для него обнаружением стоящего за ним взаимодействия творческих сил. Гундольф пишет историю переживания

Шекспира в различные периоды немецкой поэтической культуры. Шекспир является для него некоторым целостным духовным миром, процесс его усвоения — постепенным проникновением в этот мир на все большую глубину. Сперва Шекспир воспринимается по преимуществу как материал (новые темы — Shakespeare als Stoff), затем — как форма (проблема драматической композиции — Shakespeare als Form), наконец — как новое переживание жизни (Shakespeare als Gehalt). Каждая эпоха переживает Шекспира с соответствием с тем, что ей доступно по сходству с ее собственным миром. Например, Виланд, воспитанный во вкусе французского рококо, берется за перевод комедии «Сон в летнюю ночь», воспринимая и усваивая эту комедию как произведение в стиле рококо. Таким путем характеристика процесса усвоения Шекспира превращается в характеристику художественной культуры воспринимающей эпохи. Наиболее показательным признаком того, что доступно данной эпохе в Шекспире, является поэтический язык. Сопоставляя язык Шекспира с языком Лютеровой Библии или Виланда и Лессинга, Гундольф устанавливает те неизбежные формы, в которых осуществляется это усвоение.

В книге о Гете, которой предпослано обширное теоретическое предисловие, Гундольф дает принципиальное обоснование своего метода. Обычно принято разделять биографические переживания поэта («жизнь») и его произведения («творчество»), порождаемые этим переживанием как причиной. Гундольф высказывается против такого разделения. Переживание творческой личности не есть сырой материал, внешняя и независимая от нее данность: чем интенсивнее творческие силы личности, тем глубже преобразование этим творчеством самого переживания. Творчество и переживания поэта объединены для Гундольфа в его целостном «образе» («die Gestalt»), который и является предметом его исследования.

Как познается целостный образ художника? Для этой цели нет никакой необходимости забегать с заднего крыльца биографических фактов («hinter die Werke greifen»). Наиболее непосредственное выражение творческой личности Гете — в его поэзии; так называемый биографический материал (письма, разговоры с друзьями) является гораздо более случайным проявлением этой личности. В самих поэтических произведениях Гундольф различает три степени непосредственности, близости к творческому центру личности, три концентрических «зоны»: 1) поэзия лирическая, 2) символическая, 3) аллегорическая. Всякая поэзия, по мнению Гундольфа, есть выражение творческой личности. Но в лирическом творчестве эта личность сама же является тем материалом, в котором поэт воплощает содержание своих переживаний. В символической и аллегорической поэзии материал этот берется из внешнего мира, более или менее связанного с творческим Я. При этом Гундольф различает переживания первичные, непосредственные («Uterlebnis»), и пережива-

ния культурные, опосредствованные («Bildungserlebnis»). Так, для Гете его эротика или титанический индивидуализм эпохи «бури и натиска» были переживанием «непосредственным», напротив — увлечение Шекспиром, немецкой стариной, а впоследствии классической древностью были переживаниями «культурными». В исторической драме молодого Гете «Гец фон Берлихинген» средневековая обстановка, шекспировская форма и т. д. являются результатом «культурных» переживаний; но в этот материал («Stoff») вкладывается, как содержание («Gehalt»), осмысляющее его непосредственное переживание: образ рыцаря Геца, средневекового анархиста, становится символическим воплощением индивидуалистических настроений «бурного гения». Напротив, в «Вертере» и «Тассо» непосредственное переживание преобладает: поэтому произведения эти приближаются к типу творчества лирического.

Интуитивное проникновение в творческий образ художника является основой всей работы Гундольфа. Поэтому он утверждает: «метод есть переживание» («Methode ist Erlebnis»); чтобы проникнуть в мир поэта, нужно самому обладать опытом, родственным переживаниям поэта. Наука не может быть без предпосылок: стремление к познанию всегда возникает из какого-нибудь личного переживания, которое связывает нас с предметом познания. Так, для самого Гундольфа его переживание Гете связано с опытом личного общения с его учителем Георге («Goethe als der gestalterische Deutsche schlechthin»). Результат такого непосредственного переживания выражается научной мыслью в отвлеченных понятиях. Но для иррационалиста Гундольфа живая, творческая, изменяющаяся личность поэта (как и вообще живой поток жизни) в отвлеченных понятиях до конца не улавливается. Отсюда стремление Гундольфа восполнить ограниченность отвлеченного знания художественным творчеством, подсказать словами творческий «образ» Гете. Отсюда его импрессионистический стиль: богатая синонимика, метафорическая образность, нагромождение эпитетов, нередко составных, новообразования, игра антитезами и т. д. Благодаря этому мысль Гундольфа нелегко может быть отделена от словесного выражения, не имеет общезначимой формы отвлеченного научного понятия, в чем неоднократно его упрекали противники импрессионистической манеры (например, Вальцель).

6. **Группа Гундольфа.** Среди последователей Гундольфа²³ самостоятельное место занимает Эрнст Бертрам, автор книги о Ницше, как и Гундольф — одновременно поэт и профессор. Если Гундольф говорил об индивидуальных предпосылках научного труда, то Бертрам (в предисловии к своему «Ницше») идет еще дальше в этом направлении, подчеркивая принципиальную субъективность исторического знания вообще. Он отрицает «наивный реализм» старой исторической науки, которая думала фотографически точно воспроизводить действительность, «какой она была

на самом деле». История всегда осмысляет действительность, дает ей образ и значение и тем самым превращает ее в «легенду». Каждая эпоха имеет свой «образ» минувшего, свою «легенду» о нем, и каждая из этих легенд имеет одинаковое право на существование. Легенду о Ницше хочет написать Бертрам, показать Ницше, каким он является нашему пониманию. В построении книги принцип историко-биографический совершенно исключен; отдельные главы рассматривают основную тему Ницше с точки зрения тех или иных общих проблем: например, глава «Арион» — Ницше и музыка; глава «Маска» — отношение Ницше к театру и к театральности в жизни; глава «Анекдот» — о фрагментарности мысли и формы у Ницше; и т. д. Таким образом, если уже Гундольф говорил о неизбежных границах научного метода по отношению к индивидуальному и иррациональному, то в лице Бертрама школа Гундольфа приходит к последовательному отказу от научного анализа ради чисто художественного творчества («легенда»).

III

7. Оскар Вальцель. В области формального изучения литературы особенного внимания заслуживают работы Оскара Вальцеля.²⁴ Начав, один из первых в Германии, в своих исследованиях по истории немецкого романтизма с вопросов философско-исторического синтеза,²⁵ Вальцель в течение последних 15 лет перешел к изучению новых для немецкой науки художественно-исторических проблем. С принципиальным обоснованием своего метода он выступил в двух теоретических брошюрах: «Сравнительное изучение искусств» и «Художественная форма поэтического произведения».²⁶ Книга «Форма и содержание поэтического произведения» заключает систематическое изложение методологических проблем, связанных с художественно-историческим анализом литературных памятников. Статьи на частные темы собраны в двух сборниках, из которых второй, озаглавленный «Произведение словесного искусства», ближайшим образом посвящен специальным вопросам поэтики.²⁷

Как и другие представители художественно-исторического метода, Вальцель считает необходимым от изучения «души» художника, его биографии, общественной среды, литературных «источников» и т. д. перейти к анализу самого произведения. Поскольку поэзия есть искусство, проблемы художественные при этом выдвигаются на первый план. Изучение поэзии входит в цикл других наук об искусстве как история «словесного искусства» («Wortkunst»). Однако в методах изучения словесного искусства Вальцель идет иными путями, чем, например, русские формалисты: он опирается не на лингвистику как общую науку о слове, а ищет поддержки в других искусствах и в общих всем искусствам ос-

новах эстетики. Отсюда выдвигаемый Вальцелем методологический принцип сравнительного изучения искусств («Wechselseitige Erhellung der Künste»), при котором искусства изобразительные и музыка, более дифференцированные в своих технических приемах и в соответствующей терминологии, могут подсказать поэтике систему понятий и терминов, пригодную для ее специальных целей.

Сравнительное изучение искусств, в понимании Вальцеля, включает несколько довольно различных задач. С одной стороны, уже обычное метафорическое словоупотребление художественной критики, говорящей по поводу поэтического произведения о четкости линий, ярких красках и т. п., включает интересный материал, подлежащий изучению; словарь таких терминов и история их употребления могут, по мнению Вальцеля, оказаться полезными для создания более научной терминологии. С другой стороны, сравнительное изучение подсказывается элементами, общими различным искусствам. Так, и музыка, и поэзия пользуются ритмом; в новейших работах проф. Э. Сиверса и его школы обнаружено значение для поэзии других музыкальных элементов, например мелодии и тембра голоса. Но поэзия имеет также элементы, общие с искусствами изобразительными. Обычно принято проводить строгую грань между искусствами пространственными (архитектура, живопись, скульптура), композиционным принципом которых является симметрия, и искусствами временными (музыка, поэзия), организованными по принципу ритма. Вальцель доказывает соотносительность и обратимость в искусстве пространства и времени, симметрии и ритма. Так, пространственное построение — ряд колонн — мы воспринимаем как последовательность во времени, проходя между колоннами храма или следуя глазами за разворачивающейся перед нами колоннадой; напротив, временная последовательность ряда звуков в музыкальном произведении обращается для нас в своего рода пространственное сосуществование, когда прослушанное музыкальное произведение мы обзираем в своем воображении как целое. В этом смысле лирическое стихотворение или роман, хотя и развиваются во временной последовательности, однако обнаруживают, как целое, все признаки пространственного расчленения: можно говорить об архитектонике поэтического произведения, о соответствии или симметрии его частей, как это обычно делается по отношению к архитектурной постройке.

Однако наиболее широкое применение получает принцип сравнительного изучения искусств по отношению к проблеме поэтических стилей, их типологии и исторической смены. Понятие поэтического стиля строится Вальцелем на основе соответствующего научного опыта в области искусств изобразительных.

8. Типология художественных стилей. Проблема типологии художественных стилей была выдвинута в Германии в конце XVIII в. в связи с переломом в области поэтических вкусов, пе-

реоценкой художественных ценностей классицизма и попыткой теоретически оправдать новые пути в области искусства (переоценка готики, Шекспира — эпоха «бури и натиска», романтизм).²⁸ Уже молодой Гете противопоставляет «идеально-прекрасному» искусству древней Греции «характерное» искусство германского Севера. Шиллер ставит рядом с «наивной» поэзией классической древности «сентиментальную» поэзию нового времени. Фр. Шлегель в своих первых статьях дает этим психологическим терминам эстетическое обоснование: он различает «объективно-прекрасное» искусство древних, осуществляющее априорные формы художественно-прекрасного, и «интересное» искусство нового времени, устремленное прежде всего к новизне и оригинальности темы. Наконец, Авг. Шлегелю принадлежит знаменитое противопоставление классицизма и романтизма как поэзии «пластической» и «живописной» («plastisch» и «pittoresk»), которое обосновано в его понимании различием мировоззрения античного мира и средневекового христианства («Poesie des Besitzes» и «der Sehnsucht» — поэзия «обладания» и поэзия «томления»). Здесь уже можно говорить и о «сравнительном изучении искусств», в смысле Вальцеля, поскольку типологическая противоположность поэтических стилей определяется сопоставлением с методами других искусств.

Не без влияния этих предшествующих попыток, в особенности А. Шлегеля, подходит Вельфлин к проблеме типологии стилей в области изобразительных искусств. Его замечательная книга «Основные понятия истории искусств» оказала в Германии решительное влияние на постановку формальных вопросов и в специальной области искусства словесного.²⁹ Вельфлин исходит из исторической противоположности между изобразительным искусством XVI и XVII вв., Ренессанса и барокко, раскрывшейся ему в результате долголетних специальных работ, которая превращается для него, однако, в типологическую противоположность двух равноправных видов художественного совершенства. Сравнивая между собой различные произведения XVI и XVII вв., написанные на одинаковую тему, Вельфлин устанавливает основные противоположности двух стилей, которые сводит к следующим пяти категориям: 1) линейное и живописное: линия отчетливо ограничивает предметы, или, напротив, она затупевана незаметными переходами красочных тонов, света и тени и т. д.; 2) плоскостное и глубинное: все предметы расположены в одной плоскости, на переднем плане, или, напротив, фигуры уходят в глубину, глубина художественно использована; 3) закрытая или открытая форма («тектонический» или «атектонический» стиль): картина образует законченное построение, объединенное симметричной композицией, или, напротив, кажется как бы случайным отрезком из действительного мира, не обнаруживающим никакой отчетливой композиционной организации; 4) множество и единство: множество равноправных элементов образует художественное целое,

или, напротив, один элемент доминирует, остальные ему подчиняются; 5) абсолютная и относительная ясность: все предметы одинаково ясны, или отдельные части произведения имеют разную степень ясности. Легко заметить, что категории, выставленные Вельфлином, связаны между собой как элементы двух противоположных систем: например, в стиле Ренессанса множественность равноправных фигур тесно связана с абсолютной ясностью, с расположением предметов на переднем плане, в одной плоскости, с четкостью линий и т. д.

Книга Вельфлина доказывает равноправное существование двух равноправных типов художественного совершенства там, где академическая эстетика старого времени, воспитанная на образцах классического Ренессанса, видела единый и единственный идеал прекрасного, обязательный для всех времен и народов. В этом интимный пафос объективного по своим научным методам исследования Вельфлина: оправдание барокко как самостоятельного и равноправного типа в противовес прежним взглядам на XVII в. как на эпоху упадка и вырождения классического Ренессанса. Благодаря этому Вельфлин создал в Германии моду на барокко, которая отразилась и на литературных вкусах. Литературное барокко сделалось за последнее время предметом особого внимания немецких ученых и критиков, как незадолго до этого романтизм. Издаются антологии немецкой литературы XVII в.; печатаются многочисленные исследования на эту тему.³⁰ Из числа последних отметим в особенности статью Фр. Штриха «Лирический стиль XVII в.» как тонкий образец формального анализа. Если старые историки литературы (например, В. Шерер) были склонны рассматривать немецкую поэзию XVII в. исключительно как подражательную и ученую, то теперь сравнением немецких стихотворений с их романскими и латинскими источниками (по методу Вельфлина) стараются обнаружить национальное своеобразие нового художественного стиля; в ряды великих немецких поэтов зачисляются Веккерлин, Шпее, Грифиус, Ангел Силезский. Барокко, по мнению немецких исследователей, есть германское перерождение классического Ренессанса и продолжает в этом смысле художественные традиции средневековой готики.³¹ Барокко в поэзии оказывается неожиданно родственным Клопштоку и некоторым течениям эпохи «бури и пати́ска», в особенности же современному немецкому экспрессионизму. Все это — проявления «германского стиля» в искусстве в противоположность классицизму и Ренессансу романских народов.

Вальцель переносит противоположность стилей Ренессанса и барокко на старое противопоставление классической (французской) и шекспировской драмы. Он первый обратил внимание на интересные с этой точки зрения работы Штайнвега, посвященные французской драме XVII в. и тесно связанной с ней классической драме Гете («Ифигения», «Тассо»).³² «Ифигения» Гете обнаруживает строго симметрическое композиционное распреде-

ление действующих лиц по принципу противоборствующих сил: в центре — героиня (Ифигения), рядом с ней с одной стороны — ее брат, Орест, с другой стороны — его антагонист, покровитель Ифигении, царь Тоант; у каждого из них имеется наперсник: рядом с Орестом — его друг Пилад, рядом с Тоантом — его вельможа Аркас. Такая же симметрия обнаруживается в строении самой драмы: третье действие, центральное, включает кульминационный пункт (исцеление Ореста), который приходится как раз на среднюю сцену III действия (монолог Ореста); обнаруживаются также строгие числовые соотношения между размерами отдельных частей драмы, в композиционном членении отдельных монологов и т. д. Говоря в терминах Вельфлина, это — закрытый («тектонический») стиль, причем все немногочисленные фигуры, одинаково ясно освещенные, расположены как бы в одной плоскости, на первом плане. Напротив, драма Шекспира, которую Вальцель с этой точки зрения изучает в особой статье («Архитектоника шекспировской драмы»),³³ обнаруживает несомненные признаки стиля барокко. Большое число фигур подчиняется отдельным доминирующим фигурам. Большое число сцен не укладывается в строгие рамки композиционной симметрии. Характерно исчезновение героя со сцены в середине драмы (смерть Цезаря, безумие Лира), которая продолжается дальше без его непосредственного участия: это напоминает Вальцелю те асимметрические картины стиля барокко, о которых говорит Вельфлин, где, как, например, в «Магдалине» Гвидо Рени, главная фигура целиком расположена по одну сторону диагонального сечения картины, тогда как в другой половине остается только пейзажный фон.

Другая попытка типологии стилей, использованная Вальцелем, принадлежит известному философу Зиммелю («Рембрандт»). Сравнивая портреты Рембрандта с итальянскими портретами эпохи Ренессанса (Рафаэля, Тициана), Зиммель устанавливает два противоположных художественных типа. Портрет Рембрандта изображает жизнь в движении, в становлении, как поток; в портретах эпохи Ренессанса — неподвижное бытие, остановившийся момент времени, в котором удерживается как бы вневременная сущность, «идея» изображаемого предмета. В связи с этим у Рембрандта форма не имеет самостоятельного существования вне породившего ее жизненного движения, она индивидуальна и неповторима; в портретах Ренессанса, напротив, существует как бы общая, типическая форма, от данного предмета независимая, идеальный закон, формирующий в одинаковом смысле различные содержания. И здесь, таким образом, намечаются два типа художественного совершенства: с одной стороны — индивидуальное, характерное; с другой стороны — идеально-прекрасное.

Вальцель переносит это противопоставление на литературу. Он сравнивает сонет Петрарки с лирическим стихотворением молодого Гете («Auf dem See» — «На озере»)³⁴ Сонет Петрарки

изображает типически обобщенное, отстоявшееся и уже вневременное переживание; стихотворение Гете является непосредственным выражением неповторимо индивидуального мгновения в самый момент переживания; творчество и переживание одновременно, так что на протяжении самого стихотворения переживание развивается и изменяется. В связи с этим метрическая форма итальянского сонета может служить типичным примером общей композиционной формы, которая одинаково налагается на любое содержание как некоторое пропорциональное распределение частей; напротив, Гете в эпоху «бури и натиска» стремится отказаться от схематизма метрических форм, однообразно повторяющих одинаковый строфический рисунок, в пользу вольного стиха, индивидуально меняющегося в своем ритме в связи с изменением переживания, а стихотворение «На озере» создает совершенно индивидуальную строфическую форму на данный случай, в которой каждая из трех частей стихотворения построена по новому метрическому принципу — в соответствии с изменением лирического чувства поэта.

С другой стороны, Вальцель расширяет противопоставление Зиммеля до принципиальной противоположности двух типов эстетического мышления. Античная эстетика — эстетика «меры» («*Massaesthetik*») — основывала прекрасную форму на гармонии числовых отношений (т. е. на симметрии композиционного строения). Лишь поздняя античность в лице Плотина выдвинула новое понимание красоты как выражения идеи, интуиции, переживания («органическая эстетика»). Эта новая эстетика возрождается в Европе в XVIII в.; ее представители — английский платоник Шефтсбери, Гердер и Гете (с их учением о «внутренней форме»), наконец, немецкие романтики. Она соответствует по преимуществу германскому чувству формы в противоположность античности и романским народам.³⁵

Типология художественных стилей продолжает быть и по сей час одним из вопросов, наиболее популярных в немецкой науке об искусстве.³⁶ Характерно при этом стремление установить своеобразие германского чувства формы, как и германской культуры вообще, ее равноправность по сравнению с художественной культурой классического и романского мира. При этом различие стилей обосновывается, как уже у А. Шлегеля, различным типом переживания жизни: говорят не только о стиле барокко, но о чувстве жизни эпохи барокко, о «человеке барокко». В специальной области истории литературы особого внимания заслуживает попытка Фр. Штриха по-новому обосновать различие классицизма и романтизма как типологическую противоположность мировоззрений и стилей, отчасти также с помощью категорий Вельфлина («Классицизм и романтизм»).³⁷

9. Стилистика. Вопросам словесного искусства в узком смысле посвящены работы по стилистике. Стилистика для немецкой науки не является новой областью: существует издавна целый ряд

специальных исследований, посвященных «языку и стилю» того или иного писателя или целой литературной группы, например, из новой немецкой литературы — о языке и стиле анакреонтиков и Клопштока, молодого и старого Гете, романтиков и Клейста и мн. др.³⁸ В большинстве случаев авторы пользуются терминологией античной риторики, подновляя ее в соответствии с особенностями материала. Уже во второй половине XIX в. были сделаны попытки построить систему стилистики на основе новой группировки античных терминов (Ваккерпагель,³⁹ Гербер);⁴⁰ в XX в. Р. Мейер⁴¹ и Э. Эльстер⁴² выступили с самостоятельными построениями, пользуясь для пересмотра и упорядочения старинной терминологии новыми данными общей лингвистики и психологии языка. Однако не к этим систематическим обзорам старого материала, предпринятым историками литературы отчасти с учебными целями, восходит новая постановка вопросов стилистики в Германии; она является результатом переворота в области лингвистики, выразившегося в преодолении методов старой исторической грамматики и в сближении теоретического и исторического языкознания с проблемами поэтического языка.⁴³

10. К. Фосслер. В Германии это движение связано с именем романиста Карла Фосслера,⁴⁴ который в самом начале XX в. выступил с теоретическими статьями, направленными против научного позитивизма господствовавшей тогда в лингвистике младограмматической школы.⁴⁵ Фосслер различает в языке элементы общие, узуальные, и индивидуальные отклонения. Первые изучаются грамматикой, вторые — стилистикой. Для грамматики всякое отклонение является ошибкой; напротив, с точки зрения стилистики индивидуальная инициатива есть проявление личного, творческого, художественного начала в языке. С течением времени индивидуальная инициатива может сделаться источником нового узуса: индивидуальное отклонение, первоначально относившееся к области стилистики, становится узуальным, переходит в область грамматики, «грамматикализуется». Всякая грамматическая форма была первоначально, по мнению Фосслера, стилистическим явлением.⁴⁶ Эта теория учит по-новому ставить вопросы исторической грамматики, доискиваясь в каждом данном грамматическом явлении его стилистической основы; в области исторического синтаксиса такое рассмотрение оказалось очень плодотворным.⁴⁷ С другой стороны, Фосслер ставит вопрос о том, какие культурно-исторические силы обусловили распространение того или иного индивидуального отклонения в языке более обширной социальной группы: историческая грамматика становится, таким образом, частью истории культуры.⁴⁸

11. Л. Шпитцер. Сам Фосслер в своих лингвистических трудах ограничивается вопросами грамматики, давая им новое освещение сближением с эстетикой языка. Специально в области лингвистической стилистики работает романист Лео Шпитцер, получивший образование в строгой школе младограмматика Мей-

ер-Любке, но примкнувший к новым течениям, возглавляемым Фосслером. На границе между грамматикой и стилистикой стоит его книга «Итальянский разговорный язык», в которой он изучает специфические приемы диалогической речи и их постепенную грамматикализацию.⁴⁹ Такое же промежуточное положение занимает оригинальное исследование «Перифразы для понятия голод в итальянском языке», написанное на основании материалов австрийской военной цензуры.⁵⁰ В письмах итальянских военнопленных цензура вычеркивала упоминание о голоде, царившем в концентрационных лагерях, тогда как сами военнопленные были заинтересованы в том, чтобы дать понять своим родственникам о претерпеваемых ими лишениях в расчете на получение с родины пищевых посылок: это создавало условия для лингвистического эксперимента, в котором вокруг запретного слова нарастала группа более или менее узуальных иносказаний. Непосредственно к стилистике относится исследование Шпитцера о синтаксисе французских символистов: синтаксические отклонения новейшей французской поэзии, вызывавшие нападки консервативной критики, рассматриваются как система выразительных средств для нового восприятия жизни и нового художественного вкуса.⁵¹ В другой, наиболее ранней работе, посвященной Рабле, он изучает необычные словообразования этого писателя в связи с особенностями его гротескно-комического стиля.⁵² Большинство других стилистических исследований Шпитцера состоит из небольших специальных монографий об индивидуальном стиле того или иного, обычно современного писателя (из французов — Жюль Ромея, Шарль Пеги, Шарль Луи Филипп, Барбюс, из немцев — Альфред Керр, Моргенштерн и др.).⁵³ Метод его работы заключается в установлении системы индивидуальных отклонений от языкового узуса, которые затем рассматриваются как выразительные средства или признаки известного индивидуального восприятия жизни (по принципу «*oratio est vultus animi*»). В частности, устанавливается связь между словарем писателя, излюбленным кругом словесных тем и основными «мотивами» его творчества («*Motiv und Wort*»),⁵⁴ причем под «мотивами» понимаются как повествовательные единицы, составляющие элементы фабулы, так и более отвлеченные мотивы идеологического или эмоционального характера, относящиеся к чувству жизни или мировоззрению писателя. Теоретические принципы стилистического анализа изложены Шпитцером в статье «Словесное искусство и лингвистика» (1925), подводящей итоги его пятнадцатилетней работе в этой области.⁵⁵

12. Теория прозы. Теория художественной прозы, которая была у нас за последние годы предметом особого интереса,⁵⁶ в Германии получила новое направление уже с начала XX в. Еще в 1902 г. появилась книга Римана «Техника романа у Гете», которая выдвинула целый ряд существенных вопросов композиции романа,⁵⁷ например: о типичных мотивах романа приключений и

тайны, о начале и окончании глав, вставных новеллах и эпизодах, рассказе от первого лица, диалоге, введении писем и стихов, о приемах характеристики действующих лиц и их вступлении в действие и т. д. Большое исследование В. Дибелиуса «Искусству романа в Англии» дает в теоретических главах целую систему морфологии романа: ⁵⁸ основной сюжет, повествовательные мотивы и их значение для сюжетной конструкции, ведение действия и последовательность мотивов, действующие лица, их сюжетная роль, традиция литературных типов, их дифференциация и интеграция в процессе исторического развития и перемена их сюжетной функции, приемы характеристики, словесный стиль, наконец, общая концепция автора и его отношение к теме и героям. Историческая часть изображает эволюцию английского романа XVIII и начала XIX в. как литературного жанра с точки зрения его художественной техники; центральная проблема книги — борьба двух типов романа (авантюрного и психологического) и их взаимное влияние друг на друга. В книге Дибелиуса о Диккенсе тем же методом устанавливаются историческое отношение Диккенса к предшествующей литературной традиции и система его художественных средств.⁵⁹ Отметим более специально интересные наблюдения над употреблением лейтмотивов в характеристике действующих лиц. Из монографий об отдельных авторах заслуживает также внимания книга Вальцеля о современной писательнице Рикарде Хух, посвященная «искусству рассказа».⁶⁰

Некоторые теоретические проблемы вызвали к себе особое внимание. Так, роль рассказчика в композиции новеллы как устного повествования по преимуществу исследует К. Фридеман.⁶¹ Рассказу от первого лица («Ich-Erzählung»), его морфологическим признакам и его роли в истории повествовательной техники посвящена книга Форстройтера.⁶² О приемах обновления единичной новеллы и в особенности цикла новелл имеется обширная литература,⁶³ из которой выделяется исследование Брахера внимательным анализом отдельных типов обрамления и их художественной функции. В связи с этим вопросом Шиссель фон Флешенберг указал на морфологическое родство между циклом новелл с обрамлением и авантюрным романом, объединяющим последовательный ряд более или менее самостоятельных приключений, и пытался на материале античного романа установить историко-генетическую связь между этими формами.⁶⁴ Весьма существенным для техники повествования является устанавливаемое Э. Хиртом различие между двумя формами рассказа — «сообщением» рассказчика («Bericht») и драматической «инсценировкой» («Darstellung»);⁶⁵ в связи с этим Хирт исследует роль времени в композиции повествования (передвижение временной перспективы, различная степень «непрерывности» и «плотности» времени и т. д.). О группировке действующих лиц в романе (и драме) по принципу противоборствующих сил говорит Зойферт в своих «Наблюдениях над композицией поэтических произведений».⁶⁶

13. **Теория эпоса: Андреас Хойслер.** Даже в области изучения средневековой литературы сказалось влияние новых идей. В частности, новейшая теория происхождения германского эпоса, выдвинутая А. Хойслером, непосредственно основывается на изучении морфологии эпической формы.⁶⁷ Если старые теории рассматривали героический эпос как продукт коллективного творчества народных масс, как безыскусственную народную песню (в романтическом понимании этого слова), то в современном учении об эпосе, как известно, подчеркивается элемент индивидуального искусства, сознательного мастерства певца-профессионала. В связи с этим в начале XIX в. братья Гриммы и Лахман, по примеру исследователя Гомера Вольфа, рассматривали героические поэмы, подобные «Илиаде» или «Нибелунгам», как свод (или спев) самостоятельных эпизодических песен, образующих как бы последовательные главы единого эпического сказания. Хойслер, однако, доказал на германском материале, что такие эпизодические песни-главы на самом деле никогда не существовали: различие между песней и поэмой не в объеме сюжета, который остается постоянным, исчерпывая данное сказание целиком, а в стилистических приемах разработки того же сюжета. Песня, заключающая 200—300 стихов, отличается краткостью, сосредоточивается на нескольких драматических вершинах сюжета, экономно пользуется героями и драматическими сценами. Поэма, имеющая несколько тысяч стихов, повествует о тех же событиях более подробно и медленно, заполняя промежутки между вершинами, задерживаясь на описаниях и психологической мотивировке событий, вводя большое число второстепенных действующих лиц и новых сцен. Происходит процесс стилистического «разбухания» («Anschwellung»), связанный с переходом от устного творчества к письменному и с влиянием литературных образцов — античных, а в более позднюю эпоху — романских поэм.⁶⁸ На примере средневерхненемецкой поэмы о Нибелунгах Хойслер имеет возможность проследить по памятникам процесс превращения песни в поэму: древнорвешская «Сага о Дитрихе» и еще более архаические песни «Эдды» позволяют конструировать предварительные стадии с достаточной вероятностью.⁶⁹ Таким образом, Хойслер развертывает процесс стилистической эволюции героического сказания от древнегерманской аллитерационной песни эпохи великого переселения народов до сложной формы большой поэмы конца XII в. В результате устанавливается общий методологический принцип: история героического сказания неразрывно связана с историей поэм, т. е. жизнь сказания определяется теми художественными изменениями, которые вносят в них отдельные поэты под влиянием изменения поэтического вкуса или мировоззрения эпохи («Sagen-geschichte ist Literaturgeschichte»).

14. **Социологические течения.** Наименее ярко представлено в Германии социологическое направление.⁷⁰ Однако в области изучения английской литературы, в которой социальные мотивы выступают особенно отчетливо, социологическое движение имеет авторитетных сторонников.⁷¹ Так, Дибелиус, выступивший первоначально с чисто формальными исследованиями, в своей книге о Диккенсе⁷² сознательно выдвигает социальную базу, на которой строится творчество английского романиста — художественные требования новых читательских групп. Сходным образом Фер в своей истории английской литературы XIX—XX вв.⁷³ предпосылает изображению поэтического творчества каждого периода очень подробный анализ экономической и политической обстановки. Правда, в обоих случаях речь идет по преимуществу о социальной обусловленности литературных тем и типов: вопросы социологии и литературных стилей этими авторами не затрагиваются.

С теоретической точки зрения особенного внимания заслуживает небольшая брошюра известного англичанина Л. Шюкинга «Социология литературного вкуса».⁷⁴ Автор рассматривает здесь условия литературного производства и потребления в различные эпохи и их влияние на развитие поэтического искусства. Специально выдвигается вопрос об отношении поэта к заказчику (аристократу-покровителю или буржуа-издателю), о социальном положении литературного ремесла в различные эпохи, о роли литературных кружков, критики, журналов, рекламы в судьбе литературного произведения в наши дни. Старинному догматическому представлению о поэте как выразителе «духа эпохи» Шюкинг противопоставляет социально-критическое: поэт пишет для определенных общественных групп, носителей различных борющихся между собой идеологий и разных художественных запросов; этой борьбой обуславливается изменение художественных вкусов.

Что эти идеи находят отклик в среде исследователей новой немецкой литературы, показывает последняя статья молодого германиста К. Фитора.⁷⁵ Автор ставит в вину немецкой науке о литературе исключительное внимание к литературному произведению как выражению творческой личности и отсутствие интереса к социологическим проблемам. Рядом с обычным изучением литературы с точки зрения производителя необходимо поставить вопрос о потребителе литературных произведений в его социальной дифференциации. Существенным является установление функции литературы в социальной жизни данной эпохи, ее места в ряду других социальных сил. Не следует ограничиваться высоким искусством, но включать в научное рассмотрение весь объем литературной продукции эпохи.

В какой мере эта программа осуществляется в работах К. Фитора и его единомышленников, покажет ближайшее будущее.

ПОЭЗИЯ АНГЛИЙСКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

1

Развитие сентиментализма в английской литературе XVIII в. раньше всего сказывается в поэзии. Рассудочно-моралистическое направление английского классицизма, особенно ярко представленное в творчестве Попа, сменяется уже во второй четверти XVIII в. поэзией, основанной на чувстве и потому лирической по преимуществу. Протест против буржуазной действительности, лишенный в Англии революционной остроты, принимает форму ухода в мир интимных, внутренних переживаний человеческой души, в уединение и лирическое созерцание. Поэты-сентименталисты, согласно определению А. Н. Веселовского — «мирные энтузиасты чувствительности, ограниченные стенками своего сердца».¹ Природа, сентиментальная дружба и любовь родственных душ, простые радости семейной жизни, картины патриархального существования, не затронутого разложением буржуазной цивилизации — таковы основные темы английской сентиментальной поэзии.

Противопоставление природы и города, патриархальной сельской идиллии и морального разложения господствующих классов, представителей «городской» цивилизации является первой формой сентиментальной критики буржуазного общества. Из Англии, где впервые обнаружили противоречия нового буржуазного строя, это противопоставление распространилось по всем европейским литературам XVIII в. и в теориях Руссо накануне французской буржуазной революции получило наиболее яркое, подлинно революционное выражение.

На ранних стадиях английской сентиментальной поэзии деревня и «счастливая» жизнь патриархального «поселянина» изображаются исключительно в идиллических тонах в соответствии с сентиментально-демократическими симпатиями поэтов нового направления (Томсон, Грей и др.). Лишь во второй половине XVIII в., в связи с надвигающимся промышленным переворотом и общим обострением социальных противоречий сельская тема теряет свой идиллический характер, и сентиментальная поэзия рас-

крывает подлинно реалистические картины обнищания и моральной деградации английской деревни (Гольдсмит, Каушер, Крабб).

Описательные поэмы Томсона и его школы представляют первый этап развития английской сентиментальной поэзии, еще связанной с классической традицией объективным отношением к теме и моралистической дидактикой.

На втором этапе (Юнг, Грей, Коллинз и др.) лирический субъективизм вступает в свои права. Он проявляется в господстве эгегических настроений, в сентиментальной меланхолии, свидетельствующей о душевном неблагополучии, вызванном конфликтом с буржуазной действительностью. Чувствительная душа сознает свое одиночество в этом мире холодного эгоизма и корыстолюбивых материальных интересов; она погружается в тихую грусть, культивирует слезы как признак душевного волнения, мечтает о смерти. Так возникает «кладбищенская лирика» 40—50-х гг. XVIII в.

Последний этап сентиментальной поэзии (Гольдсмит, Каушер, Крабб) характеризуется углублением мотивов социальной критики и реалистическими тенденциями в развитии описательного жанра. Однако в общем составе английской литературы последней трети XVIII в. это направление оттесняется гораздо более широким «предромантическим» движением, непосредственно подготавливающим победу романтизма в начале XIX в.

2

Джеймс Томсон (James Thomson, 1700—1748), шотландец по происхождению, сын сельского пастора, воспитанный в деревенском уединении, потом студент богословия Эдинбургского университета, один из завсегдатаев литературных кружков шотландской столицы, прибыл в Лондон в 1725 г. как провинциал с несколько архаическими литературными симпатиями, мечтающая здесь поэтическую славу. Его первая поэма «Зима» («Winter», 1726), с трудом нашедшая издателя, имела неожиданный успех; за ней последовали «Лето» («Summer», 1727), «Весна» («Spring», 1728) и «Осень» («Autumn»), объединенные и переработанные в новом издании под общим заглавием «Времена года».²

Томсон становится своим человеком в литературных кругах Лондона, дружит с Попом, пользуется покровительством меценатствующего вельможи Литлтона, одного из вождей парламентской оппозиции против министерства Уолпола. Он пишет патристическую поэму «Свобода» («Liberty», 1735—1736, 5 ч.) и ряд трагедий в классическом стиле, которые пользовались в свое время некоторым успехом благодаря содержавшимся в них актуальным политическим намекам. По-видимому, он является автором английской национальной песни «Rule, Britannia!» (1729) («Правь,

Британия, правь морями, британцы никогда не будут рабами»). Из позднейших произведений Томсона литературное значение сохранила лишь аллегорическая поэма «Замок безделья» («The Castle of Indolence», 1748), написанная в подражание Спенсеру.

«Времена года» Томсона принадлежат к жанру описательно-дидактической поэзии, для которой образцом в английской литературе послужили «Георгики» Вергилия. Новым в трактовке этого жанра у Томсона является исключительно большое место, которое он уделяет описаниям природы. В «Весне» описывается постепенное пробуждение природы: таяние снега, появление первой травы и цветов, пение птиц и их любовные радости, пробуждение любви в душе человека. «Лето» состоит из описания летнего дня от восхода солнца до наступления ночи. В «Зиме» изображается приближение холодов. «Осень» не имеет определенного плана.

Всюду у Томсона нить описания постоянно прерывается повествовательными эпизодами и дидактическими рассуждениями и даже вводятся самостоятельные вставные новеллы с сентиментальным любовным сюжетом. Такова, например, история Селадона и Амелии — девушки, на глазах своего милого убитой молнией во время летней грозы. Эти вставные эпизоды, связывающие описательную поэзию Томсона с традицией пасторали и ее сентиментальным любовным сюжетом, пользовались особой популярностью у чувствительных читателей XVIII в.

Изображение природы у Томсона в основном еще остается в рамках классической эстетики, следуя принципу типизации и обобщения, сформулированному для изобразительных искусств современником Томсона художником Рейнольдсом: «Красота и величие искусства состоят, по моему мнению, исключительно в способности подниматься над единичными формами, местными обычаями, частностями и деталями всякого рода». Томсон стремится дать в своих описаниях объективную картину природы, общие очертания предметов и окружающую их атмосферу света и тени, красок и звуков, но избегает субъективной лирической окраски пейзажа, характерной для более поздних сентименталистов. Картины природы Томсона совершенно лишены «местного колорита»: он ни разу, например, не изображает характерный ландшафт столь хорошо ему знакомых шотландских гор. Любимой темой его описания является английский пейзаж: мирные долины, рощи и луга, ручьи и реки, оживляющие ландшафт, пасущиеся стада, разбросанные селения. Такое описание нередко ограничивается простым названием предметов и перечислением их типических признаков: «О небо! Какой чудесный вид открывается кругом: горы и долины, леса, луга, башни и сверкающие города и позлащенные реки, покуда весь широкий горизонт не утонет в отдаленной дымке».

В таких же типических аспектах является Томсону жизнь животных и людей, связанная с жизнью природы: весенние песни

птиц и их осенний перелет, охота и рыбная ловля, картины сельской жизни, чередующиеся в соответствии с временами года. Весной он изображает пахаря и сеятеля за работой, летом — мытье и стрижку овец, осенью — жатву, заканчивающуюся веселой пиршечкой, зимой — крестьянский ужин и сельские забавы или печальную судьбу запоздалого путника, заблудившегося в снежную вьюгу. Сентиментальный демократизм Томсона находит выражение не в критике существующих общественных отношений, а в идеале уединенной и созерцательной жизни, вдали от корыстного и суетного света, в «спокойном убежище» на лоне природы; таким убежищем ему представляется патриархальная идиллия деревенской жизни, счастливой в своей ограниченности.

Религиозная философия Томсона проникнута оптимизмом. Не порывая с официальной религией, Томсон от философского деизма XVIII в. отходит в сторону эмоционально окрашенного пантеизма, который в красоте и творческом изобилии самой природы, «великой прародительницы», видит проявление божества как «мировой души» и «источника всякого существования». Поэма Томсона заканчивается восторженным гимном творцу («A Hymn»), незримо присутствующему в «таинственном круговороте» времен года. В русской поэзии этот гимн известен в переводе Жуковского (1808). В стилистическом отношении «Времена года» представляют существенный этап в развитии английской поэзии XVIII в. Правда, Томсон еще не освободился целиком от условного поэтического языка школы Попа, но он следует за Мильтоном в употреблении белого стиха, и эта новая, более свободная метрическая форма дает ему возможность освободить поэтическую мысль от однообразной симметричности рифмованных двустопий английских классицистов.

Новый жанр описательно-дидактической поэмы не был целиком созданием Томсона. Тему природы затронул уже Поп в условно идеализированной форме «Пасторалей» (1709); его английская пастораль «Виндзорский лес» (1713) уже обнаруживает более свободные формы описательного жанра. Джон Филипс (John Philips, 1676—1709), подражатель Мильтона, выступил с поэмой в белых стихах «Сидр» («The Cyder», 1708), написанной по образцу «Георгик» Вергилия. Одновременно с юношей Томсоном поэму о зиме начал писать его друг и наставник шотландский пастор Риккалтоун (Robert Riccaltoun, 1691—1769); его «Зимний день» («A Winter's Day»), написанный в 1726 г., но оставшийся незамеченным, был известен Томсону в рукописи и, по его признанию, послужил ему образцом. Независимо от Томсона возникла и описательная поэма «Гронгарский холм» («Grongar Hill», 1726) художника и поэта Джона Дайера (John Dyer, 1700?—1758). Дайер пользуется размером юношеских поэм Мильтона, четырехударным рифмованным стихом его «П Penseroso» и подражает его лирическому стилю; черты субъективного лиризма, созерцательного раздумья и меланхолии приближают его

к позднейшей элегической школе. Он изображает живописный горный пейзаж, открывающийся путнику с одинокой вершины, и один из первых вводит в литературу XVIII в. поэзию развалин, поросших «мхом и травами», ныне ставших «сумрачным обиталищем ворона».

В дальнейшем описательная поэма развивается по образцу «Времен года» Томсона, усваивая его обобщенную форму ландшафтной живописи и в еще большей степени его отвлеченный дидактический морализм, развернутые в свободной композиционной рамке белых стихов. В числе наиболее известных в свое время подражаний Томсону мы находим «Прогулку» («The Excursion», 1728) его друга шотландца Маллета (David Mallet, 1705?—1765), «Охоту» («The Chase», 1735) провинциального помещика Сомервила (W. Somerville, 1675—1742), «Услады воображения» («The Pleasures of Imagination», 1744) врача Эйкенсайда (Mark Akenside, 1721—1770), «Искусство сохранения здоровья» («The Art of Preserving Health», 1744) другого приятеля Томсона шотландца Армстронга (John Armstrong, 1709—1779), «Английский сад» («The English Garden», написана в 1757 г.) Мэйсона (William Mason), друга и издателя Грея, «Руно» («The Fleese», 1757) Джона Дайера и др. В большинстве названных поэм поучительный элемент вытесняет художественное описание и дидактика граничит с характерным для поэзии XVIII в. типом философской и ученой поэзии, начало которому было положено Попом в его «Опыте о человеке» (1733—1734). Своеобразным завершением этого жанра научной поэзии является поэтическое творчество деда Чарльза Дарвина — Эразма Дарвина (Erasmus Darwin, 1731—1802), известного естествоиспытателя, автора описательных поэм «Ботанический сад» («The Botanic Garden», 1789—1791) и «Храм природы» («The Temple of Nature», 1803),³ где он излагает учение о развитии природы, в некоторых своих чертах предвосхищающее биологический эволюционизм его знаменитого внука.

Поэма Томсона имела большой успех и за пределами Англии.

Во Франции, где он стал известен в переводе еще в конце 50-х гг. XVIII в., ему подражал Сен-Ламбер в своих «Временах года» (1769). В конце XVIII в. ученую описательно-дидактическую поэзию представляет трудолюбивый и плодовитый аббат Делпиль, «парнасский муравей», по меткому определению Пушкина, автор ботанической поэмы «Сады» (1782).

В Германии описательно-дидактическая поэма Броккеса зарождается независимо от английских влияний, и даже «Альпы» Галлера (1728), написанные почти одновременно с «Временами года», по-видимому, возникли независимо от них. Но в 1745 г. Броккес переводит поэму Томсона на немецкий язык, а в 1749 г. появляется «Весна» Эвальда фон Клейста, подражание одноименной поэме Томсона. Дальнейшее развитие описательной поэмы в Германии было прервано резко полемическим выступле-

нием Лессинга в эстетическом трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766), в котором немецкий критик осуждает описательную поэзию как незаконную попытку состязаться с живописью средствами поэзии. Для Лессинга как передового идеолога немецкого Просвещения описательная поэзия равносильна пассивному воспроизведению действительности.

В русскую литературу описательная поэзия проникла преимущественно в более позднем варианте, подсказанном влиянием не Томсона, а Делиля (А. Ф. Воейков, «Сады Делиля», 1814—1816, и др.). Из немногочисленных произведений, примыкающих к английской традиции, можно отметить «Весну» Вас. Петрова и описательную поэму С. Боброва «Таврида» (1798).

Последнее произведение Томсона, поэма «Замок безделья», подражающая Спенсеру, гораздо последовательнее отражает новые художественные тенденции сентиментализма. В поэме изображен фантастический замок, обитатели которого бежали от суетного «света» с его корыстью и стяжательством и предаются созерцательному безделью, очарованные песней Архимага, злого кудесника, соблазнившего их покинуть трудовую жизнь. «Лучшие из людей всегда любили отдохновение и не хотели вмешиваться в грязную жизненную борьбу», — так проповедует Архимаг. «Какое печальное безумие — копить богатство, теряя для этого краткие дни жизни». «Истинная добродетель — это отдых мысли, чистое неземное спокойствие, не знающее бурь, недоступное для бурного вихря честолюбия, для тех страстей, которые обезображивают этот мир». Волшебный замок окружен идеальным сентиментальным пейзажем — сонными рощами и тихими долинами, цветниками, полями маков, павевающими дремоту, лугами, покрытыми зеленью; кругом, просачиваясь по солнечным прогалинам, играют бесчисленные ручейки, убаюкивающие своим шепотом. «То была страна усыпительных грез и сновидений». Среди обитателей замка Томсон изображает своих ближайших друзей; его собственный стихотворный портрет присочинен его покровителем Литлтоном.

Во второй песне против Архимага выступает Рыцарь Промышленности и Искусства (аллегорический образ труда и цивилизации); рожденный в древнем мире, он ныне избрал своей родиной «свободную» Британию. Он побеждает Архимага и освобождает его пленников. Морально-дидактическая идея поэмы очевидна. Но художественно наиболее убедительны поэтические картины первой песни, прославляющие созерцательное уединение чувствительных душ, погруженных в свой внутренний мир. В этом смысле «Замок безделья» в сентиментальной форме предвосхищает романтический индивидуализм с его «искусственными эдемами», в которых поэт ищет спасения от буржуазной действительности (как, например, «Калиф Ватек» Бекфорда или «Хан Кубла» Кольриджа).

Поэма Томсона записана спенсеровой строфой. Аллегорический сюжет заимствован из описания дворца Морфея в «Королеве фей». Томсон пользуется архаизмами языка и стиля Спенсера, чтобы придать своему произведению своеобразный романтический колорит.

С начала XVIII в. подражания Спенсеру получают все более и более широкое распространение в английской сентиментальной поэзии как признак оппозиции классическим вкусам. Поэты XVIII в. увлекаются поэтической фантастикой Спенсера, музыкально-ритмическими возможностями его строфы, романтической прелестью его старинного языка. Между 1700—1775 гг. насчитывается более 50 таких подражаний.

Рядом с дидактической аллегорией, получившей распространение задолго до поэмы Томсона, возникает реалистическая пародия, которая пользуется приемами Спенсера для изображения «низких», бытовых сюжетов. Начало этому направлению положил уже классицист Поп, создавший серию пародий на старинных английских поэтов, в частности — на Спенсера (отрывок «Аллея», написан в 1705, напечатан в 1727 г.).

Наиболее значительным произведением этой группы является «Сельская учительница» Шенстона («The School-Mistress», 1742). Уильям Шенстон (William Shenstone, 1714—1763), автор сентиментальных элегий, по собственному признанию, подражал Спенсеру «в его языке, в простоте, в манере описания и в своеобразной нежности чувства». Он описывает деревенскую школу и учительницу — старую деву, скромную, бедную и трогательную, несмотря на свой смешной педантизм и провинциальную старомодность.

Такая идиллия из жизни «маленького человека» была во вкусе поэзии того времени с ее сентиментально-демократическими симпатиями. За «Сельскую учительницей» вскоре последовали анонимный «Сельский пастор» («The Country Parson», 1758) и «Приходский писарь» («The Parish Clerk», 1768) Вернона (William Vernon). Образ деревенской учительницы появляется снова в «Покинутой деревне» Гольдсмита (1770) и в деревенских очерках Крабба («Приходские списки», 1807, и др.). К традиции Шенстона примыкают и позднейшие крестьянские идиллии шотландских народных поэтов конца XVIII в., написанные также спенсеровой строфой — «Крестьянский очаг» (1773) Фергюсона и «Субботний вечер поселянина» (1785) Бернса.

Во второй половине XVIII в. из многочисленных подражателей Спенсера должен быть отмечен Битти (James Beattie, 1735—1803). Его поэма «Менестрель» («The Minstrel...», т. 1 — 1774, т. 2 — 1774), характерная для предромантических веяний последней трети XVIII в., изображает воспитание юноши-поэта, который вырастает в сельском уединении, в сентиментальном общении с природой, питающей его высокое вдохновение и душев-

ную меланхолию. Неоднократно пользуются спенсеровой строфой и романтики: Байрон в «Чайльд Гарольде», Китс в «Кануне святой Агнессы» и др., Шелли в «Адонаисе».

3

Подобно Томсону Эдуард Юнг (Edward Young, 1683—1765) занимает переходное положение в английской поэзии своего времени. Ранние его произведения всецело примыкают к классицизму. Его трагедии «Бузирис» («Busiris», 1719), «Мечь» («The Revenge», 1721) и др. отклоняются от образцов французского классицизма в сторону патетической декламации и нагромождения ужасов, подсказанных неумелым подражанием возвышенному у Шекспира. Его моральные сатиры на пороки света — «Всеобщая страсть» («The Universal Passion», 1725—1728) — предшествуют сатирам Попа и подобно им опираются на образцы Горация и Буало. Напыщенные патристические оды Юнга, которые должны были снискать ему покровительство официальных кругов — «К Океану» («Ocean», 1728), «Владычество морей» («Imperium Pelagi», 1730) и др. — не имели успеха. Потерпев неудачу на литературном, научном и политическом поприще, Юнг в 45-летнем возрасте становится пастором.

Литературная слава Юнга основана на религиозно-дидактической поэме, написанной в старости — «Жалоба, или Ночные думы».⁴ Содержание поэмы: скорбь о бренности жизни, думы о смерти в бессонную ночь, вызывающие отчаяние, которое побеждается мыслью о бессмертии души. Риторические жалобы и страстная аргументация в защиту идеи бессмертия против неверующих и деистов составляют содержание девяти книг этой поэмы.

Дидактические тенденции поэзии Юнга роднят его с моралистическим направлением школы Попа. Но если Поп проповедует светскую мораль, основанную на рационалистической философии деизма и облеченную в изящную классицистскую форму — мораль не только поучительную, но и развлекательную, то Юнг выступает с нравственной серьезностью и тяжеловесностью религиозного учителя, с риторическим пафосом морального обличителя, призывающего к покаянию. Он сознательно противопоставляет свою поэму «Опыту о человеке» как самому типичному выражению просветительского оптимизма и вольнодумства, с которым он борется. «Бессмертие, несомненно, несмотря на все, что проповедовал какой-нибудь Бейль и что думал какой-нибудь Вольтер!» — восклицает он в своей поэме.

Объектом обличительной проповеди Юнга является молодой вольнодумец, выведенный под именем Лоренцо — представитель модного светского остроумия и свободомыслия. «Остроумию» («Wit») Юнг противопоставляет религиозную «мудрость» («Wis-

dom»), философии деистов — учение Евангелия. «Лоренцо, отрекись от этого черного братства; отрекись от Сент-Эвремона и читай апостола Павла!». Это обличение «вольнодумства» светского общества принимает характер демократической сатиры, направленной против паразитического существования дворянской верхушки, против многочисленных «Лоренцо нашего века», которым другие страны света «посылают свои ароматы, соусы, и песни, и платья, и понятия о жизни, сотканые на чужеземных станках».

Аргументация Юнга в защиту бессмертия исходит из пессимистической оценки человеческой жизни, обреченной на страдание и смерть. Неудовлетворенность человека существующим есть залог бессмертия души. Если счастье на земле — конечная цель нашего существования, то животные, лишенные мысли о том, что все проходит, счастливее человека, наделенного разумом и предвидением будущего — так иронизирует Юнг над оптимизмом просветителей. «О, дайте мне безграничное блаженство! Смертные радости недостойны бессмертной души!». «О, дайте вечность мне или уничтожьте мысль!».

Оригинальность поэмы Юнга и ее историческое значение связаны с напряженным эмоциональным пафосом его поэтической проповеди, придающим его белым стихам выразительность драматической речи. Изящный и холодный рационализм Попа и его школы сменяется в поэзии Юнга страстной риторикой. «Ты находишь, что душа моя слишком взволнована и горяча? Разве страсти души — язычники? Разве только разум у человека получил крещение? Только он имеет право касаться священных предметов? О, быть бы мне еще более горячим! . . .». Аргументация Юнга обращена к чувству; это оно подсказывает ему меланхолические и мрачные образы его поэмы. Так создается аллегория Ночи, «пепельно-серой богини, со своего эбенового трона протягивающей свинцовый скипетр над дремлющей вселенной», «великой прародительницы природы, старшей, чем день, и обреченной пережить преходящее солнце». Колокольный звон в полночь звучит, как «похоронный звон прошедших часов». Картина кладбища напоминает о близкой и неизбежной смерти. «Это — меланхолические своды создания, долина погребения, печальный сумрак кипарисов, страна видений и бесплотных теней. Все, все на земле — только тень, все по ту сторону жизни — реальность!». Поэт в ночном уединении предается меланхолическому раздумью и созерцанию. В поэме Юнга уже намечен весь репертуар поэтических образов, который станет в дальнейшем необходимой принадлежностью так называемой «кладбищенской лирики».

«Ночные думы» имели огромное влияние на литературу всех стран Европы. Среди многочисленных переводов наиболее известны немецкий прозаический перевод Эберта (1751—1752), выдержавший множество изданий и снабженный (в изд. 1760—1771 гг.) обширным комментарием переводчика, а также французская прозаическая переработка Летурнера (1769), в свою оче-

редь послужившая источником для ряда других переводов. Влияние Юнга было особенно значительно в Германии, где ему подражали Клопшток и Гердер.

В России Юнг нашел читателей и последователей в масонском обществе Новикова, среди друзей молодого Карамзина, который сам испытал его воздействие. Все важнейшие произведения Юнга были переведены на русский язык в период с 1778 по 1812 г. Лучший русский перевод Юнга принадлежит А. Кутузову (1785) и переиздавался неоднократно; он сделан в прозе и сопровождается обширным комментарием, опирающимся на Эберта («Плач, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии Эдуарда Юнга»). Более поздний стихотворный перевод С. Глинки «Юнговы Ночи» (1803—1806) имеет источником Летурпера.

Английская «кладбищенская поэзия» не является целиком созданием Юнга. Сам Юнг уже в молодые годы написал поэму «Последний день» («A Poem on the Last Day», 1713), прошедшую в то время незамеченной. Тему «Ночных дум» предвосхищает «Ночной отрывок о смерти» («Night Piece on Death», 1718, напечатан в 1722 г.) классициста Парнела (Thomas Parnell, 1679—1718). Одновременно с Юнгом выступает Роберт Блэр (Robert Blair, 1699—1746), шотландский пастор, автор небольшой поэмы «Могила» («The Grave», 1743). Блэр хочет «изобразить мрачные ужасы могилы». Он ведет своего читателя под сумрачные своды полуразвалившейся церкви, показывает ему мраморные гробницы, пугает привидениями, которые появляются на кладбище в полночь при свете луны. Он говорит о жестокости смерти, поражающей всех людей без различия состояния: кровавых деспотов и их рабов, стяжателей среди пепужного им богатства, развратника посреди его наслаждений. Весь мир представляется поэту огромным кладбищем. Еще более широкой известностью пользовались на протяжении всего XVIII в. написанные прозой «Размышления среди могил» («Meditations among the Tombs», 1748) Джеймса Харви (James Hervey, 1714—1758). Харви был известен и во Франции в переводе Летурпера (1771). Однако самое законченное выражение так называемая «кладбищенская лирика» получила в «Элегии, написанной на сельском кладбище» наиболее значительного из поэтов английского септиментализма — Грея.

Томас Грей (Thomas Gray, 1716—1771) происходил из состоятельной лондонской купеческой семьи. В аристократическом колледже в Итоне и в Кембриджском университете он получил хорошее классическое образование, переводил античных авторов и обнаружил свое поэтическое дарование прекрасными латинскими стихами. Подружившись еще в колледже с молодым аристократом Горацием Уолполом, сыном известного английского министра, он сопровождал своего друга в его путешествии по Европе, посетив с ним вместе Париж, Швейцарию и Италию (1739—1743). Посьма его с дороги свидетельствуют о новых для английского Просвещения вкусах. Грея восхищает готическая

архитектура Реймского собора, его «удивительная красота и легкость» и живописные красоты альпийского пейзажа. «Здесь каждая пропасть, каждый поток, каждый утес полны религии и поэзии». «Не требуется особенно фантастического воображения, чтобы видеть здесь призраки при свете дня».

По возвращении в Англию Грей снова поселился в Кембридже, где провел почти всю свою жизнь в ученых занятиях. Человек нелюдимого, меланхолического характера, он избегал большого общества, общаясь лишь с узким кругом друзей и единомышленников. Он посвящал свои досуги классической литературе, увлекался средневековым зодчеством, о котором написал ученое исследование «О нормандском зодчестве» («On Norman Architecture», 1754). С конца 50-х гг. он начинает уделять особое внимание средневековой поэзии. В течение трех лет он работает в Библиотеке Британского музея, занимается англосаксонским языком, интересуется «Эддой» и древнеисландским и приветствует «Оссиана» Макферсона как кельтский народный эпос. Он собирает обширные материалы по истории английской литературы с древнейших времен, которая, по его плану, должна была заключать обширное введение, охватывающее все средневековые литературы романского Запада — провансальскую, старофранцузскую, итальянскую. Из последней он знал и любил не только поэтов Возрождения, в особенности Ариосто и Тассо, но также мало известных его современникам Петрарку и Данте. Из английских поэтов Грей особенно ценил Мильтона. Элегические мотивы раннего творчества Мильтона (поэма «П Репегазо») имели сильнейшее влияние на его собственное творчество.

Незадолго до смерти Грей передал собранные им материалы по средневековой литературе Томасу Уортопу, который использовал их для своей «Истории английской поэзии» (1774—1781).

В 60-х гг. Грей совершил несколько путешествий по Англии. Он побывал в Горной Шотландии и в «озерном крае» на севере Англии — в местах, впоследствии воспетых Вордсвортом. Его дневники и письма этого времени полны восторженных лирических описаний красоты и величия живописного горного ландшафта. Грей противопоставляет дикие красоты гор искусственным украшениям современных парков, занимающим воображение «ваших поэтов, художников, садовников и пасторов», которые пикогда не видали горного пейзажа, полного «красоты и ужаса».

Поэтическое наследие Грея ограничивается небольшим числом лирических стихотворений, несколькими одами, написанными в разное время, двумя-тремя стихотворениями других жанров и знаменитой «Элегией», составившей его славу.⁵

Оды Грея соединяют современное, сентиментальное, восприятие действительности с поэтическими реминисценциями античности. Подражание античным образцам особенно заметно в позднейших пиндарических одах, насыщенных аллегориями и

мифологической образностью. С этим приподнятым стилем впоследствии полемизировал Вордсворт в предисловии к «Лирическим балладам», требуя приближения поэтического языка к простоте разговорной речи.

Юношеские оды Грея проникнуты лирически-созерцательным настроением и сентиментальной меланхолией. Ода, носившая ранее по преимуществу гражданский характер, служит поэту-сентименталисту для выражения интимных личных чувств: одиночества, тоски, меланхолической рефлексии о смысле жизни. Ода «К Весне» («Ode on the Spring», 1748) на фоне условного пейзажа весенней природы — прохладных зефиров, распространяющих цветочное благоухание, и «безыскусственной песни антического певца» (соловья) — изображает одинокого юношу-поэта, погруженного в меланхолическое раздумье, под сенью старого развесистого дуба, на берегу ручья, поросшего тростником, он размышляет о суетности человеческой жизни. Эта тема получает дальнейшее развитие в наиболее известной оде молодого Грея «На отдаленный вид Итонского колледжа» («Ode on a Distant Prospect of Eton College», 1747). Детство с его счастливым неведением, подобное блаженному первобытному состоянию человечества, поэт противопоставляет страданиям, ожидающим человека в последующей жизни — борьбе страстей, бедности и заботам, горю и отчаянию. «Каждому — свои страдания» — заключает поэт, — все мы люди, все мы одинаково «осуждены стонать», и мысль о будущем только разрушила бы счастье неведения. «Итак, довольно: где неведение — счастье, там неразумно быть мудрецом».

Оды, написанные Греем в 50-х гг., значительно отличаются от его ранних од и по содержанию, и по стилю. Они посвящены большим философско-историческим темам, соединяют торжественный лирический пафос с аллегорической трактовкой сюжета и пользуются высоким поэтическим языком и сложной строфической композицией греческой пиндарической оды. В оде «Шестые поэзии» («The Progress of Poesy», 1759) Грей изображает зарождение поэзии, ее всепобеждающую силу и облагораживающее воздействие на человеческое общество. Он следит за ее победным путем от первобытных, диких народов в Грецию, где она достигает высшего расцвета, в Рим и, наконец, в Англию Шекспира и Мильтона, выступающую наследницей античного искусства и политической свободы древности, ее породившей. Восторженные стихи, которые поэт посвящает древней Греции, как родине возвышенного искусства и героических воспоминаний, предвосхищают филэллизм английских революционных романтиков Байрона и Шелли. «Леса, качающиеся над дельфийскими кручами, острова, венчающие глубины Эгейского моря, поля, орошаемые прохладным Иллисом, или те, где янтарные волны Мэандра ползут, пзвываясь, по медленным лабиринтам, как тоскует ваше медулическое эхо, молчаливое и отвечающее только голосу отчая-

ния!». Не без влияния Грея создается пиндарическая ода Шелли («Эллада») и аналогичные более поздние опыты Суинберна.

Другая ода, «Бард» («The Bard», 1757), представляет аллегорическое пророчество о будущих судьбах Англии, вложенное в уста старого кельтского барда, изгнанного из своей родины английским королем Эдуардом I, завоевателем Уэльса.

Последние оды Грея, написанные в 60-х гг. (напечатанные в 1768 г.), были попыткой поэтического освоения образцов древнескандинавской и кельтской поэзии; они первоначально предназначались самим автором служить иллюстрациями для его истории средневековой литературы. Ода «Роковые сестры» («The Fatal Sisters») является образцом поэзии исландских скальдов: это — песнь валькирий перед битвой, ткущих кровавый саван обреченным героям. «Буря начинает стихать, торопитесь; готовьте адский станок, потоки стрел железным градом уже звенят в потемневшем воздухе». «Поездка Одина» («The Descent of Odin») представляет поэтическое переложение одной из песен стихотворной «Эдды», содержащей разговор между Одином и Хель, владительницей подземного царства, куда Один спускается, чтобы узнать о судьбе, ожидающей богов. Оба отрывка переведены Греем не прямо с исландского, а по латинскому переводу (1689) известного скандинавского ученого Бартолина (Bartholinus). Незаконченными остались «Торжество Оуэна» («The Triumphs of Owen»), «Смерть Хоэла» («The Death of Hoel») и другие опыты переложения древневаллийских эпических песен.

Из мелких стихотворений Грея заслуживает внимания сонет на смерть его друга Веста (1742, напечатан в 1775 г.). Возрождение сонета в поэзии английских сентименталистов связано с влиянием Мильтона. Сонеты писали друг Грея Мэйсон, критик Томас Уортоп, поэт Томас Эдвардс (Thomas Edwards), автор пятидесяти сонетов, написанных по образцу Мильтона.

Наиболее выдающимся произведением английской сентиментальной поэзии является «Элегия, написанная на сельском кладбище» («Elegy written in a country Churchyard», 1751). По своему содержанию «Элегия» связана с равными одами Грея: она была начата, по-видимому, одновременно с ними и закончена не позже 1749—1750 гг. Основная тема «Элегии» заключается в противопоставлении добродетельной и счастливой жизни скромного поселенца пустоте и лживости жизни богатых и знатных. Эта дидактическая тема, характерная для сентиментально-демократических симпатий новой школы, дается в художественном преломлении «кладбищенской поэзии».

Элегия открывается поэтической картиной наступающей ночи: вечерний благовест, усталый поселенец, возвращающийся в свое жилище, темнота и молчание ночи, нарушаемые только жужжанием пролетевшего жука и сонными перезвонами колокольчиков засыпающего стада или жалобами совы, гнездящейся в разрушенной башне. Поэт находится на кладбище в лунную ночь и вспоми-

пают «праотцов села», покоящихся под сенью ив и вязов в своих «узких кельях». Смерть равно ожидает всех: торжественные похороны и пышные могилы не спасут никого от ее власти. «Пути славы ведут только к могиле». Поэтому знатные в своей «гордости» не должны презирать мирный труд поселянина. Среди умерших поселян воображение поэта рисует людей высокого природного гения, оставшихся незамеченными, как жемчужина на дне моря или цветок, распустившийся в пустыне. Среди них мог быть «какой-нибудь деревенский Гемпден, который боролся против местного угнетателя, какой-нибудь немой, не прославленный Мильтон или Кромвель, не обгащенный кровью своей родины». Бедность помешала им проявить свои способности и прославиться, но вместе с тем она поставила границы и их порокам и преступлениям. Отсюда идеал простого, патриархального существования, сентиментальная сельская идиллия, противопоставленная суетному свету.

Скрываясь от мирских погибельных смятений,
Без страха и надежд, в долине жизни сей,
Не зная горести, не зная наслаждений,
Они беспечно шли тропинкою своей.

(Перевод В. А. Жуковского)

Такой идеал Грей рисует в конце своей «Элегии», представляя себе, как «седовласый поселянин» станет когда-нибудь рассказывать прохожему о нем самом, когда он будет покоиться на сельском кладбище рядом с безымянными могилами своих бедных односельчан.

«Элегия» Грея дает окончательное лирическое оформление мотивам «кладбищенской поэзии», в это время уже в значительной степени сложившейся. Как и все «кладбищенские поэты» середины XVIII в., Грей испытал сильнейшее влияние юношеской поэмы Мильтона «*Pi Penseroso*», заключающей уже полный репертуар поэтических мотивов позднейшей сентиментальной элегии. В этой поэме появляется и знаменитая аллегория Меланхолии, скромной монахини в «траурном покрывале», «взоры которой беседуют с небесами» — образ, воспроизведенный уже Попом в его послании Элоизы к Абельяру.

Весьма близки к Грею некоторые элегии Шенстона, автора «Сельской учительницы», впервые собранные в посмертном собрании его сочинений,⁶ но написанные, по крайней мере частично, уже в 40-х гг. и опубликованные в различных антологиях этого времени. В своих элегиях Шенстон воспевает сельское уединение, простую жизнь вдали от богатства и роскоши, сентиментальную дружбу и любовь, предается грустным размышлениям, вызванным смертью близких, воспоминаниями о прошлом счастье, вечерним одиночеством. Задача элегии, писал Шенстон в предисловии к своим стихотворениям, заключается в изображении частных добродетелей в противоположность добродетелям обще-

ственным, которые являются темой эпопеи и трагедии. Областью элегии является «задумчивое созерцание», она показывает «невинность и простоту в сельской жизни».

«Элегия» Грея обязана своей популярностью именно тому, что дала художественно законченное выражение мотивам и тенденциям сентиментальной лирики своего времени. «Элегия» была широко известна и за пределами Англии. Среди французских переводчиков Грея должны быть названы Мари Жозеф Шенье (1803) и молодой Шатобриан (1796), из итальянцев — Уго Фосколо (1798), который вдохновлялся примером Грея в своих «Кладбищах» (1806). Первые романтические элегии Ламартина (в сборнике «Поэтические размышления»), например «Уединение» или «Озеро», примыкают к английской медитативной элегии и вдохновляются образцом «Элегии» Грея.

В русской поэзии «Сельское кладбище» известно в замечательных переводах Жуковского: из них первая редакция (1801) осталась в рукописи, второй перевод, наиболее близкий подлиннику, открывает новый сентиментально-романтический этап русской поэзии (1801), третий сделан гекзаметрами, характерными для поздней манеры Жуковского (1839).

Среди поэтов, современных Грею, особого внимания заслуживает Уильям Коллинз (William Collins, 1721—1759), выступивший впервые со сборником «Восточных эклог»,⁷ в которых классицистская пастораль перенесена в обстановку условного Востока. В его «Одах на описательные и аллегорические темы» («Odes on several descriptive and allegorical subjects», 1746, датированы 1747) лирическая меланхолия сочетается с восторженным эллипзмом, напоминающим античные оды Грея. Подобно Грею Коллинз вводит в английскую поэзию сложные музыкальные строфы, построенные по греческому образцу. Он также любит мифологические олицетворения и аллегии. Простота («Ode to Simplicity») является поэту как скромная и целомудренная дева в «атическом одеянии». Меланхолия, с глазами, устремленными в небо, бледная и вдохновенная, в лесном одиночестве изливает свою душу в задумчивой песне («The Passions»). Свобода, вдохновлявшая спартанских юношей к героизму и доблести и воспетая Алкеем, после падения Рима возрождается в Италии, создает здесь бессмертные произведения искусства и, наконец, находит приют на берегах Альбиона («Ode to Liberty»). Ода «К Вечеру» («Ode to Evening») написана без рифм английским вариантом сапфической строфы по образцу Мильтона. Характерный сентиментальный пейзаж — задумчивый вечер, шепот ручьев, колокольный звон отдаленной церкви, потонувший в тумане, тяжелый полет летучей мыши в молчаливом воздухе — вставлен в рамки аллегии Вечера, целомудренной богини, слушающей песню поэта на «сельской свирели».

В «Похоронной песни из Цимбелина» («Dirge in Cymbeline») выступают подсказанные Шекспиром элементы романтической

фантастики, которыми Коллинз любит украшать картины природы. На могиле Фиделио будут расти весенние цветы, будут собираться юноши и девушки. В вечерние часы зяблик прилетит на могилу, чтобы украсить ее мхом и цветами. Покою спящего не нарушат плачущее привидение, или ведьма, или ночные полчища гномов; только феи появятся на лугах и окропят могилу жемчужной росой. Аналогичные мотивы повторяются в известном стихотворении «На смерть храбрых» («How Sleep the Brave», 1746).

Использование фольклорной фантастики, характерное для Коллинза, получило развитие и обоснование в его последней «Оде о народных суевериях Горной Шотландии» («An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland...», написанной в 1749 г., но опубликованной впервые в 1788 г.). Провожаемая друга, уезжающего на север, поэт знакомит его с поэтическими поверьями и преданиями шотландских горцев, передает рассказы о феях, эльфах, привидениях, легенды героического прошлого, советует ему прислушиваться к старинным песням, которые распевались когда-то «древними руническими бардами». Эти простые темы, подсказанные «сельской верой», должны вдохновить поэта, как они когда-то вдохновляли Спенсера, Шекспира в «Макбете» или итальянца Тассо. Вместе со своим другом поэт мечтает посетить «романтическую» Шотландию и в ее дикой природе и исторических воспоминаниях найти новое вдохновение. Эта мечта Коллинза осталась неосуществленной.

Ранняя смерть поэта была вызвана душевной болезнью. При жизни его известность ограничивалась узким кругом любителей поэзии. Впоследствии в период романтизма, который он предвосхитил отдельными мотивами своего творчества, и в особенности в конце XIX в. он получил запоздалое признание.

Рядом с этими поэтами в 40—50-х гг. может быть названо большое число второстепенных сентиментальных лириков, произведения которых заполнили многочисленные антологии середины XVIII в., в особенности популярные сборники Додслея (Dodsley R. A Collection of Poems by several hands. 6 vols. London, 1748—1758) и его продолжателя Пича (Peach).

4

В 70—80-х гг. XVIII в. английская сентиментальная поэзия претерпевает существенные изменения. Она наполняется более актуальным социальным содержанием, отражая углубляющиеся противоречия буржуазного общества. Идиллическое изображение мирной сельской жизни — обычная тема описательной поэзии — сменяется реалистическими картинами деградации английской деревни этого времени, разорения и пауперизации трудящихся; моралистическая дидактика описательной поэмы становится ору-

дием гуманистической проповеди, социального обличения, общественной сатиры. Такая критика буржуазного общества еще не изжила сентиментально-моралистических иллюзий, она мечтает о возвращении к идиллии патриархального прошлого, но она уже научилась острому наблюдению социальной действительности. Эта последняя стадия сентиментальной поэзии представлена именами Гольдсмита, Каупера и Крабба.

«Покинутая деревня» («The Deserted village», 1770) Гольдсмита — первое произведение нового направления. Здесь сельская идиллия «скромного счастья», «невинности и довольства» отодвинута в невозвратное прошлое, и изображение деревни проникнуто глубокой элегичностью. В настоящем поэт видит только нищету крестьянина, принесенного в жертву корыстолюбию и роскоши господствующих классов. Отсюда грозное предостережение поэта-демократа, обращенное к власти имущим: «Горе той стране, где накапливается богатство, а люди исчезают; князья и владыки могут благоденствовать или погибнуть; они были созданы и могут быть созданы вновь одним дуновением; но крепкое крестьянство, гордость страны, однажды разрушенное, ничем не может быть заменено».

Эти общественные мотивы получают дальнейшее развитие в творчестве Каупера и Крабба.

Уильям Каупер, или Купер (William Cowper, 1731—1800), происходил из дворянской чиновничьей семьи. Он родился в Лондоне и получил юридическое образование, но его служебная карьера была прервана рано проявившимися признаками тяжелой меланхолии, перешедшей в острое душевное заболевание (1763). Кризисы душевной болезни повторялись и в дальнейшем, заставив Каупера совершенно отказаться от службы и покинуть Лондон.

С этого времени он подпадает под влияние методизма. Он поселяется в местечке Ольней, в семье методистского пастора Унвина. Жизнь его протекает уединенно, в полудеревенской обстановке, почти без книг, в занятиях огородничеством и ручным трудом, в общении с немногими друзьями и постоянных религиозных «упражнениях», заполняющих все его досуги. Вместе с пастором Ньютоном, одним из руководителей методистов, он издает сборник духовных стихов «Ольнейские гимны» («Olney Hymns», 1779), замечательный по своей простоте, искренности и глубокой эмоциональности.

Каупер становится известным как поэт уже на склоне лет. Лучшие его стихотворения написаны в 1780—1784 гг. За этот короткий период, когда здоровье его, казалось, восстановилось, написаны его стихотворные сатиры (двухтомный сборник «Poems», 1782—1785), поэма «Задача» («The Task», 1785) и большое число стихотворений.⁸ Одновременно он работает над переводом «Илиады» Гомера. Этот перевод, напечатанный в 1791 г., сделан мильтоновским белым стихом. В противополож-

ность жеманному изяществу Попа Каупера, по собственному признанию, стремится передать «простоту» и «естественность» Гомера, его «абсолютную точность» в описаниях природы и человеческой жизни.

После этого светлого творческого промежутка в жизни Каупера припадки религиозной меланхолии начинают повторяться все чаще, и последние годы поэта омрачены тяжелой душевной болезнью.

Центральное место в поэтическом наследии Каупера занимает описательная поэма «Задача». Поэма эта написана белыми стихами и сохраняет традиционную свободную композицию описательного жанра. Она содержит картины природы и сельской жизни, показанные с точки зрения «песлужащего джентльмена», как называет себя автор, живущего «на покое» в своем загородном домике, вдали от суеты большого города и занимающегося садоводством и огородничеством — «с друзьями, книгами, садом и, может быть, пером» («friends, books, a garden, and perhaps his pen»). Прогулка с подругой в летний день сменяется изображением зимнего вечера в компании с закрытыми ставнями, перед зажженным камином, у лампы, за чашкой чая, в уютном уединении, прерываемом звуком почтового рога и появлением почтальона, как вестника из «шумного мира», покинутого добровольным отшельником. «Приятно смотреть на этот мир из уединенного убежища, видеть издали волнения великого Вавилона, не чувствуя близости толпы, слышать ее рев на безопасном расстоянии, откуда замирающие звуки ложатся как легкий шепот, не оскорбляя слуха».

Сцены интимной домашней жизни чередуются с жанровыми картинками исключительной точности и подробности. Дровосек с трубкой в зубах, сопровождаемый собакой, отправляется в зимнее утро на работу в лес. Возчик в высоких сапогах тяжело ступает по снегу рядом с нагруженной телегой. Как все поэты-сентименталисты, Каупер охотно заимствует идиллические мотивы из жизни животных. Он описывает ручного зайца, «невинного товарища моего мирного дома», воробьев, прилетающих зимой клевать зерно на птичнике, белку в лесу, испуганную проходящим путником.

Идиллия домашнего уюта и удовлетворенности скромной долей сочетается в поэзии Каупера с резко обличительной социальной сатирой, направленной против современного буржуазного общества и «города» как носителя ложной цивилизации и морального разложения. «Бог создал природу, человек создал город». — заявляет поэт, варьируя известное изречение Руссо.

Уже первые сатиры Каупера полны обличительного пафоса. Он обличает роскошь, распущенность, разврат, жажду почестей и славы, охватившие высшие классы английского общества, он обличает алчность богачей, обрекающую на голодную смерть миллионы людей; под тяжестью налогов труд населения стано-

вится бесполезным. Каупер обличает монархов, с детства окруженных лестью, воображающих, что «люди сделаны для королей», и ради пустой славы уничтожающих человечество в истребительных войнах; он нападает на министров, генералов, «патриотов, любящих хорошие места». Его сатира превращается в страстную обличительную проповедь.

В «Задаче» эти мотивы социального обличения получают дальнейшее развитие. «Я устал от зла и несправедливостей, наполняющих землю, — заявляет поэт. — Узы братства разорваны среди людей, они распадаются как лен при прикосновении огня». Причину всеобщего распада Каупер и здесь видит в изобилии и роскоши городской жизни, «съедающей богатство народа».

В религиозно-моральных обличениях Каупера скрывается очень актуальное социально-политическое содержание. В его творчестве сказалось с особенной силой стихийное недовольство народных масс, которое в эти годы создало почву для расцвета методистского движения в Англии. Но как и сам народ, которому он так сочувствует, Каупер не может разобраться в причинах надвигающегося общественного кризиса. Поэтому против социальных болезней своего времени он не имеет никаких средств, кроме проповеди морального возрождения и мечты о патриархальной идиллии «домашнего счастья».

К лучшим произведениям Каупера относится «Веселая история Джона Гилпина» («The Diverting History of John Gilpin», 1783), комическая баллада, рассказывающая о том, как герой, владелец галантерейной лавки в Лондоне и капитан городской милиции, не справившись с лошадью своего друга суконщика, проехался из Лондона в деревню Уош и обратно, так и не попав в трактир в Эдмонтоне, лежавший посередине его пути, где он предполагал отпраздновать годовщину своей свадьбы. Этот реалистический юмор приближает Каупера к Бернсу, которому свойственна такая же трактовка фольклора (например, в его знаменитой комической балладе «Тэм О'Шентер»).

Значение Каупера в истории английской поэзии определяется реалистическими тенденциями его творчества, введением «домашней», бытовой тематики как в описательную поэзию, так и в область интимной лирики. В этом, как и в своем стремлении к простоте и точности поэтического языка, он является непосредственным предшественником Вордсворта.

Вместе с Вордсвортом Каупер оказал немаловажное влияние и на поэзию французских романтиков, ту поэзию обыденного, которую проповедовал молодой Сент-Бев. Об этом свидетельствует сочувственная статья, которую знаменитый французский критик посвятил английскому поэту.

Социально-обличительная тематика Каупера нашла непосредственное продолжение в творчестве Крабба, который, как поэт-реалист, окончательно порывает с сентиментально-идиллическим направлением описательной поэзии XVIII в.

Джордж Крабб (George Crabbe, 1754—1832) родился в местечке Олдборо, на западном побережье Англии, в семье мелкого таможенного служащего. Население Олдборо состояло из бедных рыбаков и кормилось контрабандой; с детства поэта окружали картины беспросветной нищеты. По окончании городской школы молодой Крабб служил лекарским помощником, а потом пытался самостоятельно заниматься врачебной практикой в Олдборо. Неудачи в этой профессии, бедность, неудовлетворенность окружающим толкнули его на героическое решение — перебраться в Лондон и попытаться счастья в литературной работе (1780).

Жизнь Крабба в Лондоне в качестве «чердачного поэта» едва не кончилась трагически, как десять лет раньше такая же попытка Чаттертона. От голодной смерти его спасло участие Эдмунда Берка, который, заинтересовавшись присланными ему стихами Крабба, угадал в нем дарование, пригласил к себе молодого поэта и оказал ему денежную помощь и моральную поддержку. Благодаря Берку Крабб познакомился с видными литературными и общественными деятелями того времени — с критиком Джонсоном, художником Рейнольдсом, министром Фоксом. Найден был издатель, напечатавший поэму Крабба «Библиотека» («The Library», 1781), имевшую успех в литературных кругах. Вторая поэма «Деревня» («The Village», 1783) определила направление творчества Крабба как поэта реалистического и социального и создала его литературную славу.

Однако Крабб не стал профессиональным литератором. По совету Берка он решил сделаться пастором и получил приход в провинции. Таким образом, Крабб надолго ушел из литературы. Лишь в 1807 г. он снова выступил с поэмой «Приходские списки» («The Parish Register», в сборнике «Poems»), за которой последовали поэмы и стихотворные повести «Местечко» («The Borough», 1810), «Повести в стихах» («Tales in Verse», 1812) и «Повести усадьбы» («Tales of the Hall», 1819).⁹

Хотя Крабб стоял в стороне от новых литературных направлений, связанных с романтизмом, он от времени до времени покидал свое провинциальное уединение и появлялся в литературных и политических салонах Лондона, окруженный неизменным уважением как последний современник Джонсона и Берка. Вальтер Скотт поддерживал с ним дружеские отношения, а Байрон в своей полемике против реакционного романтизма ставил его на первое место среди современных английских поэтов.

Описательная поэзия Крабба в значительной степени связана с теми картинами нищеты и страдания, которые окружали молодого поэта на его родине в Олдборо. Крабб выступает как «поэт бедных», но, в противоположность сентиментально-идиллическому изображению деревенской жизни в поэзии XVIII в., он продолжает и углубляет разоблачительные реалистические тенденции,

уже наметившиеся в поэзии Гольдсмита и Каупера. Его поэма «Деревня» пачинается с резких нападков на поэтов-идилликов, воспевающих счастливую жизнь «поселян». «Петь о пастухах — это легкая задача», — заявляет поэт; но, следуя примеру Вергилия, современные поэты забывают о «природе и правде». Крабб хочет изобразить «деревенскую жизнь со всеми ее заботами», «истинную картину жизни бедняка». Он описывает тяжелый труд крестьянина, который его предшественники изображали в столь поэтических чертах. «Пойди и посмотри, как народ поднимается на работу с рассветом, имея впереди бесконечный день работы, погляди на поселян, трудящихся под яростными лучами июльского солнца в тот час, когда колени дрожат и жилы в висках бьются от жары; проследи, как они идут домой по болотистым лужам, впивая всеми открытыми порами вечернюю росу, и согласись, наконец, с тем, что эти рабы твои терпят от работы наверно не меньше, чем ты от излишеств». Крабб развенчивает традиционную идиллическую картину мирного воскресного отдыха «поселянина», противопоставляя ей изображение пьяной драки, пустых сплетен и распада семьи. Он ведет читателя в рабочий дом, последнее убежище обездоленных. «Этот дом с поломанной дверью, едва держащейся в глиняной стене, есть последний приют наших обедневших прихожан. Там, где удушливый воздух дымно колышется в тесных комнатах и унылый вой колеса раздается целые дни, живут дети, никогда не знавшие ласки родителей, старцы, никогда не испытывавшие ласки своих детей, разведенные жены, невенчанные матери, бесприютные вдовы, на слезы которых никто не обращает внимания, дряхлые старики и старухи, всего боящиеся, как дети, калеки, уроды и (самая счастливая часть обитателей) идиоты с раскрытыми ртами и веселые безумцы».

Даже природа в изображении Крабба теряет свою идиллическую привлекательность: суровая скудость морского побережья, знакомого поэту с детства, перекликается с безотрадными картинами человеческой нищеты. «Сперва идет вересковая поляна, кое-где поросшая чахлым кустарником, где соседние бедняки берут торф для своих печей; далее тянется длинная полоса горячего песка; по ней жидкий хлеб шевелит полусохшими колосьями. Колючие сорные травы назло усилиям и работам рвутся изпод земли и врываются в бледно-полинялую рожь».

Крабб подчиняет описательный жанр новой задаче реалистического изображения социальной действительности. Однако реалистические возможности Крабба ограничены узостью его общественного мировоззрения: он только устанавливает факты, не умея вскрыть их социальные корни, и в борьбе с социальным злом ограничивается морально-филантропической проповедью, характерной для «просвещенного» пастора.

В поэме «Местечко» круг социальных наблюдений Крабба несколько расширяется. «Местечко» снова переносит нас в примор-

ский поселок, напоминающий Олдборо. Поэт описывает провинциальную жизнь, церкви и проповедников-сектантов, парламентские выборы, развлечения светской публики, приехавшей на морские купанья; он изображает различные профессии и их типичных представителей: священников, адвокатов, врачей, актеров бродячего театра. Последние главы поэмы посвящены городской богадельне и нищенству, больнице, тюрьме. Крабб выступает здесь как поэт бедных и обездоленных, как обличитель социальных язв буржуазного общества. Целая серия портретов и рассказов иллюстрирует несчастную судьбу деклассированных бедняков — жертв общественного строя или собственной вины. Эти правдивые повести Крабб противопоставляет вымыслам модных романистов, удивляясь, что «книги, обещавшие рассказать нам многое про жизнь, так мало показывают нам, как мы живем на самом деле». Он смеется над романтическими страданиями героев «готических романов», сознательно противопоставляя им несчастья и горести простых людей.

Так описательная поэма превращается у Крабба в стихотворную повесть, где типические характеры раскрываются в суровой борьбе за существование, на которую обречены в буржуазном обществе простые люди деревни и города, по преимуществу изображаемые Краббом. Поэма «Приходские списки» является первым опытом в этом направлении. Ее тема — повести простой человеческой жизни, встающие в воспоминаниях сельского пастора, когда он перелистывает церковную книгу истекшего года, где он регистрировал рождения, браки и смерти своих прихожан, «простые анналы бедняков его прихода».

Стихотворные рассказы, вошедшие в позднейшие «Повести» Крабба, не связаны единым обрамлением. В «Повестях усадьбы» он снова делает попытку объединить отдельные повести, бытовые картины и социально-психологические портреты общей повествовательной рамкой. В своих рассказах Крабб, по собственному заявлению (предисловие к «Повестям»), стремится к «справде природы», «к точному изображению индивидуальностей и правдивому воспроизведению обстановки». Он говорит, что его поэзия обращается скорее «к здравому смыслу и трезвому суждению читателей, чем к их фантазии и воображению», что это — «поэзия без атмосферы». Своим учителем он считает Чосера, автора «Кентерберийских рассказов», манеру которого он называет «грубой, точной и мелочной, но вместе с тем производящей сильное впечатление». Он ссылается и на «Сатиры» Попа, которого хвалит за актуальность тем и «обнаженность» описаний.

«Повести» Крабба, раскрывающие трагическое в конфликтах обыденной жизни, проникнуты глубоким сочувствием к человеческому страданию. Красавица Люси, дочь богатого мельника, уступает своей любви к бедному моряку; отец выгоняет ее из дома, ее Вильям погибает во время кораблекрушения, она скитается нищенкой, с младенцем на руках. Не менее жестокая судьба по-

стигает другую девушку — Фиби Даусон, «гордость Левинской ярмарки», которая «выбрала себе любовника за его быстрые глаза, за горячие речи и лживые слова, обещающие любовь». Правда, он должен был браком «загладить неосторожность юности», но вместе с браком прошла любовь, и любящая женщина осталась во власти грубого и жестокого мужа. В одной из повестей храбрый Джордж Флетчер, матрос, побывавший на всех морях, отдавал своему брату Исааку все свои заработки, но, когда он калекой возвращается в родной дом, надеясь на помощь брата, его боевые рассказы уже не возбуждают прежнего внимания; от дыма его трубки кружится голова у хозяйки дома, а детям запрещают слушать его грубые речи; его плохо кормят, попрекают и выгоняют умирать на чердак.

Судьбе бедняков противопоставляются примеры бесчеловечной скупости или стяжательства богатей. Один из лучших социальных портретов, созданных Краббом — подкидыш Ричард Мондей, воспитанный в работном доме; хитростью и упорством он наживает крупное состояние и умирает как богатый помещик — «сэр Ричард Мондей из Мондейплейса», оставляя своим согражданам в завещании доход в два фунта для раздачи бедным, «жалкий ничтожный дар, достойно показывающий всей общине, как хорошо помнил покойник ее хлеб и ее щелчки». В другом рассказе разбогатевшая Дина отвергает своего жениха, моряка Руперта, вернувшегося бедняком из далекого плавания, в которое он отправился, чтобы накопить денег для свадьбы. В то время как Руперт живет в тяжелой нужде, лицемерно-благочестивая старая дева черствеет душой среди своих бесполезных богатств.

Как видно из приведенных примеров, социальная тема в трактовке Крабба не имеет революционной остроты, сочувствие бедным и страдающим переносится в область моральных отношений. Но вместе с тем реалистическое искусство поэта направлено на обличение корысти и эгоизма, царящего в собственническом обществе, а его симпатии всецело на стороне «униженных и оскорбленных», сохранивших в своей бедности подлинную человечность.

В английской поэзии времен романтизма Крабб занимает совершенно обособленное положение. В XIX в. новое социальное содержание его поэзии имело некоторое влияние на социальную тематику Томаса Гуда, Елизаветы Баррет-Браунинг, даже Теннисона (крестьянская идиллия «Эпох Арден»). Однако более глубокое развитие социальные темы, выдвинутые Краббом, получают не в поэзии XIX в., в основном продолжающей в Англии традицию романтизма, а в более широкой и вместительной форме социального романа у Диккенса и его школы.

В России интерес к поэзии Крабба связан с общественным движением 50—60-х гг. XIX в. Большую статью английскому поэту посвятил Дружинин, рекомендовавший русскому читателю его

произведения как образцы «реального направления в словесности нашего времени». ¹⁰ Статья Дружинина содержит подробные пересказы большинства произведений Крабба и подстрочные прозаические переводы ряда характерных отрывков. Через Дружинина с Краббом познакомился и Некрасов. Как указал К. И. Чуковский, ¹¹ «Забытая деревня» Некрасова (1856) подсказана одним из рассказов в «Приходских списках» (похороны помещицы, никогда не приезжавшей в свое имение), а стихотворение «Свадьба» (1855) является вольным пересказом повести о Фиби Даусон из той же поэмы. «Приходские списки» в те же годы перевел Дм. Мин. ¹²

1945.

АНГЛИЙСКИЙ ПРЕДРОМАНТИЗМ

1

Термин предромантизм (франц. *préromantisme*, нем. *Vorromantik*) употребляется в истории литературы для обозначения совокупности литературных явлений второй половины XVIII в., предшествующих романтизму и в значительной мере предвосхищающих его основные тенденции.

Романтизм, как указывает Маркс, был первой реакцией «на французскую революцию и связанное с ней Просвещение».¹ Французская буржуазная революция 1789 г. раскрыла противоречия нового буржуазного общества. Она показала, что царство разума, возведенное великими просветителями XVIII в., на самом деле является царством частной собственности и эксплуатации, и тем самым вызвала общий кризис просветительской идеологии, выражением которого и явилась романтическая реакция начала XIX в. Но эта реакция подготовлялась уже в годы, непосредственно предшествовавшие французской буржуазной революции, в недрах самого просветительского движения.

Классической страной предромантизма является Англия XVIII в. Проведя еще в XVII в. буржуазную революцию, закончившуюся в 1689 г. знаменитым политическим компромиссом между капитализирующимся дворянством и торгово-промышленной буржуазией, Англия уже в XVIII в. испытала противоречия буржуазного развития, а во второй половине XVIII в. вступила в полосу промышленного переворота, обострившего эти противоречия до крайней степени. Поэтому именно в Англии раньше, чем в других европейских странах, наступает кризис просветительского мировоззрения. Здесь во второй половине XVIII в. отчетливо выступают новые литературные тенденции, которые мы объединяем под названием «предромантизма».

Английский предромантизм в свою очередь оказал сильнейшее влияние на другие европейские литературы. Это влияние было особенно значительным в Германии, где литературное движение 60—70-х гг., подготовившее расцвет немецкой национальной литературы в лице Клопштока, Гердера, молодого Гете и по-

этов периода «бури и натиска», опирается на пример английского предромантизма.

Выходя за пределы литературы буржуазно-дворянского общества, предромантики провозглашают поэзию универсальным дарованием, присущим всем народам и векам и всем общественным классам.

Однако широкие демократические симпатии, характерные для всех европейских литератур накануне французской буржуазной революции, не принимают в буржуазной Англии революционного паправления и ограничиваются областью эстетических споров и творческих попыток расширить сферу искусства, опираясь на возрождение национальной старины.

2

Эстетика классицизма, господствовавшая в Англии, как и в других европейских странах, в начале XVIII в., исходила из идеала прекрасного, основанного на разуме и одинакового для всех времен и народов. Воплощением этого идеала является античное искусство, которое служит неизменным каноническим образцом для всякого «разумного» искусства вообще.

Новые предромантические тенденции проявляются первоначально не в принципиальном пересмотре основ рационалистической просветительской эстетики, а в появлении новых художественных понятий и ценностей внутри обширной области «прекрасного», фактически уничтожающих исключительность старого понимания красоты. К числу таких новых эстетических понятий относится «живописное», «готическое», «романтическое».

Слово «живописное» (*picturesque*) впервые отмечено английскими лексикографами в одной статье Стиля (1705). Во второй половине XVIII в. оно получает широкое распространение в применении к «живописным» картинам природы.

В «Наблюдениях, относящихся преимущественно к живописной красоте» (*Gilpin W. Observations relative chiefly to Picturesque Beauty. London, 1787—1798*), Уильям Гилпин (1724—1804) рассматривает пейзаж как картину, живописность которой определяется освещением, контрастами света и тени, разнообразием красок. Горы живописны в отдалении, как силуэты; красота и бесформенность их склонов увеличивает впечатление живописности. Сумерки, туманы, облака, разная степень прозрачности атмосферы — все это живописные эффекты. «Живописность» совпадает с идеалом нравственно-прекрасного: так, живописно кораблекрушение, живописны развалины как картины отчаяния и разрушения. «Наблюдения» Гилпина имели большой успех, были переведены на французский и немецкий языки и даже вызвали остроумную пародию, в свою очередь пользовавшуюся известной популярностью (см., напр.: *Combe W. The Tour of Dr.*

Syntax in Search of the Picturesque, London, 1812). Они создали новый литературный жанр «живописных путешествий», описывающих красоты природы, который послужил предпосылкой, между прочим, и для «Чайльд Гарольда» Байрона.

Новую эстетику «живописного» теоретически обосновал Прайс (1747—1829) в своем «Опыте о живописном по сравнению с прекрасным» (Price Sir Uvedale. An Essay on the Picturesque as compared with... the Beautiful. T. 1. London, 1794). Живописностью, по мнению Прайса, могут обладать предметы, не подходящие под законы классической красоты: цвета и формы, расположенные без симметрии и порядка, памятники прошлого, носящие следы разрушения. Греческий храм прекрасен, но как развалина он становится живописным, когда нарушена правильность линий и камни его поросли мхом.

В переносном смысле понятие «живописности» употребляется и по отношению к поэзии. Уже Ричард Херд, поклонник «рыцарского» средневековья, говорит о живописности в применении к Спенсеру и Шекспиру (Hurd R. Letters on Chivalry and Romance. London, 1762). Шотландский профессор Хью Блэр (1718—1800) вводит понятие «живописного стиля» в свои лекции по риторике и литературе (Blair H. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. London, 1783). Под влиянием этой традиции английской эстетики конца XVIII в. находится и пемецкий романтик Август Шлегель, который в своих лекциях о драме (1809—1811) определяет различие классического и романтического искусства как «скульптурного» и «живописного» (das Plastische — das Pittoreske).

Понятие «живописной красоты» в английской предромантической эстетике связано с новым чувством природы, которое нашло выражение в описательной поэзии Томсона и его школы, в английской пейзажной живописи XVIII в. и в новых принципах садоводства, распространившихся из Англии. Взамен геометрической и архитектурной планировки французских дворцовых садов с их прямыми дорожками, сходящимися к одному центру, подстриженными деревьями, античными статуями и фонтанам (Версаль Людовика XIV) английский парк является «подражанием природе» и разворачивает «живописные» ландшафты как картины, требующие определенной перспективы и эффектного освещения. Основной принцип английского парка — борьба с геометрической планировкой сада, с прямой линией как выражением рационалистической эстетики классицизма. Дорожки английского парка обязательно извилисты, ручьи стекают каскадами, извинаясь среди холмов и долин, неподрезанные деревья растут свободно, расположенные живописными группами, вместо подстриженных газонов — цветущие луга или лесные прогалины. В различных местах парка расположены уединенные скамейки или беседки, откуда открывается живописный пейзаж, искусственные гроты и развалины, античная урна или обелиск с сентименталь-

пой надписью, посвященной Дружбе или Меланхолии, или памяти друга. К числу наиболее известных английских парков этого рода относится парк Лисауз (Leasowes) в имении поэта Шенстона, описанный в приложении к собранию его стихотворений (Shenstone W. Works in Verse and Prose. 2 vol. London, 1764). Шенстон и Уолпол являются авторами обширных сочинений о садоводстве (Shenstone W. Unconnected Thoughts on Gardening. — Works. . ., v. 2; Walpole H. On modern Gardening. Strawberry Hill, 1785), с которыми связана и книга Прайса. Поэт Мэйсон посвятил этой теме свою описательную поэму «Английский сад» (Mason W. The English garden. A poem in four books. York and London, 1771—1781). Из Англии новый тип садов распространился в конце XVIII в. на всю Европу. Примером может служить Павловский парк в окрестностях Ленинграда.

Другое типичное понятие предромантической эстетики обозначается словом «романтический» (romantic). Слово это в XVIII в. еще не связано с каким-либо определенным литературным направлением. Оно происходит от слова «romance» (роман), обозначавшего средневековые рыцарские романы. В его значение входит первоначально все «романтическое»: «романтическая» обстановка действия (отдаленные страны или далекое прошлое), характерная для рыцарских романов. Просветительская критика придавала этому понятию отрицательный оттенок: «романтический» означало перазумное, противоречащее жизненной правде и житейской практике, невероятное и фантастическое. Переоценка этого понятия свидетельствует о признании необычайного, таинственного, чудесного необходимым элементом «истинной поэзии». Уже Томсон говорит о «романтических очертаниях облаков», напоминающих «фантастический сон наяву», о том, как одинокий любовник бежит от людей «в мерцающую сень и сочувственный мрак» леса, где «темные теи романтически нависли над низвергающимся потоком», он восхищается «романтическими видами Каледонии» (Шотландии). В середине XVIII в. мрачный, меланхолический горный ландшафт, крутые утесы, бурные потоки, развалины средневековых замков и т. п. являются необходимыми элементами «романтического» пейзажа. Новое словоупотребление из Англии проникает во Францию и в Германию. Именно в Германии в 1798—1800 гг. слово «романтический» впервые становится лозунгом литературной школы, противопоставившей просветительскому классицизму возрождение национальной традиции «романтического» средневековья. В самой Англии романтики никогда не обозначали себя этим термином. Байрон и его современники впервые узнали о борьбе классиков и романтиков из сочинений мадам де Сталь и ее учителя Августа Шлегеля.

Особенно широкое употребление в английской предромантической критике получает слово «готический» (gothic). В эпоху Просвещения «готический» — синоним «варварского» (у Шефтс-

бери — «barbarous or gothic»). В более широком смысле этим словом обозначается все, что связано с «варварским веком» и его «предрассудками»; говоря словами просветителя Шефтсбери, все «ложное, чудовищное», «готическое, покинувшее во всем путь природы, бедные остатки от времен странствующих рыцарей». ² Отсюда употребление слова «готический» для обозначения одного из стилей средневековой архитектуры как искусства «варварского» в противоположность классическому. Аддисон, сравнивая римский Пантеон с готическим собором («Зритель», 1711, № 160), не упустил случая сказать, что последний, будучи в несколько раз больше первого, производит гораздо менее величественное впечатление благодаря своему «мелочному» стилю.

Письма Грея из Франции и Италии и его исследование о «Нормандском зодчестве» свидетельствуют о коренном изменении художественных вкусов. ³ Близкие Грею братья Уортоны посвящают готической архитектуре восторженные страницы, Томас Уортон — в книге о Спенсере (1754), Джозеф Уортон — в своей критике Попа (1756).

Как принципиальный поклонник готической архитектуры выступает друг Грея аристократ Гораций Уолпол. Следуя причудам своего времени, он превращает помещичий дом своего имения Струубери Хилл в готический замок с часовней, круглой башней, готической галереей, столовой, построенной по образцу монастырской трапезной, винтовыми лестницами, цветными стеклами в окнах, скульптурными каминами, резными потолками, старинной мебелью и средневековым оружием, собранным в «рыцарском зале». Иллюстрированное описание этого замка, впоследствии изданное Уолполом и вошедшее в собрание его сочинений (The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford. 5 vols. London, 1798), немало способствовало распространению вкуса к готической архитектуре.

В то же время слово «готический» переносится и в литературу. Уже Поп сравнивает творчество Шекспира с «готическим собором». ⁴ Херд, поклонник поэзии «рыцарского века», применяет это сравнение к «готической» поэме Спенсера, оправдывая ее своеобразные красоты особенностями «готического» стиля (Hurd R. Letters on Chivalry...). Его противопоставление «готического» и «классического» как двух принципов искусства предвосхищает будущее деление поэзии на романтическую и классическую. Уолпол пишет «готическую повесть» «Замок Отранто», первый опыт в новом жанре, впоследствии столь популярного «готического романа». ⁵

Перелом в эстетических принципах XVIII в. сказался наиболее заметно в споре об «оригинальности» поэтического творчества.

Еще Аддисон в критических статьях «Зрителя» (1711, № 160) говорит о двух типах гения: природный гений рождается без помощи искусства и обучения, искусственный гений воспитывается

правилами. Существенными признаками первого Аддисон считает «горячее и живое воображение, величие и смелость», «благородную дикость и некоторую экстравагантность». К категории «природных гениев» Аддисон причисляет Гомера, Пиндара и Шекспира.

Развернутой декларацией новой эстетики справедливо считается брошюра поэта Юнга, автора «Ночных дум» — «Размышления об оригинальном творчестве. Письмо к автору Грандисона».⁶ Существуют произведения, подражающие природе, говорит Юнг, и произведения, подражающие другим авторам. Оригинальное произведение подобно растению, органически развивающемуся «из живого корня гения»; подражательное представляет собою ремесленное изделие, созданное искусством и прилежанием — ранее существовавшего материала. Оригинальное творчество — удел гения, для которого недостаточно разума и учености, правил и примеров. Гений отличается от разума, как волшебник от хорошего строителя; он творит невидимыми средствами там, где этот последний употребляет обычные орудия. Гений может нарушать правила, «ибо правила — только костыли, необходимая помощь больному, но препона для здорового». «Все совершенное и исключительное лежит в стороне от проторенных путей. Чтобы его достигнуть, необходимы отступления и исключения».

Обвиняя современную ему английскую литературу в подражательности, Юнг видит причину упадка оригинальности в рабском следовании древним. У древних необходимо учиться их методу, а не подражать их произведениям. «Чем меньше мы списываем с древних, тем более мы становимся на них похожи». Так поступал Шекспир, величайший для Юнга образец оригинального гения. «Шекспир давал нам Шекспира, большего не мог бы дать и самый знаменитый из древних писателей. Шекспир не потомок древних, а брат их; равный им при всех своих ошибках». Шекспир был человеком неученым, но «кто знает, если бы он больше читал, он может быть, думал бы меньше». «Он изучал книгу природы и книгу человечества». Бен Джонсон был учнее Шекспира, но, несмотря на свою ученость, он остался подражателем. Типичным «подражателем» Юнг считает Попа, которому он ставит в вину рабскую зависимость от древних, тем более непростительную, что в лице Мильтона английская поэзия уже имела оригинального эпического поэта, равного Гомеру и Вергилию.

Таким образом, «Размышления» Юнга соединяют утверждения новой эстетики с критической переоценкой современной и классической английской литературы.

Эстетические теории Юнга имели большое влияние и за пределами самой Англии; его учение об оригинальном творчестве и природном гении подхватили и развили Гаман, Гердер и поэты «бури и натиска».

Английская поэзия и поэтическая критика середины XVIII в. развиваются под знаком «возрождения» великих национальных классиков — Спенсера, Мильтона и Шекспира — и в борьбе против авторитета Попа.

Правда, говорить о «возрождении» Спенсера, Мильтона, Шекспира в английской литературе XVIII в. можно лишь с существенными оговорками: эти поэты никогда полностью не забывались. Но рационалистическая поэтика английского Просвещения находила в них бесчисленные художественные недостатки, свойственные «варварскому веку», и только поэты-сентименталисты стали искать опоры в этой национальной традиции.

Из трех великих поэтов английского Возрождения менее всех был известен современникам Попа Спенсер. Для суждений классицистов о Спенсере характерен отзыв молодого Аддисона в стихотворном послании «О великих английских поэтах» («An account of the greatest English Poets», 1694). Поэма Спенсера, по мнению Аддисона, могла нравиться «варварскому веку, который, будучи необразованным и грубым, следовал за поэтом повсюду, куда вела его фантазия». Но наш «разумный век» уже не находит удовольствия в этой «таинственной повести»; нам надоели «длинные аллегории», в которых «слишком ясно видна скучная мораль», «оружие и боевые кони, битвы и поединки, преследуемые девушки и прекрасные рыцари». Позднее Аддисон признавался, что он написал эти стихи, не прочтя Спенсера. Тем более характерен его отзыв своим рассудочным отрицанием поэтической «фантазии» Спенсера, которая впоследствии особенно пленяла английских романтиков. Не менее решительное осуждение классицистов встречает спенсеровская строфа, которая кажется им «утомительной» и однообразной.

Наиболее ярким выражением переоценки Спенсера в середине XVIII в. явилась книга Томаса Уортона «Замечания о королеве фэй».⁷ Книга эта направлена против эстетического рационализма Попа и его школы; она выдвигает поэзию «воображения» против поэзии рассудочных «правил». Очарование поэмы Спенсера, по мнению Уортона, лежит «за пределами искусства». «Читая ее, критик не удовлетворен, но читатель чувствует восхищение». Напротив, в современной поэзии «воображение» уступило место правильности, возвышенные описания — нежности чувства, величественные образы — остроумию и эпиграмме. «Сатира, убивающая возвышенное, перенесена к нам из Франции. Музы развратились при дворе; светская жизнь, повседневный быт сделались их единственной темой».

Хотя Уортон все еще считает необходимым оправдывать «ошибки» Спенсера указанием на «готическое варварство» его века, однако в то же время он считает невозможным судить о произведениях искусства прошлого с точки зрения «правил» совре-

менного искусства, «которые, как нас учили, являются единственным критерием совершенства», и все его симпатии лежат на стороне Спенсера, нарушающего эти правила.

Во времени появления книги Уортона «возрождение Спенсера» («the Spenserian revival») в английской сентиментальной поэзии уже вызвало целый поток подражаний.

Мильтон гораздо менее, чем Спенсер, мог в начале XVIII в. считаться «забытым» поэтом. Когда Аддисон выступил в «Зрителе» (1712, ряд номеров) с серией статей о «Потерянном рае», он ссылаясь на общее мнение, признающее эту поэму «благороднейшим творением гения на нашем языке». Новизна его точки зрения заключалась лишь в рассмотрении творения Мильтона «по законам эпической поэзии», в желании доказать, что «это произведение не беднее „Илиады“ и „Энеиды“ красотою, существенными для этого поэтического жанра».

Влияние Мильтона на сентиментальную поэзию XVIII в. лишь в слабой степени восходит к «Потерянному раю». Революционный пафос и пуританский дух поэмы Мильтона были чужды поэтам-сентименталистам. Гораздо значительнее было влияние юношеских поэм Мильтона, в особенности «Il Penseroso», на формирование сентиментальной оды и элегии Грея, Коллинза, Уортонов и многочисленных представителей так называемой «кладбищенской поэзии». Джозеф Уортон констатирует в 1756 г., что «маленькие поэмы Мильтона лишь совсем недавно удостоились должного внимания». Томас Уортон в 1754 г. выступает с критическим изданием «Мелких стихотворений» Мильтона.

Особое место в развитии предромантической критики занимает проблема Шекспира. Театр Шекспира в эпоху Просвещения неизменно сохранял свою широкую популярность у английской публики. Во второй половине XVIII в. в связи с ростом читательского интереса к Шекспиру появляются все более многочисленные филологические исследования, посвященные критике текста его пьес, вопросам авторства и хронологии. В оживленной полемике по этим вопросам участвовали Стивенс — ученый редактор Джонсона, его противник Мэллон и знаменитый филолог Ритсон (Joseph Ritson, 1752—1803).

Для эстетических теорий предромантизма переоценка Шекспира имела решающее значение. Шекспир, который «без образования», не зная «правил искусства», силою своего «природного гения» создавал произведения замечательные, хотя и переполненные всевозможных «ошибок» против «хорошего вкуса», становится классическим примером «оригинального гения», примером, который ставит под сомнение самую необходимость для гения общеобязательных «правил». В этом смысле проблема Шекспира поставлена Юнгом в его «Размышлении об оригинальном творчестве» и получает дальнейшее развитие в Германии — в критических высказываниях Гердера, молодого Гете и «бурных гениев». Только в период романтизма возникает вопрос об ис-

кустве Шекспира как об особой форме художественного мастерства, не менее высокого и сознательного, чем искусство древних. В Германии вопрос этот был поставлен Августом Шлегелем в его статьях о Шекспире и лекциях по истории драмы, в Англии — романтиком Кольриджем, который развивает идеи Шлегеля в своих «Лекциях о Шекспире» (читались в 1818 г.).

С новой оценкой поэтических памятников национального прошлого связано и новое понимание классической древности. Гомер, которого Поп в своем переводе приспособлял к вкусам английского классицизма, казался ему воплощением неизменных законов прекрасного, основанных на разуме. Уже Аддисон, однако, ставит Гомера вместе с Шекспиром в число «природных гениев», и вслед за тем Юнг рассматривает его в том же контексте как пример «оригинального творчества».

Эти мысли развивает Роберт Вуд в «Опыте об оригинальном гении и творениях Гомера» (Wood R. Essay on the Original Genius and Writings of Homer. London, 1768). Вуд посетил развалины Трои, чтобы понять своеобразие Гомера в связи с обстановкой, в которой слагалось его творчество и которую он изображает в своих поэмах. Героический век Гомера пленяет его своей варварской простотой и патриархальной примитивностью, «столь непохожей на утонченные формы современной жизни». Гомер в представлении Вуда — простой народный певец, подобный средневековым менестрелям.

Книга Вуда, переведенная на большинство европейских языков, сыграла существенную роль в том новом понимании героического эпоса как народного творчества, которое складывается в предромантической критике. Особенно значительно было влияние Вуда на Гердера и молодого Гете. Вуд и Гердер подготовили решительный переворот в гомеровском вопросе и в изучении народной эпической традиции, ознаменованный появлением в конце XVIII в. книги немецкого ученого Ф. Вольфа «Введение к Гомеру» (Prolegomena ad Homerum. Halle, 1795), в которой «Илиада» рассматривается как свод безымянных народных песен греческих рапсодов.

Интересно отметить, что сходный метод рассмотрения был применен в те же годы к библейской поэзии. Роберт Лаут в ученой латинской диссертации «О священной поэзии евреев» (Lowth R. De Sacra poesia Hebraeorum. London, 1753) рассматривает Ветхий завет как поэтический памятник и сравнивает его с гомеровским эпосом.

4

Выдающуюся роль в формировании эстетических теорий и критических оценок предромантизма сыграла литературная деятельность братьев Джозефа и Томаса Уортонов (Joseph Warton, 1722—1800; Thomas Warton, 1728—1790), стоявших в центре

литературного кружка, к которому примыкали Грей, Коллинз, Перси и др. Как поэты, ученые и литературные критики, братья Уортоны находятся в оппозиции к классицистским вкусам английского Просвещения. Они — поклонники Мильтона, Спенсера, Шекспира, знатоки и любители старинной английской и западноевропейской поэзии, готической архитектуры и национальных древностей. В литературу они вступают как поэты: Джозеф Уортон со сборником «Оды на различные описательные и аллегорические темы» («Odes on various Subjects», 1746), Томас Уортон с поэмой «Услады меланхолии» («The Pleasures of Melancholy», 1747). Их поэтическое творчество не оригинально, оно является плодом начитанности и вкуса, отдельными стихами напоминает английских классических поэтов, в особенности молодого Мильтона («Il Penseroso»), то современных сентиментальных лириков Томсона, Грея и Коллинза.

Интересно вступление Джозефа Уортона к своим «Одам», где он объявляет войну господствующему «дидактическому» направлению английской поэзии, установившейся «моде морализовать в стихах» и выступает в защиту «творчества и воображения» как «основных способностей поэта». В его юношеской поэме «Энтузиаст, или Любитель природы» («The Enthusiast, or Lover of Nature», 1744), написанной белыми стихами, имеются восторженные строки, посвященные Шекспиру: фантазия вскормила младенца-поэта в лесной пещере на берегах Эвона, питая его диким медом и напевая ему чудесные песни. «Что значат стихи искусственного Аддисона, холодные в своей правильности, по сравнению с простой и дикой соловьиной песней Шекспира?».

Ряд стихотворений на средневековые темы отражает увлечение Томаса Уортона «романтическим» прошлым Англии («Крестовый поход», «Могила короля Артура» и др.). Описание средневекового замка, где валлийские барды во время пира поют королю Генриху II о смерти Артура (в поэме «Могила короля Артура»), напоминает по своей романтической декоративности аналогичные картины в поэмах Скотта.

Гораздо значительнее было влияние Уортонов в области литературной критики. Книга Джозефа Уортона «Опыт о гении Попа и о его сочинениях» положила начало переоценке поэзии английского классицизма. Уортон ставит Попа ниже Спенсера, Мильтона и Шекспира, объявляя его поэтом «второго ранга». «Ясность мысли и острота понимания, — по мнению Уортона, — недостаточны для того, чтобы создать поэта; самые основательные наблюдения над человеческой жизнью, выраженные с величайшим изяществом и краткостью, это — мораль, а не поэзия... Только творческое и пламенное воображение, асер spiritus cū vis [острый дух и сила], могут дать поэту восторженный и необычайный характер... Остроумие и сатира преходящи и погибают, только природа и страсть будут существовать вечно». Творчество Попа носит по преимуществу «дидактический, моральный и сатирический характер и

уже по одному этому не принадлежит к наиболее поэтичному виду поэзии». Поп воспроизводил искусственные, однообразные светские манеры и нравы и потому постепенно сделался «самым правильным, гладким и точным поэтом на свете». Свой поэтический энтузиазм он сдерживал и душил. Он стал, таким образом, как Буало во Франции, «великим поэтом разума», первым среди «моральных стихотворцев». Уортон ведет борьбу против эстетического рационализма, образцы которого импортируются из Франции, против «модного философического, геометрического и систематического духа, распространившегося из наук на изящную литературу, который, обращаясь исключительно к разуму, ослабил и разрушил чувство и заставил поэтов писать скорее из головы, чем от сердца».⁸

Прославленным образцам французского классического вкуса Уортон противопоставляет «неправильные», с точки зрения этих вкусов, но более поэтичные творения англичан: «Гоффоли» Расина — «Короля Лира» Шекспира, «Генриаде» Вольтера — «Потерянный рай» Мильтона. «Страшные прелести Шекспира, в особенности в сценах магии и волшебства», его «готическое очарование», по словам Уортона, сильнее волнуют воображение, чем произведения классической литературы. «Волшебники Ариосто, Тассо и Спенсера обладают более могущественными чарами, чем Аполлоний, Сенека или Лукан». «С какими страшными образами мы встречаемся в „Эдде“! Руническая поэзия ими изобилует». С сочувствием перечисляет Уортон и новаторские произведения современной музыки: «Замок безделья» Томсона, готический роман Уолпола «Замок Отранто» и «волнующую оду» Грея «Поездка Одина».

Книга Уортона знаменует решительный поворот в развитии английской поэзии и поэтической критики. Еще Байрон, выступая в 1818 г. против реакционных романтиков в защиту Попа и поэзии английского Просвещения, датирует этот поворот с выступления Уортонов против Попа.

Томас Уортон, комментатор Спенсера и издатель юношеских произведений Мильтона, по своим интересам скорее ученый, чем критик. В течение ряда лет он работает над обширным трудом, посвященным «Истории английской поэзии начиная с XII в.».⁹ Выступая пионером в области изучения средневековой литературы, Уортон, несмотря на многочисленные увлечения и ошибки, обнаружил исключительную для своего времени осведомленность. Вступительная глава «О происхождении романтической поэзии в Европе» охватывает все европейские литературы средневековья. Уортон пытается объяснить происхождение средневековой романтики влиянием арабской поэзии, смешавшейся с проникшей с севера поэзией скандинавских скальдов. Эта теория встретила еще при жизни автора ряд справедливых возражений со стороны Перси, Ритсона и других знатоков западноевропейского средневековья. Тем не менее книга Уортона, бо-

гагая историческим материалом и поэтическими примерами, сыграла существенную роль в возрождении средневековья.

Одновременно с Уортоном с новой оценкой средневековой литературы и искусства выступает Ричард Херд (1720—1808). Его «Письма о рыцарстве и средневековых романах» — одна из наиболее влиятельных книг предромантизма. Задача ее — показать преимущество «готических» нравов и вымыслов для целей поэзии по сравнению с «классическими». Херд сравнивает рыцарское средневековье с героическим веком в изображении Гомера: великанов и волшебников рыцарского романа — с циклопами, Цирцеей и Калипсо, средневековых менестрелей — с греческими аэдами, турниры — с олимпийскими играми, подвиги Ланселота и Амадиса — с Гераклом и Тезеем, убивающими чудовищ. Преимущество, по его мнению, везде на стороне «феодальных времен» с «их более высокой куртуазностью и более возвышенным и торжественным характером их суеверий». Херд превозносит «Королеву фей» Спенсера; рассматривая эту «готическую поэму», он обнаруживает в ней художественное единство, напоминающее по своему характеру готическую постройку. Подобно Уортонам, Херд выступает с резкими нападениями против современной английской критики, усвоившей художественные вкусы и оценки французского классицизма.

В противовес предромантическому направлению критик Самуэль Джонсон и поэт Гольдсмит продолжали отстаивать классицистскую эстетику Просвещения. «Удивительно, — писал Гольдсмит, — что после всего, сделанного Драйденом, Аддисоном и Попом, чтобы улучшить наш родной язык и придать ему гармоничность, их последователи употребляют столько усилий для возвращения его к первоначальному варварству».

На протяжении 60—70-х гг. «возрождение средневековья» становится мощным фактором развития английской литературы. За это время вышли в свет все наиболее значительные произведения английского предромантизма: «Оссиан» Макферсона (1760—1765), «Памятники старинной английской поэзии» Перси (1765), «Замок Отранто» Уолпола (1764), «рунические оды» Грея (1768) и, наконец, с некоторым опозданием посмертное издание сочинений Чаттертона (1777).

Влияние средневековой литературы на предромантиков затруднялось тем, что национальная традиция во всех странах Западной Европы была прервана в большей или меньшей степени возрождением классической древности в эпоху гуманизма и буржуазного Просвещения. Величайшие памятники старинного народного творчества и средневековой поэзии — «Песнь о Роланде», «Нибелунги», лирика трубадуров и миннезингеров и др. — существовали лишь в немногочисленных средневековых рукописях и были впервые изданы лишь в конце XVIII и начале XIX в. В Англии, в частности, знакомство предромантической критики со средневековьем в течение долгого времени шло через посред-

ство таких поэтов Возрождения, как Ариосто, Тассо, Спенсер, Шекспир. «Кентерберийские рассказы» Чосера только в конце 70-х гг. стали доступны читателям в критическом издании Тейррута (Thomas Tyrwhitt, 1730—1785), замечательного знатока старинной английской поэзии.¹⁰

Интересом к древнейшему национальному прошлому Англии и к истокам ее поэзии объясняется обращение предромантиков к скандинавским и кельтским поэтическим древностям. Начало широкого знакомства с древнескандинавской литературой связано с появлением французской книги Поля Малле «Введение в историю Дании» (Mallet P. Introduction à l'histoire du Danemark. Copenhagen, 1755) и приложения к ней — «Памятников мифологии и поэзии кельтов, в частности — древних скандинавов» (Monuments de la poésie et de la mythologie des Celtes et particulièrement des Scandinaves. Copenhagen, 1756). Английский перевод их принадлежит Перси (Percy T. Northern Antiquities with a translation of the Edda and other poems. 2 vols. London, 1770), который исправил ряд исторических погрешностей Малле и, в частности, указал на неправильность отождествления кельтов и скандинавов.

Мрачному и таинственному величию, которое, по представлению предромантиков, было присуще «северной поэзии», подражают «рунические оды» Грея, Мэйсона и др. Перси в 1763 г. опубликовал «Пять отрывков рунической поэзии» — прозаический перевод песен исландских скальдов (Percy T. Five pieces of Runic poetry translated from the Islandic language. London, 1763).

Значительно менее доступны английским поэтам были памятники древней кельтской поэзии. Грей, изображая в своей оде «Бард» (1757) валлийского народного певца, тщательно избегает какой-либо исторической конкретизации этого образа. Мэйсон в драматической поэме «Карактак» («Caractacus», 1759) из древней истории Британии впадает в распространенную ошибку смешения кельтской и германской мифологий.

Некоторые материалы о современном кельтском фольклоре Горной Шотландии стали проникать в английскую литературу с середины XVIII в. Народные песни на гэльском языке были собраны миссионером Фаркером и опубликованы в английском переводе Александром Макдональдом (1761). В предисловии автор указывал на существование у шотландских горцев большого числа подобных эпических песен, исчезающих вследствие борьбы английского правительства с остатками национальной независимости Горной Шотландии. Эта публикация была, по-видимому, известна Макферсону и побудила его заинтересоваться памятниками кельтского фольклора.

5

Джеймс Макферсон (James Macpherson, 1736—1796) был уроженцем Горной Шотландии, скромным учителем и начинающим литератором. Его патриотическая поэма «Шотландский горец»

(«The Highlander», 1758) прошла незамеченной. Подобно другим шотландским патриотам он собирал старинные народные песни на гэльском языке и рукописи, содержавшие фольклорные материалы. В 1759 г. он познакомился с известным шотландским писателем Джоном Хомом, почитателем шотландской национальной старины. Хом, не знавший гэльского языка, просил Макферсона познакомить его с поэзией горцев. Через Хома Макферсон познакомился с выдающимися литераторами Шотландии: философом Юмом, историком Робертсоном, профессором риторики Блэром. По настоянию этих друзей Макферсон согласился издать анонимно сборник английских «переводов», собранных им гэльских песен, сделанных ритмической прозой — «Отрывки старинных стихотворений, собранных в Горной Шотландии и переведенных с гэльского языка».¹¹

Успех издания окрылил Макферсона. На средства своих шотландских покровителей он совершил путешествие в Горную Шотландию в поисках шотландской национальной эпопеи, фрагментами которой, согласно предположению романтически настроенного Блэра, являлись напечатанные ранее поэтические отрывки. Результатом этой поездки была новая публикация Макферсона «Фингал» («Fingal», 1762), «старинная эпическая поэма в шести книгах, сочиненная Оссианом, сыном Фингала, и переведенная с гэльского языка Джеймсом Макферсоном». В следующем году появилась вторая поэма — «Темора» («Temora», 1763). Наконец, вместе с ранее опубликованными отрывками обе поэмы были объединены в «Сочинениях Оссиана, сына Фингала», «переведенных с гэльского языка Джеймсом Макферсоном».¹² Издание сопровождалось обширнейшим учебным предисловием проф. Блэра, который объявлял Оссиана Гомером северных народов, создателем эпических поэм, соперничающих с «Илиадой» и «Одиссеей» и сохранившихся в устной народной традиции шотландских горцев с III в. н. э. (времени предполагаемой жизни Фингала и Оссиана).

Песни, которые Макферсон приписывает кельтскому барду Оссиану, воспевают Фингала, властителя Шотландии, страны Морвен. Фингал — храбрый витязь, непобедимый в боях, с благородной и нежной душой. В своем замке Сельма он пирует, окруженный дружинниками, пьет вино из «раковип» и слушает песни бардов, из которых самый знаменитый его сын Оссиан. В песнях описываются битвы, в которых участвовали Фингал и его витязи. Так, он воюет против норвежцев, совершающих набег на Ирландию. Ирландский король Кухулин вступает в бой со Свараном, королем Лохлина (Норвегии), не дождавсь прихода своего союзника Фингала. Он терпит поражение, но подоспевший Фингал побеждает Сварана и отпускает врага своего без выкупа. Таково содержание поэмы «Фингал».

Главной причиной успеха «Оссиана» у современников Макферсона была сентиментально-меланхолическая окраска этого про-

изведения. «Приятна радость печали!» — восклицает поэт. Герои Оссиана, подобно людям XVIII в., обильно проливают слезы. Могила, как в «кладбищенской поэзии», является любимой лирической темой. «Тесна теперь твоя обитель... Тремя шагами я измеряю твою могилу, ты, когда-то великий и славный! Четыре камня, покрытые мхом — вот вся память о тебе». Элегические воспоминания о прошлом являются главным источником вдохновения Оссиана. Он один пережил своих соратников. Одиноким, он бродит среди развалин, в которых завывает ветер. Он играет на арфе, и перед ним в тумане проносятся тени героев.

Большую роль в поэме Оссиана, как в сентиментальной поэзии XVIII в., играют описания природы. Это — величественный и меланхолический пейзаж Горной Шотландии, «открытый» предромантизмом: утесы, поросшие мхом; шумящие водопады и пенящиеся горные потоки; шум прибоа у прибрежных скал; ветер, свистящий в степных просторах, поросших вереском или репейником; туманы, колеблемые ветром на вершинах гор; луна, которая смотрит сквозь проносящиеся ночные тучи или сквозь туман. Характерно обилие сумеречных ландшафтов, призрачность и неясность очертаний предметов, окутанных туманной дымкой. В тумане проносятся тени умерших героев; они появляются в лунных лучах, мчатся в ветре, сливаются с облаками. Все это — дань Макферсона не столько кельтскому фольклору, сколько «готической» романтике XVIII в.

Огромным успехом у современников пользовались поэтические олицетворения природных стихий, неоднократно встречающиеся в оссиановской поэзии — обращение к солнцу, к вечерней звезде: «Звезда наступающей ночи! Ясен свет твой на западе! Ты вздымаешь златокудрую голову из-за тучи; величаво ступаешь ты по холмам. Что ты видишь в долине? Буйные ветры стихли. Глухо доносится шум потока. Грозные волны избегают на дальний утес. На слабых крыльях вылетают ночные мошки, их жужжанье парит над полями. Что видишь ты, ясный светоч? Но ты, улыбнувшись, уходишь. Радостно встречают тебя волны, омывая твои светлые кудри».

Повествовательная сторона в поэмах Оссиана отступает перед широким разливом лирической стихии. Ход рассказа часто неясен, чему способствует лирическая отрывочность и недосказанность. По своей лирической композиции песни Оссиана предвосхищают новый тип лирической поэмы, который разовьется полностью в эпоху романтизма в «Кристалели» Кольриджа и восточных поэмах Байрона.

Появление «Оссиана», рекомендованного читателю в качестве «северного Гомера», взволновало общественное мнение всей Европы. В вопросе о подлинности опубликованных Макферсоном поэм образовалось два лагеря. В числе поклонников «Оссиана», убежденных в его подлинности и народности, были все сторонники нового литературного направления, почитатели непосред-

ственной, «природной» поэзии и романтической старины, для которых песни «каледонского барда» служили новым доказательством универсальности присущего всем народам поэтического гения и его независимости от уровня цивилизации. Грей, один из первых откликнувшийся на появление этих песен, писал друзьям, что он поражен, «приведен в экстаз их бесконечной красотой, полной природного вдохновения и благородной, дикой фантазии». Он не верит, чтобы современный поэт мог сочинить подобные произведения. Напротив, резко отрицательно отнесся к Макферсону Самюэль Джонсон. «Полагаю, — заявил он, — что эти поэмы никогда не существовали в иной форме, кроме той, какую мы видим».¹³ Впрочем, Джонсон невысоко ценил и искусство самого Макферсона. На предложенный ему вопрос, считает ли он возможным, чтобы какой-нибудь современный автор мог сочинить подобное произведение, он ответил иронически: «Да, сэр, многие мужчины, многие женщины и многие дети».¹⁴ В то же время Джонсон потребовал, чтобы Макферсон предъявил гэльские подлинники своих поэм. Макферсон принял вызов, но до конца своей жизни оттягивал публикацию «оригиналов», а напечатанные после его смерти в 1807 г. гэльские тексты его поэм оказались явной фальсификацией.

Тем временем возникла полемика между шотландскими сторонниками Макферсона и ирландскими учеными — кельтологами, которые доказывали, что шотландец Фингал на самом деле — герой ирландских эпических песен, Финн Мак-Кумхэйл, перенесенный Макферсоном в вымышленную обстановку и среду. Макферсон, как шотландский патриот, с негодованием отвергал ирландские связи своего Фингала. Уже после смерти Макферсона шотландский критик Малколм Лэйнг (Malcolm Laing, 1762—1818) в своих «Примечаниях об Оссиане» обнаружил в английском тексте Макферсона многочисленные заимствования из Библии, Гомера, Мильтона и современных сентиментальных поэтов.¹⁵ Наконец, предпринятые специальным комитетом «Шотландского общества» попытки обнаружить среди песен шотландских горцев утраченные оригиналы опубликованных Макферсоном «переводов» также не увенчались успехом, хотя комитет и констатировал в своем «Донесении»¹⁶ наличие в современном гэльском фольклоре обширной эпической традиции, связанной с именами героев оссиановского цикла.

Кельтологические исследования XIX в. постепенно внесли ясность в проблему «Оссиана» Макферсона. Оказалось, что в Ирландии и Шотландии существует обширная эпическая традиция, связанная с именами героев Оссана, родиной которой является Ирландия. Эта традиция засвидетельствована в большом числе рукописных записей, ирландских с XII в., шотландских с XVI в., а также в современном гэльском фольклоре, в коротких балладах и прозаических сагах. Фингал Макферсона — это Финн Мак-Кумхэйл (Finn Mac Cumhail) из Ленстера в Ирландии; его дружина

называлась фианами (fians). Его сын, певец Ойсин (Oisín), и внук Оскар, а также ряд других героев Макферсона хорошо известны эпической традиции, но шотландская обстановка поэм — королевство Морвен и замок Сельма — являются вымыслом «переводчика». Ирландские источники относят Финна к III в. н. э., но никогда не объединяют его с Кухулином, эпический цикл которого древнее, чем сказания о Финне.

Из традиции кельтского народного эпоса Макферсон заимствовал имена своих героев и отдельные незначительные сюжетные подробности. Из этого материала он создал свои эпические поэмы в соответствии с теми представлениями, которые составила себе предромантическая критика о народном творчестве кельтско-германского «севера». Гомер и Библия (в особенности ритмическая проза «псалмов»), воспринятые как произведения старинной народной поэзии, послужили основным источником эпического стиля Макферсона, вместе с отдельными стилистическими оборотами, подхваченными из кельтской фольклорной традиции. Макферсону не удалось развернуть широкое эпическое повествование; задуманные им героические эпопеи превратились в сентиментальные лирические поэмы, где внешнее действие служит лишь поводом для раскрытия душевных переживаний. Этим объясняется небывалый успех подделки Макферсона: в его «Оссиане» предромантическая литература воссоздала забытое национальное прошлое, «готическую» старину, по своему образу и подобию.

Успех Макферсона был наименее продолжительным в самой Англии. Здесь «Оссиан» завершает развитие сентиментальной поэзии; уже с появлением сборника Перси (1765) для романтической поэзии открылись более глубокие и подлинные источники возрождения народной поэзии и национальной старины. Английские романтики отнесли к «Оссиану» критически: Вордсворт говорит о «неестественности» оссиановской поэзии, об отсутствии ясности и простоты в картинах природы, изображенных Макферсоном.¹⁷ Вальтер Скотт, который в детстве увлекался «Оссианом», впоследствии обвинял его в сентиментализации простых и грубых нравов старины. Фингал, по словам Скотта, соединяет храбрость Ахилла с воспитанностью и тонкими чувствами Грандисона (The Edinburgh Review, 1805, vol. 6, N 12, p. 446). Наиболее сильным было влияние «Оссиана» на молодого Байрона. Он переводит «Оссиана» стихами, в его юношеской лирике развалины Ньюстеда и картины Горной Шотландии овеяны оссиановскими настроениями.

За пределами Англии во всех европейских странах проходит волна увлечения поэзией «Оссиана». Французские переводы — прозаический Летурнера (Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle. Poésies galliques, traduites de l'anglais de Macpherson, par Le Tourneur. Paris, 1777) и основанный на нем стихотворный Баур-Лормиана (Ossian, barde du troisième siècle. Poésies galliques en vers français. Par P. M. Baour-Lormian. Paris, an IX [1801]) —

немало способствовали общеевропейской славе «Оссиана». Под влиянием «Оссиана» сложилась романтическая проза Шатобриана. «Арфа Морвена, — писал молодой Ламартин, — эмблема моего сердца».¹⁸

В России среди поклонников и подражателей «Оссиана» должны быть названы Державин, Карамзин, Жуковский, молодой Пушкин и мн. др. На оссиановский сюжет написана трагедия Озерова «Фингал» (1805), примыкающая к длинному ряду «оссианических драм», широко представленных в западноевропейской предромантической литературе. Полный русский прозаический перевод «Оссиана» Ермилия Кострова (1792) сделан с французского перевода Летурнера.

Особенно значительно было влияние «Оссиана» в Германии, где к числу его почитателей принадлежали Клопшток, Гердер, молодой Гете и «бурные гении». Из «Оссиана» Клопшток черпает свои представления о древнейшей германской поэзии, и кельтский бард Оссиан подсказывает ему идею возрождения национального искусства германских «бардов». Оссиан рассматривается как народный певец, охотно сопоставляется с Гомером, но произведения «северного Гомера» еще более примитивны и непосредственны, еще ближе к природе. «Шотландец Оссиан — более великий поэт, чем иониец Гомер», — заявляет Фосс. Гердер сравнивает приемы творчества Оссиана с народными песнями («Об Оссиане и песнях древних народов», 1773). Оссиан, несомненно, повлиял на его концепцию народного творчества. Гердер мечтает посетить Каледонию, чтобы услышать песни Оссиана в обстановке горной природы севера, из уст дикого и свободного народа. Молодой Гете переводит «Песни Сельмы» и вставляет в своего «Вертера» большой отрывок из этого перевода. Меланхолическое разочарование Вертера питается чтением «Оссиана». «Оссиан вытеснил в моем сердце Гомера», — пишет Вертер своему другу (письмо от 12 октября 1772 г.). Несомненно влияние этого чтения и на лирическую прозу самого Гете. Однако и в Германии обращение к подлинным истокам народной поэзии, открытым Гердером и молодым Гете вслед за Перси, кладет конец господству оссианической моды.

6

Гораздо более значительное влияние на все дальнейшее развитие английской поэзии имела публикация Перси «Памятники старинной английской поэзии, состоящие из старых героических баллад, песен и других произведений наших ранних поэтов (главным образом лирических), вместе с немногими более позднего времени» (Percy T. Reliques of ancient English Poetry etc. London, 1765).

Томас Перси (Thomas Percy, 1729—1811), сельский священник, а впоследствии епископ, был известен как знаток и люби-

тель поэтической старины, в частности как переводчик образцов «рунической поэзии» («Five Pieces of Runic Poetry», 1763) и «Памятников» Малле («Northern Antiquities», 1770). Его «Памятники» содержали большое число старинных английских народных баллад, а кроме того образцы лирических жанров старой английской поэзии, в особенности елизаветинского времени, и несколько современных стихотворений, «присутствие которых», по словам самого Перси, должно было «искупить грубость более устарелых стихотворений».

Перси включил в свое издание три исследования, посвященные старинным английским менестрелям («On the ancient minstrels in England»), происхождению английского театра («On the origin of the English Stage») и средневековым рыцарским стихотворным романам («On the ancient Metrical Romances»), а также комментарии к отдельным стихотворениям. Статья о менестрелях содержит обширный историко-бытовой материал о средневековых странствующих певцах, которых Перси считает авторами «большинства старинных героических баллад», тогда как более обширные рыцарские романы были созданы профессиональными «писателями», в большинстве случаев монахами. Перси дает обширный и очень полный список таких средневековых стихотворных романов, тогда еще существовавших только в рукописных текстах. В статье, им посвященной, он полемизирует с Уортоном по вопросу о происхождении средневековой рыцарской поэзии, отрицая ее зависимость от арабских источников и возводя ее целиком к поэзии германского Севера.

Но Перси — не только ученый-исследователь, он выступает прежде всего как горячий поклонник старинной английской поэзии, обнаруживая в ней «приятную простоту и безыскусственные прелести, которые компенсируют отсутствие более возвышенных красот и, если не ослепляют воображение, то часто трогают сердце».

Собрание Перси содержало лучшие и впоследствии наиболее известные образцы всех основных жанров английской народной баллады: баллады исторические, в большинстве посвященные пограничным усобицам между англичанами и шотландцами (обе редакции «Охоты на Чиввиоте», «Битва при Оттерберне» и др.), баллады разбойничьи, характерные своим социальным протестом против феодального гнета (из цикла «Робин Гуд» и др.), наконец, многочисленные романтические баллады, с обычными темами социального неравенства, разлуки любящих, любовного соперничества, похищения и преследования («Лорд Томас и прекрасная Эллинор», «Юный Уотерс», «Рыцарь и дочь пастуха» и др.), чаще всего с трагической развязкой, иногда с тем элементом народных суеверий и фантастики (например, «Дух милого Вильяма»), который в XVIII в. считался необходимой принадлежностью балладного творчества.

Все эти баллады Перси собрал не из устной народно-поэти-

ческой традиции, как позднее Вальтер Скотт, а из старых рукописных записей и печатных листовок (broadsides). Главным его источником послужил случайно найденный им старинный рукописный сборник XVII в. (около 1650 г.), на который он неоднократно ссылается. Эта «Рукопись Перси» в настоящее время опубликована полностью и считается одним из наиболее ценных памятников истории английского фольклора.¹⁹

Перси не первый заинтересовался английскими народными балладами. Еще в начале XVIII в. Аддисон в «Зрителе» (1711, №№ 70 и 74) посвятил статью старинной балладе «Охота на Чивоте». Он находит в ней чувства, «необычайно естественные и поэтические», и ту «величественную простоту, которой мы восхищаемся у лучших античных писателей». Но интерес Аддисона к народному творчеству не встретил сочувствия среди других английских просветителей. Его статья вызвала резкие возражения, в частности со стороны Джонсона, который пародировал модное впоследствии увлечение «простотой» балладного стиля («The Rambler» 1751, № 177) и в «Охоте на Чивоте» находил «холодную и безжизненную тупость».

Тем временем появилось несколько публикаций старинных балладных текстов, из которых наиболее значительные до Перси — анонимное английское «Собрание старых баллад» (Old English Ballads. London, 1723—1727) и ряд шотландских сборников баллад и песен, традиционных и оригинальных, Джеймса Уотсона (Watson J. Choice collection. 3 vols. London, 1706—1711), Рамзея (Ramsay A. 1) Ever green. 2 vols. Edinburgh, 1724; 2) Tea-table miscellanies. Vol. 1. Edinburgh, 1723), В. Томсона (Thomson W. Orpheus Caledonicus. 2 nd ed. 2 vol. London, 1733) и др.

Появляются и первые подражания и подделки, свидетельствующие о поэтическом усвоении балладной традиции и приспособлении ее к современным поэтическим вкусам. К числу наиболее ранних литературных подделок XVIII в. относится баллада «Харди-кнут», представляющая по своей героической теме (борьба шотландцев против скандинавских завоевателей) некоторое сходство с «Охотой на Чивоте», но с налетом романтической таинственности, подсказанной средневековыми рыцарскими романами, «первое стихотворение, выученное мною наизусть, — как писал Вальтер Скотт, — последнее, которое я забуду».²⁰ Автором этой анонимной баллады, как впоследствии выяснилось, явилась малоизвестная писательница леди Уордлоу (Wardlaw Elisabeth. Hardyknote, a fragment of an old heroic ballad. Edinburgh, 1719). В 1724 г. была напечатана также анонимно баллада «Дух Маргариты» («Margaret's Ghost») — сентиментальная переделка баллады «Дух милого Вильяма» («Sweet William's Ghost»), в которой призрак мертвого жениха заменяется ночным появлением умершей возлюбленной. Авторство баллады присвоил себе друг Томсона Давид Маллет, включивший ее в 1759 г. в собрание своих сочинений. В 1740 г. классицист Ричард Гловер (Richard Glover, 1712—1785)

снискал успех балладой «Дух адмирала Хозьера» («Admiral Hozier's Ghost»), в которой призрак несчастного английского адмирала оплакивает судьбу вверенной ему эскадры, погибшей от голода и болезней в тропических морях. Лирические элементы народной баллады, ее диалогическую форму и музыкальный припев использовал шотландец Уильям Гамильтон (William Hamilton of Bangour) в романтической балладе о девушке, оплакивающей своего возлюбленного, убитого на берегах Ярроу («The Braes o' Yarrow», 1754). При этом он пользуется народным источником и пытается воспроизвести народный шотландский диалект. Чисто сентиментальный характер имеет известная баллада Гольдсмита «Пустынник» («The Hermit»), вошедшая в его роман «Векфильдский священник» (1766).

Все эти ранние подражания балладам включены Перси в его сборник. Помимо этого в ряде случаев он переделывает и дополняет старинные тексты своей рукописи, приспособляя их к вкусу современного сентиментального читателя. Перси не скрывает своего отношения к оригиналам. В предисловии он сообщает, что нередко старинные копии баллад, рукописные или печатные, настолько неполны и испорчены, что, добросовестно воспроизведенные, они представили бы «непонятную бессмыслицу», тогда как «при небольших изменениях и добавлениях неожиданно выступал прекраснейший и чрезвычайно интересный смысл». Следуя этому принципу, Перси вносит в старинные баллады черты чувствительности и новые псевдоромантические подробности. Такое обращение с оригиналом, граничащее с многочисленными подделками и подражаниями этого времени, вполне соответствует общему духу предромантизма.

Свободное обращение Перси со значительной частью опубликованных в его сборнике «памятников старинной английской поэзии» вызвало ожесточенные нападки со стороны ученого филолога Ритсона, известного исследователя Шекспира и знатока старинной английской поэзии. Ритсон сам выступил с рядом публикаций английских народных песен и баллад, из которых наибольший интерес представляет его издание баллад и песен о Робин Гуде, «знаменитом английском мятежнике» (Ritson. Robin Hood: a Collection of all the ancient Poems, Songs and Ballads now extant relative to the Celebrated English Outlaw. London, 1795). Ритсон был демократом по своим политическим убеждениям, энтузиастом французской революции. В Робине Гуде он видел человека, «который в варварский век под гнетом тирании обнаружил дух свободы и независимости, чем и заслужил любовь простого народа, в защиту которого он выступал». Ритсон обвинял Перси в подделках и даже отрицал существование его знаменитой рукописи. Издания Ритсона филологически безупречны, но оказались гораздо менее значительное влияние на развитие английской поэзии, чем публикации его противника, не всегда одинаково точные, но именно потому более близкие литературной современности.

Для английской поэзии XIX в., в особенности для ее романтических течений, сборник Перси имел огромное значение. «Я не думаю, — писал Вордсворт, — что существует хотя бы один современный поэт, который не гордился бы тем, что и он многим обязан сборнику Перси». Вальтер Скотт вспоминает о своем первом знакомстве с балладами Перси как о самом сильном поэтическом впечатлении своих детских лет. Возрождение старинной народной баллады надолго определило развитие английской поэзии: баллады Саути и Вальтера Скотта, «Старый моряк» Кольриджа и «La belle Dame Sans merci» Китса, значительная часть творчества Теннисона и прерафаэлитов непосредственно связаны с этим возрождением, начало которому положило собрание Перси.

В Германии сборник Перси был принят восторженно Гердером и «бурными гениями». Он способствовал возрождению интереса к народной поэзии. Гердер в своем собрании «Народных песен» (1778—1779) сознательно выступает как «немецкий Перси». Бюргер переводит ряд английских баллад («Graf Walter», «Der König und der Abt» и др.). В своей «Леноре» он заимствует сюжет «мертвого жениха» из баллады «Дух милого Вильяма». Молодой Гете записывает в Эльзасе старинные народные баллады и посылает их своему учителю Гердеру (1771). Его подражания немецкой народной поэзии кладут начало возрождению народной песни в немецкой лирике, не менее существенному для ее развития в период от Гете до Гейне, чем возрождение баллады для английской поэзии XIX в.

7

На рубеже романтизма стоит трагический образ молодого поэта Чаттертона.

Томас Чаттертон (Thomas Chatterton, 1752—1770) родился в Бристоле, старинном торговом городе, сохранившем в своих средневековых постройках великолепные памятники «готического» прошлого. Чаттертон происходил из бедной мещанской семьи; его предки более ста лет служили могильщиками на кладбище церкви св. Марии Редклифф (Saint Mary Redcliff), представляющей один из лучших памятников английской готики. Детство Чаттертона связано с этой церковью. Он получил начальное образование в городском училище для бедных, потом был отдан на службу писцом к бристольскому адвокату Ламберту. Бедность, унижения, однообразный труд заставили поэтическую натуру мальчика искать выхода в мире романтических вымыслов. Он рано обнаружил повышенный интерес к окружающим его памятникам средневековья.

В подвалах церкви был найден сундук со старинными рукописями, часть которых за ненужностью попала в семью Чаттертонов. По иллюминированным буквам этих пергаментов мальчик Чат-

тертон научился читать. У него был талант к рисованию. В кладовой, где хранился заветный сундук, он устроил себе мастерскую и стал копировать на обрезках пергамента гербы, иллюминированные буквы, изображать фантастические постройки в готическом стиле, рыцарские замки, средневековые каменные гробницы и т. п. Одновременно он писал стихи и сочинял документы на вымышленном староанглийском языке, подражая немногочисленным знакомым ему образцам. Те товарищи и старшие, которым он показывал свои произведения, доверчиво принимали его подделки за средневековые подлинники.

Постепенно детская игра превращается в сложный поэтический вымысел, целиком заполняющий воображение юного поэта. В своих мечтаниях Чаттертон воссоздает жизнь старого Бристоля, делая его центром культурной жизни Англии XV в. Он переносит себя в это поэтическое прошлое, но в более счастливые жизненные обстоятельства. Автором сочиненных им стихов является вымышленный священник и поэт Томас Роули (Thomas Rowley), воспитанник кармелитов, монастырь которых когда-то находился на месте школы для бедных, где учился сам Чаттертон. Роули обучается всем наукам и искусствам своего времени и в противоположность Чаттертону с юношеских лет находит друга и покровителя в богатом бристольском купце Уильяме Канинге (William Canynge). Имя Канинга было известно Чаттертону по могильной плите в церкви св. Марии: он превращает своего любимого героя в идеального мецената, покровителя наук и искусств. В его «красном доме», который существовал и во времена Чаттертона, разыгрываются драматические «интерлюдии», сочиненные Роули. В качестве бургомистра Бристоля Канинг принимает деятельное участие в постройке церкви св. Марии Редклифф (1432). По его поручению Роули собирает художественные памятники старины. Канинг женат на прекрасной и добродетельной Иоанне Хэтуэй (Johanne Hathwaie). После ее смерти король Генрих VI подыскивает ему другую жену, но Канинг, верный своей первой любви, уходит в монастырь. Здесь он умирает, и Роули пишет биографию своего знаменитого друга.

Так создается ненаписанный исторический роман, который является предносылкой обширного цикла стихотворений на средневековом английском языке, приписанных Чаттертоном поэту Роули и связанных в большинстве случаев с воображаемым прошлым Бристоля. Из них наиболее ранний опыт Чаттертона — эплога «Элинора и Джуга» («Elinoure and Juga»), написанная старинной строфой Чосера («rime royale») и изображающая разговор двух девушек, которые оплакивают своих возлюбленных, погибших в междоусобной войне Ланкастера и Йорка. В «Бристольской трагедии» («Bristowe Tragedie») в стиле старинной баллады описывается казнь бристольского патриота, рыцаря Чарлза Бюдина, сторонника ланкастерской династии, поднявшего восстание против «узурпатора», короля Эдуарда IV из династии Йорков.

Герой поэмы «Турнир» («The Tournament») сэра Симон де Буртон побеждает всех своих соперников, в том числе таинственного «неизвестного рыцаря», предварительно дав обет в случае победы построить церковь в честь дэвы Марии, своей покровительницы. По объяснению Чаттертона, на месте этой более древней церкви 1294 г. впоследствии была воздвигнута церковь св. Марии Редклифф. В интерлюдии «Парламент духов» («The Parliament of Spirits»), написанной в подражание «Парламенту птиц» Чосера и «представленной монахами кармелитами в большом доме мастера Канинга в день освящения церкви св. Марии», выступают духи великих строителей прошлого, начиная с библейского строителя Нимрода, вызванные из могил волшебницей королевой Мэб. Все они должны признать, что новая церковь — самое прекрасное строение в мире, и воздают хвалу ее создателю мастеру Канингу.

Трагедия «Элла» («Ella») является подражанием Шекспиру. Театр Шекспира представляется Чаттертону театром сильных страстей. Его герой, англосакс Элла, властитель Бристоля, в день свадьбы должен покинуть Берту, свою любимую жену, чтобы отразить набег датчан. Во время его отсутствия Кельмонд, влюбленный в Берту, похищает ее. Ночью в лесу, пользуясь одиночеством, Кельмонд делает попытку обольстить Берту и победить ее сопротивление. Берту спасают датчане, разбитые Эллой и скрывающиеся в лесу. Кельмонд убит, Элла, узнав о похищении Берты, кончает жизнь самоубийством, Берта умирает над его трупом.

Злодей Кельмонд в своей преступной страсти напоминает позднейших героев «готического романа». Отнесение исторической трагедии в «шекспировском стиле» к XV в. было одним из характерных для Чаттертона анахронизмов.

В «Битве при Гастингсе» («Battle of Hastings») Чаттертон пытается создать национальную героическую эпопею. Он приписывает авторство своей поэмы англосаксонскому монаху Турготу, очевидцу событий; Роули выступает лишь как переводчик англосаксонского памятника. Поэма сохранилась в двух редакциях, и обе остались незаконченными: для «готической» эпопеи Чаттертону не доставало образцов.

Свои литературные подделки Чаттертон очень рано стал показывать своим согражданам и нашел среди них доверчивых, но мало образованных покровителей. По случаю постройки в Бристолле нового моста он напечатал в местном журнале «извлеченное из старой рукописи» описание освящения старого моста XV в. («On the Mayors First Passing on the Old Bridge») и тем обратил на себя внимание местных любителей старины. Богатому буржуа Бургуму он изготовил родословную, возводящую его к рыцарям и к временам Вильгельма Завоевателя. Хирургу Уильяму Баррету, знатоку бристольской старины, работавшему над историей родного города, он продал серию документов, касающихся бристольских построек, прежде всего церкви св. Марии Редклифф, и поэтические произведения, связанные с ними.

Но скупые подачки и поощрения невежественных «покровителей» не могли помочь Чаттертону освободиться от материально зависимого положения, выйти в люди и достигнуть поэтической славы, о которой он мечтал. Тогда он решил обратиться за покровительством к Горацию Уолполу, известному в качестве знатока и ценителя старины. В «Анекдотах о живописи» (*Anecdotes of Painting*, 1762—1763) Уолпола было высказано предположение, что не фламандец Ван-Эйк, а какой-нибудь неизвестный английский художник был изобретателем станковой живописи (масляных красок). В 1769 г. Чаттертон переслал Уолполу трактат Роули «Возникновение живописи в Англии» (*The Ryse of Peynsteune in Englande*), где в качестве такого изобретателя выступал художник и поэт Джон, аббат кармелитского монастыря в Бристоле. Вторая посылка содержала столь же апокрифическую «Историю английских художников», за которой последовали образцы стихотворений Роули.

Уолпол первоначально отнесся с большим интересом к документам, сообщенным ему неизвестным бристольским антикварием, каковым он, по-видимому, считал Чаттертона. Но когда этот последний откровенно написал ему о своем материальном положении и попросил помощи, Уолпол стал испытывать сомнения, показал присланные ему рукописи Грею и Мэйсону, которые тотчас же признали их поддельными, и отослал их обратно Чаттертону, с «отеческим» советом заниматься своим ремеслом.

Чаттертон решил попытаться счастья самостоятельно. Завязав связи с лондонскими издателями, он в апреле 1770 г. отправился в столицу в надежде найти литературный заработок. Здесь он впал в крайнюю бедность и, не желая нищенствовать, 24 августа 1770 г. покончил с собою. Ему было в это время неполных 18 лет.

Вскоре после смерти молодого поэта слава о его необычайном даровании и трагической судьбе распространилась в литературных кругах Лондона. Уолполу пришлось в специальной брошюре оправдываться в своем жестоком поступке, стоившем жизни гениальному юноше. В 1777 г. Теруит, издатель Чосера, собрал и напечатал стихотворения Чаттертона, приписанные Роули, сопроводив их статьей, в которой он с полной убедительностью доказывал подложность этих произведений.²¹

Однако еще Томас Уортон в своей «Истории английской поэзии» посвящает специальную главу «поэмам, приписываемым Роули». Вскоре после этого Герберт Крофт совершил паломничество в Бристоль, на родину Чаттертона, и из рассказов его родных и друзей составил полуромантическую биографию молодого поэта, озаглавленную «Любовь и безумие, правдивая повесть в письмах» (*Croft H. Love and Madness, a Story too true, in a series of Letters etc. London, 1780*). Ее дополнила через несколько лет более достоверная биография, написанная Грегори (*Gregory G. The Life of Thomas Chatterton, with Criticisms on his Genius and*

Writings. London, 1789). В числе позднейших издателей сочинений Чаттертона следует отметить поэта Саути.

Английские романтики высоко ценили Чаттертона, «чудесного мальчика, бессонную душу, погибшую в своей гордости», как писал о нем Вордсворт, и видели в нем своего ближайшего предшественника. Его удивительное дарование и трагическая судьба нашли отражение в стихотворениях Вордсворта («Resolution and Independence»), Кольриджа («Monody on the death of Chatterton»), Китса, посвятившего его памяти своего «Эндимиона», Шелли, вспоминавшего о нем в «Адонаисе», Д. Г. Россетти («Five English Poets»). Французский романтик Альфред де Виньи изобразил его судьбу в одном из эпизодов романа «Стелло» (1832) и в трагедии «Смерть Чаттертона» (1835), показывающей трагическое столкновение поэта-романтика с буржуазным обществом.

Вопрос об авторстве стихотворений Роули со времен Теруита может считаться окончательно решенным. Язык этих стихотворений с лингвистической точки зрения является совершенным анахронизмом. Исследования позднейших филологов объяснили метод работы Чаттертона: на основании существовавших в его время словарей к Чосеру (Bailey, Kersey и др.) он составил свой собственный словарь для перевода с современного английского языка на средневековый, которым он пользовался при сочинении своих поэм. Словарь этот был полон ошибок, соответствовавших уровню тогдашней науки и недостаточным знаниям самого Чаттертона. Дialect Бристоля, содержащий ряд архаизмов, в значительной степени облегчал Чаттертону понимание средневековых текстов, но вместе с тем являлся новым источником заблуждений.

Прямое влияние Чаттертона на романтическую поэзию XIX в. было незначительно, но он во многих отношениях предвосхитил ее метод. Его стихи, как впоследствии стихотворения Кольриджа, Китса или прерафаэлитов, пользуются методом стилизации для выражения романтического восприятия жизни современного поэта. Его ненаписанный роман о Роули и Канинге и картины Бристоля XV в. напоминают позднейшие исторические романы Вальтера Скотта, развертывающие вымышленную романическую фабулу в обстановке событий и быта старой Англии.

1945.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК

(1757—1827)

Имя замечательного английского поэта и художника Уильяма Блейка стало известно широким кругам советских читателей в основном с 1957 г., когда Всемирный Совет Мира постановил отметить юбилеем двухсотлетие со дня его рождения. В этом и в следующих годах в нашей периодической печати («Иностранная литература», «Новый мир», «Литературная газета», «Огонек») появился ряд переводов из Блейка Самуила Яковлевича Маршака, из которых часть (14 номеров) была перепечатана в томе III собрания его сочинений (М., 1959). Появились статьи и книги об английском поэте.¹

Имя Блейка было почти неизвестно его английским современникам. Уроженец Лондона, по профессии гравёр, он прожил свою жизнь на грани бедности, зарабатывая свой хлеб выполнением очередных заказов, которые доставляли ему время от времени его немногочисленные друзья и покровители. Картины Блейка при жизни почти не выставлялись, а когда выставлялись — проходили незамеченными. За невозможностью найти издателя для своих поэтических книг, он сам гравировал на меди их текст и иллюстрации к нему с помощью особой, изобретенной им для этого техники («выпуклый офорт»). Немногочисленные экземпляры, раскрашенные им от руки, он продавал за бесценок тем же своим друзьям и почитателям; теперь они являются редким достоянием художественных музеев и частных коллекций и ценятся на вес золота. Как поэт, Блейк фактически стоял вне литературы своего времени. Когда он умер, его похоронили на общественные средства в безымянной общей могиле. Теперь его бюст поставлен в Вестминстерском аббатстве рядом с памятниками крупнейших поэтов Англии.

«Открытие» Блейка произошло во второй половине XIX в., а в XX в. его творчество, получившее всеобщее признание, заняло по праву выдающееся место в богатом наследии английской поэзии.

Первым собирателем, издателем и сочувственным интерпретатором творчества Блейка явился глава английских прерафаэлитов Данте Габриел Россетти, как и Блейк — поэт и художник. Россетти посчастливилось приобрести обширную коллекцию неизданных рукописей и гравюр Блейка, с которой и началось знакомство с его творчеством. При непосредственном участии Данте Габриела и его младшего брата критика Уильяма Россетти была издана первая двухтомная биография Блейка, пространное житие «великого незнакомца», написанное Александром Гилкристом (1863), представлявшее одновременно и первую публикацию некоторой части его поэтического и художественного наследия.² Вслед за Россетти его ученик, молодой тогда поэт А. Ч. Суинберн, ставший позднее одним из основоположников английского символизма, посвятил Блейку книгу, восторженную и благоговейную (1868).³ Культ Блейка получил дальнейшее развитие в кругу английских символистов, о чем писали критик Артур Саймонс и англо-ирландский поэт У. Б. Йитс, дважды печатавший сочинения Блейка в большом трехтомном издании (1893)⁴ и в маленьком популярном, получившем широкое распространение и несколько раз переиздававшемся. Этими почитателями и толкователями Блейк был объявлен «предшественником символизма». Соответственно этому и в настоящее время господствующее направление английской и американской критики рассматривает Блейка прежде всего как мистика и символиста.

С этой точки зрения к Блейку подошли и его первые русские певители, принадлежавшие к тому же литературному лагерю. В статьях Зинаиды Венгеровой («Литературные характеристики», 1897) и К. Бальмонта («Горные вершины», сб. статей, кн. 1. М., 1904) Блейк рассматривается как поэт-символист и «родоначальник английского символизма». Бальмонту принадлежат и первые переводы стихотворений Блейка (в его книге «Из чужеземных поэтов», 1908), растворяющие, как для него обычно, строгое искусство английского оригинала в бесформенной лирической эмоциональности переводчика.

Между тем на самом деле, как убедительно показала современная передовая критика в Англии и Америке (работы Броновского, Эрдмана, Мортонна, Анветы Рубинштейн и др.),⁵ мистик и «духовидец» Блейк был в то же время по своему общественному мировоззрению гуманистом и человеколюбом с широкими демократическими симпатиями, пламенным обличителем социального зла и несправедливости. Хотя Блейк, подобно своим позлчим современникам английским романтикам, считал творческое воображение поэта-художника (imagination) величайшей способностью человека, его собственная поэзия, порожденная огромным даром художественного воображения, никогда не была «искусством для искусства»: она полна глубокого морального и социального пафоса, имеет своеобразную общественную тенденцию, воплощенную, однако, в лирически насыщенных образах, а не в абстракт-

ных дидактических рассуждениях. Сквозь нежную поэтическую ткань его «песен», как и сквозь мифологическую тематику его «пророческих книг», просвечивает в художественно сублимированной форме современное и глубоко актуальное общественное содержание. Несмотря на то, что при жизни его знали немногие, Блейк вовсе не смотрел на себя как на поэта для немногих; напротив, он чувствовал себя носителем высокой миссии, обращенной ко всему человечеству. Об этой миссии он писал: «Каждый честный человек — пророк; он высказывает свое мнение об общественных и частных делах. Он говорит: „Если вы поступите так-то, результат будет такой-то“. Он никогда не скажет: „Как бы вы ни поступали, все равно то-то и то-то произойдет“».

Биография Блейка небогата внешне примечательными событиями. Он родился и прожил всю свою жизнь в Лондоне. Отец его был мелкий продавец галантерейных товаров («чулочник»), человек небогатый и многодетный, сектант («диссентер»), увлекавшийся, по-видимому, проповедью обосновавшегося в Лондоне шведского мистика Сведенборга. Среди широких демократических низов лондонской мелкой буржуазии в XVIII в. еще живы были традиции левых «еретических» сект времен английской революции, находившихся в оппозиции к господствующей церкви, государственному и общественному строю, одновременно мистических и революционных. В их учениях социальные утопии воплощались в библейских образы, получившие мистическое истолкование. Просветительский рационализм и религиозный скептицизм рассматривались как выражение «светского духа» господствующих классов.

В этой атмосфере воспитался и молодой Блейк, и она определяла своеобразие его духовного облика мистика-визионера и одновременно борца за социальную справедливость. Воспитанному на Библии и на «пророческих» книгах, имевших хождение в этой среде, наделенному живым поэтическим воображением, поэту с детских лет являлись «видения», в реальность которых он верил до конца жизни, заслужив себе славу безумца и чудака. Он не получил никакого систематического образования, но много и беспорядочно читал. С детских лет он был знаком с сочинениями мистиков Сведенборга и Якоба Беме, с Платоном и неоплатониками (в английском переводе Тэйлора), но также с английской философией эпохи Просвещения, к которой относился с предубеждением; он читал Шекспира и в особенности Мильтона и увлекался в юности литературой английского «готического возрождения» XVIII в., поэзией Оссиана, Чаттертона и английских народных баллад; он знал латинских и итальянских поэтов — Вергилия, Овидия и Ариосто; уже взрослым он выучился греческому и древнееврейскому языкам, чтобы читать в оригинале Библию, а в конце жизни — итальянскому, чтобы лучше понять и иллюстрировать «Божественную комедию» Данте.

Творческие способности Блейка проявились очень рано. В возрасте десяти лет он стал учиться рисованию; около этого времени

написаны его первые стихи. Четыре года спустя по своему желанию он был отдан в обучение к граверу Безайру, опытному, но посредственному мастеру, у которого он проработал восемь лет как подмастерье. По поручению своего учителя и хозяина он делал для него зарисовки старинных готических надгробных памятников Вестминстерского аббатства и других лондонских церквей. «Готическая форма — живая форма», — писал позднее Блейк. Готика, гравюры Дюрера и творения Микеланджело были теми художественными образцами, которые определяли основу оригинального стиля Блейка как гравера. Эта профессия служила в дальнейшем основным источником его существования. Помимо множества мелких и случайных работ он выполнил большие циклы иллюстраций к сочинениям английских поэтов XVIII в. — «Ночным думам» Юнга и «Могиле» Блэра, иллюстрировал эклоги Вергилия, «Книгу Иова» и «Божественную комедию» Данте. Заказы эти обычно плохо оплачивались. Не раз издатели-коммерсанты обманывали доверчивого художника, поручая более модному профессионалу гравировать сделанные им рисунки или отбирая из них для воспроизведения лишь небольшую часть. Оригинальные по замыслу и композиции, необычайные по выразительности и силе, художественные произведения Блейка не были замечены современниками и получили признание, как и его поэзия, лишь в новейшее время.

По установившимся в Англии XVIII в. общественным предрассудкам профессия гравера рассматривалась не как «высокое искусство», а как простое ремесло. Этим определилось и социальное положение Блейка как художника-гравера. Его попытка по окончании обучения у Безайра поступить в школу живописи при королевской Академии художеств окончилась неудачно. Передают, что президент Академии художеств, знаменитый Рейнолдс, посмотрев опыты Блейка, посоветовал ему «работать менее экстравагантно и более просто» и исправить ошибки в рисунке. Блейку были глубоко чужды парадность и пышная красота английского академического классицизма. Прославленный портретист стал для него с тех пор типическим представителем и главой этого официально поощряемого искусства, глубоко враждебного идеалам Блейка не только в художественном, но и в социальном отношении. Об этом свидетельствуют его гневные «маргиналии» к статьям Рейнолдса об искусстве (1808), в которых он обличает «общество, составляющее цвет английской аристократии и дворянства, допускающее, чтобы художник умирал с голоду, если он поддерживает то, что они сами, под предлогом „поддержки“, всячески стараются подавить». «В Англии спрашивают не о том, имеются ли у человека способности или гений, но является ли он пассивным, вежливым и добродетельным ослом и подчиняется ли мнению дворянства об искусстве и литературе. Если да — его считают хорошим человеком, если нет — пускай умирает с голоду!».⁶

В 1782 г. Блейк женился на Катерине Боучер, простой неграмотной девушке, дочери садовника, которую он научил читать и писать и помогать ему в работе гравера. Она была ему верным спутником на протяжении всей его жизни, поклонялась ему и искренне верила в его видение и пророческое призвание, терпеливо переносила вместе с ним его бедность и все тяготы его трудного существования.

Уже в эти ранние годы отчетливо проявились демократические симпатии Блейка. Когда летом 1780 г. в Лондоне вспыхнули мятежи, его ввели в многочисленной толпе, штурмовавшей ворота Ньюгетской тюрьмы и выпустившей на свободу заключенных.

В 1789 г. Блейк радостно приветствовал начало революции во Франции. Рассказывают, что он появлялся на улицах Лондона в красном фригийском колпаке — символе революции и свободы. В 1790 г. он сблизился с кружком передовых английских интеллигентов, радикалов-демократов, друзей французской революции и руководителей так называемого «Корреспондентского общества», пропагандистской организации «английских якобинцев». Кружок собирался в доме книготорговца и издателя Джозефа Джонсона, для которого Блейк в то время работал как гравер. В числе этих людей был знаменитый химик Пристли, атеист и материалист, другой химик д-р Прайс, известный как республиканец, прогрессивный журналист Холкрофт, Уильям Годвин, проповедник утопического коммунизма, будущий автор «Рассуждения об основах политической справедливости» (1793), Мэри Уолстонкрафт, позднее жена Годвина, поборница прав женщин, произведения которой Блейк иллюстрировал для Джонсона, наконец, американский революционер Томас Пейн, которому он помог бежать в Париж, догадавшись о грозившем ему аресте. В своих незаконченных пророческих книгах «Французская революция» (1791) и «Америка» (1793) Блейк прославляет американскую и английскую революцию как зарю освобождения человечества. От «Французской революции», героической поэмы в семи песнях, сохранился лишь экземпляр корректуры первой песни. Можно думать, что издатель, Джонсон, испугавшись правительственных репрессий, рассыпал набор и отказался от ее дальнейшей публикации.

Действительно, такие репрессии вскоре последовали, в особенности с того момента, когда Англия возглавила реакционную коалицию европейских держав, направленную против революционной Франции. «Корреспондентское общество» было запрещено, многие из его членов в разное время арестованы. Последовали жестокие цензурные запреты, направленные против «мятежных книг», и суровые преследования их авторов и издателей. Страх правящих классов перед возможностью народных волнений, шпионажа и диверсий со стороны тайных сторонников революционной Франции принял поистине маниакальный характер, в особенности в первые годы XIX в., когда угроза нашествия Наполеона при-

дала «мятежным» мыслям и поступкам характер государственной измены.

В 1803—1804 гг. Блейк тоже подвергся судебному преследованию по обвинению в «мятежных» словах и действиях по доносу одного пьяного солдата, с которым он вступил в перебранку. Солдат показал, что Блейк поносил короля и английскую армию и что он занимался зарисовками вблизи морского берега. Процесс этот, несмотря на его анекдотический характер, мог грозить обвиняемому очень серьезными последствиями, однако поэт был оправдан присяжными за полным отсутствием улик.

В 1809 г., еще раз отвергнутый Академией, Блейк предпринял отчаянную попытку устроить персональную выставку, развесив в лавке своего брата небольшое число рисунков и акварелей. Эту выставку он сопроводил необычным по содержанию каталогом, излагавшим в афористической форме аллегорический смысл его картин и его взгляды на задачи искусства. «Времена требуют, — писал Блейк в этом каталоге, — чтобы каждый высказался смело. Англия ждет, что каждый выполнит свой долг в Искусствах, как в Армии и в Сенате».⁷ Объясняя резко полемический тон своих высказываний о господствующем в английской живописи направлении, он признавался: «Чувство негодования за нанесенные мне оскорбления сыграло некоторую роль в этом публичном обращении, но любовь к моему Искусству и усердие к Родине — гораздо большую». Однако выставка также не вызвала никакого интереса. Рецензия на нее появилась только в либеральном журнале «Экзаминар»; ее автором был, по-видимому, публицист и критик Роберт Хент, один из издателей журнала. Он называл художника «несчастливым сумасшедшим, которого можно оставлять на свободе только по причине его безвредности». Это была единственная рецензия, которой при жизни удостоился Блейк.

Поэты и критики романтического лагеря, значительно более молодые, чем Блейк — Вордсворт, Кольридж, Чарлз Лэм — слышали о его существовании и даже посещали его, привлеченные любопытством. Но они смотрели на него как на «духовидца» и чудака: никто из них, по-видимому, не был знаком с его поэзией, которая в своих тенденциях нередко перекликалась с их собственным творчеством. Ближе всего к Блейку по своим философским и социально-политическим идеям был Шелли — и как лирик, и как автор «пророческих» (в смысле Блейка) социальных утопий («Лаон и Цитна», «Освобожденный Прометей»). Однако Шелли в то время разделял безвестность своего старшего собрата: они ничего не знали друг о друге, и между ними лежало целое поколение.

Восемь лет, последовавших за неудачной выставкой, были для Блейка самыми тяжелыми. Покинутый немногочисленными друзьями молодости, он жил почти в одиночестве, стойко, как всегда, перенося бедность и лишения. «Я живу только чудом», — пишет он в одном письме. Лишь в последние годы жизни (1818—

1827) он неожиданно нашел верных друзей и почитателей в группе молодых художников, по преимуществу граверов и акварелистов, настроенных, как и он, враждебно по отношению к господствующему академическому направлению английской живописи и признавших в нем своего учителя (Эдуард Калверт, Сэмюэль Палмер, Джон Варлей и др.). Старший из них Джон Линнел, уже пользовавшийся некоторой известностью, сумел выхлопотать Блейку небольшое пособие от Академии художеств; ему же Блейк был обязан последними большими заказами — циклами иллюстраций к «Книге Иова» и к «Божественной комедии», которые представляют едва ли не самую замечательную часть его работы как художника. Эти последние друзья Блейка, до известной степени предшественники английских прерафаэлитов, передали Россетти и Гилкристу живой образ «Толкователя» (как они прозвали Блейка), благоговейные воспоминания о его «житии» и многое из того, что сохранилось от его разбросанного и в то время неизвестного художественного и поэтического наследия.

Сочинения Блейка в настоящее время собраны полностью в научном издании Джеффри Кинса, неоднократно переиздававшемся с 1925 г., вместе с рукописными вариантами, прозаическими статьями и заметками (в большинстве «маргиналиями» на страницах прочитанных книг) и собранием писем, вышедшим также отдельным изданием.⁸

Поэзия в этом собрании представлена тремя группами произведений: лирикой, «пророческими книгами» и афоризмами.

Известно, что Блейк, в особенности в годы молодости, исполнял свои лирические песни в кругу друзей на сочиненные им самим мелодии, «необычные и прекрасные», по отзыву одного свидетеля. Мелодии эти до нас не дошли. Не получив никакого музыкального образования, он владел, по-видимому, и этим творческим даром.

Первое собрание его стихотворений «Поэтические наброски» было издано его друзьями в 1783 г., но содержит произведения разного времени, в том числе написанные значительно раньше: песни, элегии, баллады, частью еще подражательные, частью свидетельствующие об уже сложившемся оригинальном даровании. Среди них выделяется баллада «Король Ганн», прославляющая восстание угнетенного народа против жестокого властителя. Незаконченная историческая драма «Эдуард III» в манере Шекспира, патриотическая и лиричная, в заключительной песне менестреля также прославляет свободу как героическое наследие Альбиона.

Книга Блейка не была замечена. Последующие он гравировал и распространял сам, как было сказано выше.

Лучшую и наиболее популярную часть поэтического наследия Блейка представляют две последующие книги — «Песни невинности» (1789) и «Песни опыта» (1793), в дальнейшем объеди-

ненные автором в одной книге. Оба цикла отличаются четкостью идейно-художественного замысла и композиции, кристальной ясностью и прозрачностью мыслей, образов и слов, в которых эмоциональная непосредственность, простота и музыкальность песни сочетаются с глубоким моральным и общественным содержанием.

«Песни невинности» изображают светлый мир детства как бы сквозь призму младенческого сознания, еще не испущенного жизненным опытом. Это своего рода ретроспективная утопия безгрешного и счастливого детства человечества, которая находит непосредственное музыкальное выражение в песне — «детской песне», «колыбельной песне», «песне няни», «смеющейся песне», «весенней песне», в песнях самого поэта. Счастье — это смеющийся невинный ребенок, и вместе с радостно резвящимися детьми смеется и радуется вся природа, слушая эти песни: цветы, мотыльки и птицы, ягнята на зеленом лугу, охраняемые верным пастухом. Даже образы реальной нищеты и горя (маленький трубочист, черный мальчик, приютские дети, заблудившийся ребенок) не нарушают этой идиллии: страдание и горе как будто «снимаются» светлой атмосферой доброты и жалости, любви и человечности. Как маленький муравей, заблудившийся в траве, находит дорогу, следуя за светляком, так заблудившийся мальчик встречает заботливого отца, который за руку выводит его из ночного леса. Вера в провидение еще просвечивает через этот детский оптимизм.

«Песни опыта» раскрывают картину морального и социального зла, разрушающего эту наивную идиллию. Не случайно между двумя сборниками лежат годы французской революции, от первых невинных «весенних» надежд, которые связывал с нею поэт, до трагического опыта, обнажившего социальные противоречия не только во Франции, но и на родине поэта. Отсюда сознательное противопоставление этих двух сборников. Если символом «Песен невинности» является белый и кроткий агнец, то огненный тигр, как и агнец, созданный рукой творца, выступает в «Песнях опыта» как олицетворение зла, страшного и одновременно прекрасного в своей силе.

Но то же зло показано Блейком не только в обобщенном символическом изображении, но и в его реальном социальном аспекте: картины царящих в трущобах Лондона, на его «вольных улицах» нищеты, разврата и человеческого горя (стихотворение «Лондон») являются первыми по времени и по силе реалистического изображения в европейской поэзии нового времени, предваряя в сжатой и обобщающей поэтической форме изображение Лондона в социальных романах Диккенса.

Точно так же детские образы и темы «Песен невинности» — маленький трубочист, приютские дети — возвращаются теперь в новом освещении, срывающем идиллический покров с реального социального зла. К ним по теме примыкают такие стихотворения, как «Маленький бродяжка», «Школьник» и др. Именно страдание

невинных маленьких детей, этих «цветов столицы», их «голодный плач», их незаслуженные обиды и горе являются для Блейка (как позднее для Достоевского) самым грозным обличением несправедливости современного общества и лживого лицемерия и жестокости его морали. Потому что:

Где сияет солнца свет,
Где роса поит цветы,
Там детей голодных нет,
Нет угрюмой нищеты.⁹

Свои более поздние лирические стихотворения Блейк уже не издавал. «Песни разных лет» были собраны посмертно по его неизданным рукописям. Они относятся к разному времени (1793—1811) и значительно различаются по своему жанру и стилю. Среди них сохранились две баллады, несколько песен, напоминающих более ранние, и большое число эпиграмматических стихотворений на личные и общественные темы, не предназначавшихся для печати, часто очень острых и перекликающихся с большими циклами его афоризмов. Некоторые из этих поздних стихотворений не менее значительны, чем ранняя лирика: «Золотая часовня», «Песни дикого цветка», баллада «Мэри» и др.

В отличие от лирических стихотворений Блейка создававшиеся одновременно с ними так называемые «пророческие книги» представляют причудливое смещение трудно понятных, растянутых аллегорий с отдельными гениальными поэтическими прозрениями. Всего этих книг насчитывается десять. «Книга Тэль» (1789), «Тириель» (1789), «Видение дочерей Альбиона» (1793) имеют эпизодические темы; «Бракосочетание Неба и Ада» (1793) является своеобразным философско-поэтическим обобщением мировоззрения Блейка; незаконченные «Французская революция» (1791), «Америка» (1793) и отчасти «Европа» (1794) посвящены, как уже было сказано, современным политическим событиям; тогда как «Вала» (1797), «Мильтон» (1804—1808) и «Иерусалим» (1804—1820) вместе с примыкающими к ним «Книгой Юрайзен» (1794), «Книгой Лоса» (1795) и «Книгой Ахании» (1795) представляют различные версии и части грандиозной по своему объему мифологической эпопеи, охватывающей по замыслу автора, как новый библейский эпос, судьбы мира и человечества от их сотворения через грехопадение и тысячелетия страданий до грядущего восстановления и освобождения, рисующегося воображению поэта как социальная утопия «Нового Иерусалима».

Эпопеи Блейка, пропитанные библейскими реминисценциями и образами античной и других древних мифологий, переосмысленными в духе его аллегорической теософии, в каком-то смысле примыкают к библейскому эпосу Мильтона, как истории «потерянного» и «возвращенного» рая. Мильтон, именем которого Блейк обозначил одну из своих последних «пророческих книг»,

был для него не только великим поэтом прошлого (хотя и о нем Блейк высказывался критически), но пророком религиозной и политической революции и в этом смысле образцом и учителем. Не случайно Блейк справедливо рассматривал образ Сатаны как центральный в «библейской» поэме Мильтона. В предисловии к книге «Бракосочетание Неба и Ада» он сказал очень глубокомысленно и, как обычно, парадоксально: «Причина того, что Милтон писал в оковах, когда писал об ангелах и боге, и свободно о дьяволах и аде, заключалась в том, что он был истинным поэтом и принадлежал к партии дьявола, сам того не сознавая».¹⁰ Принадлежать к «партии дьявола» означало для Блейка бороться против существующего государства и общества и против официальной религии и церкви, оправдывающей их существование.

Белый стих, которым Блейк пользовался в своих поэмах, представляет своеобразную трансформацию белого стиха Мильтона: пятистопный ямб этого последнего, продолжающий традицию шекспировского белого стиха, растягивается у Блейка в семистопный, вернее в семиударный стих, поскольку число неударных слогов между ударениями не регулировано, но колеблется довольно свободно, в особенности в более поздних поэмах. Звуковые повторы разного рода, обильные аллитерации и ассонансы внутри стиха, анафоры и другие словесные и синтаксические повторения организуют ритм и определяют своеобразную гармонию и музыкальную выразительность этих вольных размеров, созданных самим Блейком и не имеющих не только прецедентов в английской поэзии XVIII в., но и параллелей в эпоху романтизма. В некоторых отношениях стихосложение Блейка предвосхищает вольный стих Уолта Уитмена и современных английских «верлибристов».

Мифологические аллегории, порожденные творческой фантазией Блейка, титанические образы мировых сил, населяющих созданный им Олимп, носят звучные имена, подсказанные частью библейскими, частью античными реминисценциями, частью Мильтоном и Оссианом. Было бы бесплодным занятием вслед за некоторыми зарубежными почитателями Блейка стараться разгадать и в точности определить рациональный смысл каждой из этих поэтических аллегорий. Но некоторые из них являются центральными и определяющими для его замысла. Это Юрайзен (Urizen), библейский Иегова, или Юпитер античной мифологии, творец материального мира, подчиненного слепым законам механической необходимости, небесный и земной тиран, враг духовной свободы и поработитель человечества, почитаемый всеми религиями, освящающими насилие и лицемерно проповедующими смирение — чудовищный образ, сходный с Демогоргоном в «Освобожденном Прометее» Шелли; огненный Орк, дух мятежа, подобный Прометею, как он, прикованный к скале на вершине горного хребта; светлый Лос (анаграмма латинского sol — солнце), воплощающий творческое воображение, в котором Блейк видел

залог будущего восстановления освобожденного мира и человечества.

Вместе с тем, как всегда в поэзии Блейка, образы его поэтической фантазии имеют также реальное общественное содержание, мировое зло его аллегорической мифологии представляется в то же время и как реальное общественное зло. В сублимированной форме «пророческих книг» отражается глубокий социальный кризис, который переживала Англия в годы жизни Блейка: промышленный переворот с его тяжелыми последствиями для трудящихся, нуждою загоняемых в фабрики, жестокие законы об «огораживании», общее бедственное положение и пауперизация широких народных масс. Этим современным содержанием автору «пророческих книг» подсказаны были преследующие его воображение апокалипсические видения чудовищных, вечно вертящихся «сатанинских колес», пылающих плавильных горнов, железных веретен новых прядильных машин, к которым прикованы порабощенные машинами люди — мужчины и женщины:

Шотландия изливает поток своих сыновей на работу
у плавильных печей,
Уэльс отдает своих дочерей ткацким станкам,
Англия — кормящих матерей. . .

Гневные обличения социального зла становятся одновременно обличениями той официальной религии и морали, которая оправдывает и освящает это зло:

Угнетатели Альбиона в каждом городе и селе
Насмеваются над пахарем и его умирающим с голоду детьми.
Они скупают его дочерей и продают насильно его сыновей.
Они ловко заставляют бедняка питаться одной коркой,
Они ввергают человека в нужду, а потом торжественно подают
ему милостыню,
Хвала Иегове звучит из губ, пересохших от голода и жажды.

(Из поэмы «Иерусалим»)

Образ Альбиона (Англии) становится у Блейка мифологической аллегорией человечества, подавленного общественным гнетом и насилием и властью над человеком материальной действительности и воскресающего после тысячелетних мук в новой счастливой и свободной жизни. На зеленых лугах Альбиона, согласно пророчеству Блейка, будет воздвигнут «новый Иерусалим» — социальная утопия будущего царства равенства и справедливости:

Мой дух в борьбе несокрушим,
Незримый меч всегда со мной.
Мы возведем Ерусалим
В зеленой Англии родной.

(«Мильтон») ¹¹

Обособленное место в ряду «пророческих книг» Блейка занимает первая из них — «Книга Тэль» (1789). По времени написания, по простоте и ясности образов и стиля она соприкасается с одновременными лирическими «Песнями».

Прекрасная девушка Тэль, покинув своих небесных подруг, спускается на землю: душа, ищущая воплощения в материальной земной действительности, она боится соприкосновения с ней и вместе с тем страдает от сознания своего одиночества и бесполезности. Ее поучают цветок — «невинный ландыш», пролетающее золотое облако, могильный червь, самое ничтожное из земных созданий, и сама могильная земля, расступающаяся перед ней. Все в мире связано, каждый служит другому и приносит себя в жертву другому. В этом вечном круговороте жизни никто не бесполезен, и неизбежная смерть сама только звено в круговороте существования.

Афоризмы Блейка объединены им самим в три больших цикла, один — прозаический («Пословицы Ада», 1793) и два — стихотворные («Прорицания невинности», 1803, и «Вечносущее Евангелие», 1818). Только первый цикл был опубликован самим Блейком в составе уже названной философской поэмы «Бракосочетание Неба и Ада» (1793). Два других извлечены из его неизданного наследия и существуют в нескольких разночтениях.

Афоризмы Блейка в эпиграмматической форме, полемически заостренной и в ряде случаев намеренно парадоксальной, выражают основные его идеи по вопросам философии и религии, морали и общественной жизни в противопоставлении ортодоксальному церковному вероучению и господствующим принципам буржуазного государства и общества.

Блейк учит, что нет бога, который существовал бы вне мира, но бог присутствует во всем — в чашечке цветка и в горсти песка. «Все, что живет — свято», но больше всего — человек. «Ты человек, бог — не больше, чем ты, научись же поклоняться своей человечности». «Поклоняться богу — это значит почитать дары его в других людях, в каждом — в соответствии с его гением, и больше всего любить тех, кто самые великие среди людей». «Где пет человека, природа бесплодна».

Добро и зло, согласно учению Блейка, не исключают друг друга, а диалектически взаимосвязаны. «Без противоположностей нет прогресса». Сближение и отталкивание, разум и энергия, любовь и ненависть одинаково необходимы для человеческого существования. Поэтому в «Бракосочетании Неба и Ада» Блейк выступает как апологет ада, защитник «зла» в его взаимосвязи с добром. То, что в религии называется злом — это «энергия». «Добро пассивно и подчиняется разуму. Зло активно, оно рождается из энергии». «Человек, — пишет Блейк в той же книге, — не имеет души, отдельной от тела». «В энергии — единственная жизнь, и исходит она от тела; разум лишь внешняя поверхность энергии». «В энергии — вечное наслаждение». «Проклятие бодрит, благо-

словение расслабляет». «Тигры гнева мудрее, чем клячи наставлений».

Блейк утверждает, что нет греха в том смысле, как понимает грех аскетическое учение церкви. Губительно для человека только сознание греховности и раскаяние в содеянном. Любовь должна быть свободна и радостна, и тем самым она будет безгрешна; чувственность — это выражение божественного начала в человеке. «Нагота женщины — дело рук божьих». ¹² Такое понимание любви раскрыто Блейком в особенности в поэме «Видение дочерей Альбиона» (1793).

Блейк выступает против религии смирения и покорности и в афоризмах «Вечносущего Евангелия» создает свой образ Христа, во всем противоположный каноническому. Его Христос — не проповедник рабского смирения, кротости и послушания закону, а гордый бунтовщик, с гневом и страстью бичующий лицемерие мнимого благочестия.

Афоризмы Блейка направлены против социальной несправедливости и неравенства, против порабощения и эксплуатации человека человеком. По своим темам они перекликаются с «Песнями опыта»:

Зовет к возмездию плач детей
Из-под безжалостных плетей.
.....
Крик проститутки в час ночной
Висит проклятьем над страной.
.....
Тряпки нищего в отрепья
Рвут небес великолепье.
.....
Грош, вырванный у земледельца,
Дороже всех земель владельца.
.....
А где грабеж — закон и право,
Распродается вся держава... ¹³

Многие мысли Блейку подсказаны, как уже говорилось, традициями левых протестантских сект, связанных с эпохой английской революции: так, понятие «вечносущее Евангелие», которое должно снять и вместе с тем исполнить забытые заветы старого, или образ «Нового Иерусалима» как мистифицированное выражение революционной социальной утопии счастливого и свободного будущего человечества. Но многое вместе с тем имеет в них живое современное звучание: это острая критика классового общества и официальной религиозной идеологии, которая освящает и оправдывает его.

БАЙРОН

Из всех поэтов английского романтизма Байрон единственный еще при жизни получил широкое международное признание. Творчество его, воспитанное европейским движением эпохи Просвещения и французской буржуазной революции, наполеоновскими войнами и национально-революционным движением периода реставрации, выходит за рамки английской литературы, объединяя своим воздействием большинство европейских литератур первой половины XIX в. Революционный романтизм Байрона как явление также общеевропейское выходит за рамки узко литературного развития, знаменуя существенный этап в политической жизни, общественных идеях и настроениях своего времени. При этом личность Байрона как человека, поэта и общественного деятеля имела для его современников не меньшее значение, чем его поэтическое творчество.

Аристократ с революционными политическими симпатиями, Байрон в возрасте двадцати четырех лет стал европейски знаменитым поэтом. Красавец, любимец женщин, предмет самых страстных увлечений, он был окружен легендарной славой. Певец разочарования и одиночества, он вынужден был испытать разочарование в людях, в жизни, гонение окружающих, изгнание из родной страны. Как странник и скиталец, он жил в чужих краях — в Испании, Италии, на Востоке, в заветной стране романтических мечтаний его современников, среди дикой природы и первобытных людей. Он призывал к борьбе за свободу и сам участвовал в этой борьбе, был другом карбонариев в Италии, вождем повстанцев в Греции и смертью запечатлел свое участие в борьбе за ее освобождение. При жизни Байрона создается «легенда о Байроне», которая поддерживалась полупризнаниями его собственных произведений, переноса на эту жизнь те идеальные стремления, которые творчество поэта сообщало его героям; его произведения, в свою очередь, читаются в свете его жизни как поэтическое осмысление его внутреннего развития, как ответ на ту моральную проблему, которую личность Байрона, казалось, ставила своему веку.

Лорд Байрон (George Gordon, Lord Byron, 1788—1824) принадлежал к древнему аристократическому роду норманского происхождения, основатель которого переселился в Англию вместе с Вильгельмом Завоевателем. Род Байронов ничем особенным не прославился в исторических летописях Англии, но среди его ближайших предков некоторые обратили на себя внимание современников своеобразием и силой характера, не укладывающегося в бытовые нормы окружающей их общественной среды.

Дед поэта, адмирал Джон Байрон, был известен как неутомимый мореплаватель; сцена кораблекрушения в «Дон Жуане» заимствована из оставленного им описания его кругосветного плавания (1740—1746).

Старший брат адмирала, Уильям, известный под кличкой «злого лорда», убил на дуэли своего родственника и соседа Чеворта, поспорив с ним в деревенском трактире о достоинствах гончих собак. Он был осужден на смертную казнь, но потом помилован как пэр Англии и, рассорившись со своими родными, доживал свой век в родном имении Ньюстед на севере Англии в одиночестве, исключенный из общества, пугая окружающих своей суровостью и озлобленностью.

Отец поэта, Джон Байрон, блестящий молодой офицер, отличившийся в американской войне, игрок и кутила, похитил жену маркиза Камартен, обвенчался с ней после скандального бракоразводного процесса и сделал несчастной ее короткую жизнь. От этого брака он имел дочь Августу, в замужестве Ли (Leigh), единственную сестру поэта. Вторым браком Джон Байрон женился на Екатерине Гордон-оф-Гихт, богатой невесте из знатного шотландского рода Гордонов, родственного королевскому дому Стюартов. Вскоре после этого брака, растратив крупное состояние жены, отец поэта должен был бежать от кредиторов во Францию, где и умер через год, оставив жену и сына в нужде.

Детство Байрона прошло в одиночестве. Его мать, душевно неуравновешенная женщина, то баловала и осыпала ласками своего единственного ребенка, то бранила и преследовала, называя «байроновским отродьем».

Вследствие неумелого ухода в детстве Байрон на всю жизнь остался хромым, что не мешало ему быть человеком исключительной физической выносливости, замечательным спортсменом (особенно пловцом) и восхищать современников своей редкой красотой.

Аристократическое самосознание и гордость молодого Байрона поддерживались воспитанием. Еще ребенком в 1794 г. после смерти своего двоюродного брата Уильяма и «злого лорда» он унаследовал старинный титул своих предков и поместье деда. Байрон сделался владельцем большого состояния, правда, обре-

мененного долгами: родовой замок — старинное аббатство Ньюстед — по вине его предшественника перешел в его владение в полуразрушенном и запущенном виде.

Воспитание Байрон получил в аристократическом колледже в Хэрроу; в своих ранних стихах он часто вспоминает о школе и горячих дружеских привязанностях юных лет. К последним годам жизни в колледже относится самое страстное увлечение мальчика Байрона — его любовь к Мэри Чеворт, внучке того самого соседа, с которым когда-то имел роковое столкновение его дед. В 1803 г. они провели вместе лето в имении, и молодой Байрон с грустью вспоминает впоследствии

Бесплодные места, где был я сердцем болен,
Аннслейские холмы...

(Перевод А. Блока)

В 1805 г. Мэри вышла замуж за другого соседа — мистера Мастера: «хромой мальчик», который был несколько моложе своей возлюбленной, не мог казаться ей серьезной партией. Но первое юношеское разочарование глубоко запечатлелось в душе молодого Байрона. Об этом свидетельствуют стихи, написанные через два года после случайной встречи с любимой женщиной — «К одной леди», и другие стихи, посвященные ей же — «Стансы к одной леди при отъезде из Англии» (1809). О том же говорят отдельные упоминания об этом чувстве, рассеянные в произведениях Байрона, его дневниках и письмах на всем протяжении его жизни, в особенности автобиографическая поэма «Сон» («The Dream», 1816), в которой все последующие разочарования и несчастья своей жизни поэт рассматривает с точки зрения этой неосуществившейся единственной и настоящей любви своих юных лет.

Университетские годы, проведенные в Кембридже (1805—1808), были для Байрона, как и для большинства людей его круга, не столько временем учения, сколько первых кутежей, посвящения в свободную и распущенную жизнь английской светской молодежи того времени. «Это место называют университетом, — писал Байрон из Кембриджа, — но любое учение здесь на последнем месте: профессор ест, пьет, спит; его помощники пьют, спорят и забавляются; о занятиях студентов вы сами легко догадаетесь и без моего описания» (23 ноября 1805). «Жизнь моя здесь была сплошной вереницей беспутных развлечений» (5 июля 1807). Для развития Байрона эти годы имели существенное значение не только как школа практического «либертинажа», о котором он вспоминает в автобиографических строках «Чайльд Гарольда», но также как начало теоретического «вольнодумства» в вопросах религиозных и моральных, воспитанного чтением английских и французских просветителей и крайне существенного для развития мировоззрения Байрона.

В 1807 г. Байрон напечатал сборник лирических стихотворений под заглавием «Часы досуга» («Hours of Idleness»). В следующем году появилось второе, расширенное издание этого сборника под новым заглавием «Оригинальные и переводные стихотворения» («Poems original and translated», 1808). К первому опыту молодого поэта критика отнеслась сравнительно благосклонно; но с резкой статьей обрушилось на него либеральное «Эдинбургское обозрение» — влиятельный литературный орган, впоследствии неизменно поддерживавший Байрона; к критическим замечаниям по поводу стихов «несовершеннолетнего лорда» анонимный рецензент присоединил обидные нападки на личность автора. Байрон ответил в том же году блестящей стихотворной сатирой «Английские барды и шотландские обозреватели» («English Bards and Scotch Reviewers», расширенное изд. — 1809), полной резких, иногда крайне личных и несправедливых, но в основном принципиальных полемических выпадов против вождей современной ему поэзии и поэтической критики. Эта сатира сделала его имя известным в литературных кругах; отрицая достоинства большинства своих прославленных современников (как Вордсворт, Кольридж, Саути, Вальтер Скотт и др.), Байрон расчищал путь для своего творчества, нового и оригинального и в значительной степени враждебного по отношению к реакционным романтическим течениям, господствовавшим в английской поэзии.

Достигнув совершеннолетия, Байрон занял наследственное место в палате лордов. Летом того же 1809 г. он покинул Англию и отправился в большое путешествие по странам Средиземного моря. Из его писем можно узнать причины этого решения, уже давно сложившегося: с одной стороны — пресыщение Англией, кутежами и беспутной жизнью, душевным одиночеством «среди товарищей пиров»; с другой стороны — разочарование в юношеской любви; наконец, желание переменить обстановку, увидеть чужие края, усталость от европейской цивилизации. Байрон мечтает сперва о диких и неизведанных странах, об экзотических красотах Африки и Азии. Но вместо Египта, Ирана и Индии он вынужден довольствоваться югом и востоком Европы. Его путь лежит морем из Лондона в Лиссабон, оттуда верхом в Севилью, Кадис и Гибралтар, оттуда снова морем через Мальту в Албанию, Грецию, Малую Азию, Константинополь и затем обратно в Грецию и на острова Греческого архипелага.

С дороги Байрон посылает матери и друзьям оживленные письма с яркими и разнообразными путевыми зарисовками, которые он использует впоследствии в «Чайльд Гарольде». Его интересы в пути — не историка и любителя прошлого, а туриста, современно мыслящего человека, который на развалинах былого величия Греции предается меланхолическим раздумьям об исторических судьбах народов.

Путешествия Байрона совпадали с последними годами наполеоновского владычества в Европе; он становится свидетелем ге-

роической борьбы испанцев за национальную независимость и начинающегося национально-революционного движения в Греции, которые одушевят его поэзию современными героическими мотивами. Его пленяют красоты южной природы и пестрый, красочный быт народов, не тронутых уравнительным однообразием буржуазной цивилизации. В Албании он навещает Али-пашу, и двор этого магометанского Наполеона в Тепелене своей этнографической пестротой и дикой воинственностью напоминает ему романтические картины средневековой Шотландии в поэмах Скотта и «нравы феодальных времен», а образ самого восточного властителя, под маской внешнего достоинства скрывающего коварство и бесчеловечную жестокость, будет неизменно повторяться в его поэмах на восточные сюжеты (Джафир в «Абидосской невесте», Сеид в «Корсаре», Ламбро в «Дон Жуане»).

В 1811 г. Байрон возвращается в Лондон, и с этого времени начинается внешне наиболее блестящий период его жизни. Необыкновенный успех имели первые две песни «Паломничества Чайльд Гарольда» («Childe Harold's Pilgrimage», Canto I, II, 1812) — стихотворного дневника его восточного путешествия. «В одно прекрасное утро я проснулся знаменитым», — признается он позднее. Читателей пленяют романтическая обстановка путешествия в экзотические страны, яркость описаний, героические мотивы национальной борьбы, новый образ меланхолического и разочарованного героя и впервые так страстно прозвучавшее отрицание современной жизни, вложенное в объективный рассказ о герое, но сразу понятое как личное признание поэта. Вслед за «Чайльд Гарольдом» появились шесть «восточных поэм»: «Гяур» («The Giaour», 1813), «Абидосская невеста» («The Bride of Abydos, a Turkish Tale», 1813), «Корсар» («The Corsair», 1814), «Лара» («Lara», 1814), «Осада Коринфа» («The Siege of Corinth», 1816), «Паризина» («Parisina», 1816, вместе с предыдущей). Первые из них были встречены особенно единодушным восторгом читателей. При появлении «Корсара» совершился неслыханный в английской книжной торговле факт: в первый же день разошлось 10 000 экземпляров. В этих томах Байрон представил в синтетическом обобщении все, что особенно волновало его современников в «Чайльд Гарольде»: и здесь было современное, почти личное содержание под покровом рассказа о дальних временах или экзотических странах, о мрачных и поэтических героях, романтических происшествиях и сильных страстях, и смелая постановка новых волнующих моральных и общественных проблем соединилась с новизной и яркостью поэтической личности, стоящей перед современниками эти проблемы.

Одновременно Байрон обращает на себя внимание английского общества и как политический деятель. Он выступает в палате лордов в 1812 г. с двумя речами: в защиту ноттингамских ткачей и против политических притеснений, чинимых ирландским католикам. Особенно большое впечатление произвела его

первая речь, произнесенная при обсуждении правительственного законопроекта, угрожавшего смертной казнью рабочим — разрушителям ткацких машин. Это стихийное рабочее движение (так называемое движение луддитов) было вызвано введением усовершенствованных машин, которые, обогащая предпринимателей, обрекали рабочих на безработицу и тяжелую нужду. Указывая на это обстоятельство, Байрон иронически замечает: «Уволенные рабочие по невежеству своему, вместо того чтобы радоваться столь полезным для человечества изобретениям, обижались на то, что их приносят в жертву ради усовершенствования механизмов. В простоте душевной они полагали, что удовлетворительный заработок для трудящихся бедняков и их благополучие — дело более важное, чем обогащение кучки фабрикантов путем усовершенствования промышленных орудий, в результате которого рабочий остается без работы, ибо его труд уже не окупает расходов на его оплату». Байрон рисует страшную картину обнищания промышленного района, знакомого ему с детства. «Я проехал через Пиренейский полуостров в дни, когда там свирепствовала война, я побывал в самых угнетенных провинциях Турции, но даже там, под властью деспотического нехристианского правительства, я не видел такой ужасающей нищеты, какую по своему возвращении нашел здесь, в самом сердце христианского государства». Защитникам кровавых мероприятий против восставшей «черни» он заявляет: «А понимаем ли мы, чем мы обязаны черни? Ведь это чернь обрабатывает ваши поля и прислуживает в ваших домах, ведь это из черни набирается ваш флот и вербуются ваша армия, ведь это она дала вам возможность бросить вызов всему миру — но она бросит вызов вам самим, если нуждой и небрежением будет доведена до отчаяния!.. Можно ли засадить целое графство в его собственные тюрьмы? А может быть вы поставите по виселице на каждом поле и развешаете людей вместо пугал? Или может быть (это неизбежно, если вы хотите выполнить собственные предписания) — может быть вы хотите казнить каждого десятого? Ввести военное положение во всей стране? Обезлюдить и опустошить все вокруг?»¹

Одновременно с этим парламентским выступлением, которое произвело большое впечатление, Байрон напечатал в газете «Морнинг кроникл» анонимное стихотворение против кровавого закона: в нем он с негодованием обрушивается на лордов-вешателей, которые во славу английской свободы угрожают смертной казнью голодным и доведенным до отчаяния людям и ценят человеческую жизнь «дешевле чулка»:

... А если так было, то многие спросят:
Сперва не безумцам ли шею свернуть,
Которые людям, что помощи просят, —
Лишь петлю на шею спешат затянуть!

(Перевод О. Чюминой),

Выступление Байрона в защиту ирландских католиков было первым публичным выражением его политических симпатий к угнетенным народам. Ирландская тема в дальнейшем занимает существенное место в политических высказываниях Байрона; порабощение Ирландии он постоянно ставит в вину реакционному правительству Англии, в особенности резко в позднейшем стихотворном памфлете «Ирландская аватара» («The Irish Avatar», 1821), направленном против короля Георга IV.

Политические взгляды Байрона сложились не сразу: в 1809 г., вступая в палату лордов, он еще хочет «по возможности сохранить свою самостоятельность» в политических вопросах, хотя решает «всячески избегать сближения с министерством» (15 января 1809, с. 20). В 1814 г. в период, непосредственно следующий за его парламентскими выступлениями, он говорит о своей «крайней ненависти ко всем существующим правительствам, иронически заявляя в своем дневнике, что «наступление всемирной республики незамедлительно превратит меня в сторонника деспотизма» (16 января 1814, с. 80). Его бунтарские настроения чуждаются какой-либо определенной политической доктрины. «И все же некоторые тревожные явления приятно возбуждают, — как, например, революция, битва или любая рискованная *aventure*» (22 ноября 1813, с. 54). И тут же Байрон заявляет, что готов скорее стать каким-нибудь авантюристом и разбойником, чем самим Магометом. Однако крушение наполеоновского владычества в 1813—1815 гг., победа «союзников» и наступление общеевропейской реакции с каждым годом укрепляют республиканские убеждения Байрона. Столкновение с английским обществом, добровольная эмиграция из Англии и непосредственное соприкосновение с революционным движением на континенте окончательно определяют его политические позиции.

Аристократическое происхождение Байрона и его блестящие литературные успехи открыли перед ним двери светских салонов Лондона. Он становится на время любимцем светского общества, модным писателем, героем двух зимних сезонов (1812—1813), предметом страстных любовных увлечений и романов. Среди его поклонниц выделяется эксцентричная Каролина Лэм, молодая аристократка, писавшая стихи и навещавшая Байрона. После женитьбы Байрона и его развода она пыталась отомстить ему «за измену» и изобразила его в неудачном автобиографическом романе «Гленарвон» («Glenarvon», 1816). Свои «восточные» поэмы Байрон писал между балами и светскими развлечениями, всегда запоем, в несколько ночей, чтобы «мысленно оторваться» от окружающей действительности. «Главная цель жизни — это ощущение, — писал Байрон в это время своей будущей невесте, — чувствовать, что мы существуем, хотя бы и в страдании. Это — „зияющая пустота“, которая толкает нас к азартным играм — в битву — в путешествие — к невоздержанным, но острым переживаниям всякого рода, главная притягательная сила кото-

рых — в волнении, связанном с их достижением. . . если отправляться в плавание, пусть это будет бурный океан, только не каботажный рейд вдоль надоевших берегов спокойного озера» (6—26 сентября 1813).

Бурные годы лондонской жизни (1812—1815) закончились для Байрона попыткой «остепениться». Попытка была искусственной и потому неудачной. Мисс Анабелла Милбенк, девушка не светская, дочь провинциального помещика, образованная, умная, остановила на себе выбор Байрона. Это было не страстное, но дружеское чувство. Байрон писал о ней в своем дневнике: «Она — незаурядная женщина и весьма мало избалована, что необычно для двадцатилетней девушки — наследницы титула и большого состояния — единственной дочери и *savante* [ученой женщины], привыкшей к полной воле. Она — поэтесса — математик — философ и при всем том очень добра, великодушна, кротка и без претензий» (30 ноября 1813, с. 67). В письме к Каролине Лэм он иронически замечает, что мисс Милбенк «слишком хороша для падшего духа и нравилась бы мне больше, если бы была менее совершенной» (1 мая 1812, с. 42). Впоследствии он жаловался своему приятелю Медвину, что «она всегда подчинялась тому, что называла незабываемыми законами и принципами, расчерченными геометрически». Обручившись с мисс Милбенк, Байрон в первое время казался удовлетворенным и даже благодарил за нею в поместии ее родителей, хотя и жаловался в письмах на скуку и однообразие провинциальной жизни. Свадьба состоялась в начале 1815 г. В начале 1816 г., вскоре после рождения дочери Ады, жена Байрона без всякой видимой причины покидает поэта и, вернувшись к родителям, настаивает на немедленном разводе. Несмотря на попытки Байрона найти примирительный исход, его «моральная Клитемнестра», «математическая Медея», «принцесса параллелограммов» (как называл ее впоследствии Байрон) отказалась вернуться в дом мужа. В апреле 1816 г. состоялся развод, точнее — соглашение о раздельном жительстве супругов. Обстоятельства дела породили чудовищные сплетни. Для Байрона закрылись дома его друзей, те светские салоны, в которых он был центром общего внимания. Знакомые при встрече с ним отворачивались. Газеты и журналы начали травлю поэта, не стесняясь намекать на интимные стороны его личной и семейной жизни. Английское общество было охвачено, по словам Маколея, «одним из очередных припадков добродетели»: оно казнило в Байроне своего недавнего любимца, который, якобы проповедуя в своей поэзии неверие и безнравственность, не стеснялся в личной жизни следовать своей проповеди. Городские сплетни обвиняли Байрона в любовных отношениях с Августой Ли, дочерью его отца от первого брака; во всяком случае, таково было убеждение его жены и близких ей людей. Весной 1816 г. Байрон вынужден был снова покинуть Англию, на этот раз навсегда и как изгнанник.

После бурной и рассеянной лондонской жизни первые полгода, проведенные Байроном вдали от родины, способствовали его внутреннему росту; в одиночестве, в сосредоточенности и душевном страдании поэт достигает более сознательного, философски углубленного и обобщенного взгляда на жизнь. Через Бельгию, недавно бывшую полем сражения между Наполеоном и союзниками, вверх по Рейну, Байрон направляется в Швейцарию. Он поселяется на Женевском озере, в вилле Диодати. Его соседом и постоянным спутником становится поэт Шелли, как и Байрон — полудобровольный изгнанник, покинувший родину вместе со своей возлюбленной (впоследствии женой) Мэри Годвин, дочерью автора «Политической справедливости». Семью Шелли сопровождала воспитанница Годвина, дочь его второй жены Джен Клермонт, молодая актриса Клер Клермонт, полюбившая Байрона незадолго до его отъезда из Англии и против его желания последовавшая за ним в Швейцарию. Плодом этого непродолжительного увлечения Байрона была дочь Аллегра, упоминаемая в его письмах и стихах и скончавшаяся в раннем детстве.

Дружба с Шелли, несмотря на идейные разногласия между ними, способствовала расширению философского кругозора Байрона. Вместе с Шелли Байрон совершает поездку по Женевскому озеру, посещает Шильонский замок, место заключения швейцарского патриота Бонивара, подсказавшее ему содержание поэмы «Шильонский узник». Они посещают и прибрежные окрестности, освященные поэтическими воспоминаниями «Новой Элоизы» Руссо. Эти новые впечатления отражает III песнь «Чайльд Гарольда» (1816). Байрон совершает также восхождение из Интерлакена на Бернские Альпы поблизости от вершины Юнгфрау. В дневнике этого восхождения, посвященном Августе (18—29 сентября 1816), он описывает величественный горный пейзаж: снежные вершины, ледники, горные потоки и водопады, беспрестанно низвергающиеся лавины, отдаленный звук колокольчиков пасущегося стада и идиллическую свирель горного пастуха. «Но... ни пастушьи напевы, ни грохот лавин, ни водопады, ни горы, ни ледники, ни леса, ни тучи ни на миг не облегчили тяжесть, лежащую у меня на сердце, ни на миг не дали растворить мое несчастное „я“ в величии, могуществе и красоте, окружавшей меня со всех сторон» (29 сентября 1816, с. 133). Из этих впечатлений, мыслей и настроений сложилась философская драматическая поэма «Манфред», законченная Байроном уже в Италии.

В конце 1816 г. Байрон из Швейцарии переезжает в Италию. После короткого пребывания в Милане, где он знакомится с кружком итальянских романтиков, энтузиастов национального возрождения Италии, и с молодым Анри Бейлем (будущим Стендалем), Байрон через Верону едет в Венецию, с намерением пробыть там недолго, и остается на целых два года (1816—1818).

Венеция, потерявшая самостоятельность и теперь принадле-

жавшая Австрии, уже успела превратиться из богатой и могущественной торговой республики в один из центров международного туризма, место развлечения для знатных и богатых путешественников всех наций, хотя она сохранила еще как наследие блестящего прошлого черты бытового и исторического своеобразия. Пышные народные празднества, карнавалы, не прекращающиеся полгода, концерты, опера, театр, свобода нравов, непривычная для изгнанника из пуританской Англии, легкое и бездумное отношение к жизни, а главное — к любви — все это находит отражение в поэзии Байрона («Беппо»). Письма Байрона из Венеции напоминают авантюрный роман с обычными галантными приключениями, в котором целью жизни является наслаждение и ни одно минутное чувство не принимается всерьез. Байрон снимает дворец на Большом канале и заводит целый штат прислуги, как полагается знатному венецианцу. Его возлюбленные — Марианна Сегати и Маргарита Коньи; первая — жена венецианского купца, вторая — простая женщина из народа, с которыми его соединяет только чувственное увлечение. Друзья из Англии, в том числе Шелли и Томас Мур, находят, что Байрон опустился и ведет недостойную жизнь. Однако между развлечениями венецианского карнавала Байрон изучает армянский язык у монахов армянского монастыря св. Лазаря, мечтая проникнуть в тайны восточной поэзии и в предисловии к армянской грамматике, изданной его новыми друзьями, открыто выражает свои симпатии делу освобождения армянского народа от турецкого ига.

Результатом путешествия по Италии, через Феррару и Флоренцию в Рим (апрель—май 1817 г.), является песнь IV «Чайльд Гарольда» (1818), воспевающая красоты и оплакивающая былое величие Италии. Посещением Феррары вызвана «Жалоба Тассо» («The Lament of Tasso», 1817). В «Мазепе» («Mazepa», 1819) Байрон еще раз возвращается к жанру романтической поэмы, столь ярко представленному в его раннем творчестве. Венецианская повесть «Беппо» («Verro. A Venetian Story», 1818) и первые песни «Дон Жуана» («Don Juan», 1819—1824) всего более отражают уроки венецианской жизни: исход из романтического разочарования в жизни намечается в новом, ироническом отношении к окружающему обществу, реалистически отраженному в комической поэме.

Осенью 1818 г. в личной жизни Байрона совершается перемена. Он знакомится в Венеции с молодой графиней Терезой Гвиччоли (Guiccioli), урожденной графиней Гамба, которая незадолго до встречи с поэтом была выдана родителями за богатого старика. Байрон с первой встречи всецело отдался этому новому увлечению. Но, судя по его письмам к Терезе и к английским друзьям, увлечение это было иным, чем романтические привязанности его юношеских лет. С одной стороны, Байрон окружает свою возлюбленную самой трогательной и нежной заботой, задумывает план побега с ней в Южную Америку, грозит покон-

чить жизнь самоубийством, если графиня его покинет; но, с другой стороны, он советует молодой женщине избежать развода и связанного с ним общественного скандала и в письмах к английским друзьям изображает в ироническом тоне свое положение признанного поклонника, «кавалера-прислужника» (*cavaliere-servente*) знатной итальянской дамы. Несмотря на свободу итальянских прав и первоначальную сползительность старого графа, отношения Байрона к семье Гвиччоли остаются неустойчивыми: в 1820 г. они закончились разводом супругов по настоянию графа. Тереза должна была вернуться в семью своего отца; вслед за нею и Байрон покинул Венецию и поселился в Равенне.

Жизнь в семье Гамба сближает Байрона с итальянцами и с итальянскими политическими интересами. Пробужденная к новой политической жизни наполеоновскими войнами, Италия после Венского конгресса продолжала оставаться политически раздробленной, частью под иноземным владычеством австрийских Габсбургов, частью под властью папского престола и местных феодальных династий. Растущее национально-освободительное движение находило себе выражение в деятельности ряда тайных обществ, разбросанных по всей Италии, из которых так называемые карбонарии имели наибольшее число сторонников среди итальянской интеллигенции. Испанская революция 1820 г. вызвала в Италии сочувственные отклики: в конце 1820 г. вспыхнула революция в Пьемонте, в начале 1821 г. — в Неаполе; готовилось восстание и в папской области (Романье), к которой принадлежала Равенна. Но патриотическое движение карбонариев, неопределенное по своему конкретному политическому содержанию, не было широким народным движением и не встретило поддержки в народных массах. Восстания в Пьемонте и в Неаполе были подавлены австрийскими войсками согласно решению монархов Священного союза, принятому на конгрессе в Лайбахе; в Романье из-за нерешительности карбонариев дело не дошло до открытого восстания, и правительственные репрессии ограничились арестом вождаков движения.

Как видно из равеннского дневника Байрона (4 января — 27 февраля 1821) и отчасти из его писем к английским друзьям, Байрон принимает самое непосредственное участие в подготовке восстания карбонариев. Через отца и братьев Терезы, бывших членами тайного общества, он снабжал итальянских патриотов деньгами; в его доме, пользовавшемся относительной неприкосновенностью как дворец знатного англичанина, был устроен склад оружия. На случай восстания Байрон предполагал обороняться в нем, как в крепости. Он советовал своим друзьям скорее начинать восстание, чтобы не быть схваченными порознь. «Пора действовать настала, — записывает он в своем дневнике, — и что значит твоя особа, если можно передать в грядущее хоть одну живую искру того нетленного, что достойно сохраниться от прошлого? Дело не в одном человеке и не в миллионе людей,

а в духе свободы, который надо распространять. Волны, атакующие берег, разбиваются одна за другой, но океан все же побеждает» (9 января 1821, с. 201). «Если бы удалось освободить Италию, неважно, кем или чем жертвовать. Это — великая цель — несомненная поэзия политики. Подумать только — свободная Италия!!!» (18 февраля 1821, с. 224).

Байрон вполне отдавал себе отчет в слабости итальянского революционного движения. Он упрекал карбонариев в отсутствии «единства и принципа». Он считал, что «простой народ не заинтересован, только высшие и средние слои» (24 января 1821, с. 212). Однако «отличные люди», окружавшие его, казались ему «хорошим материалом для создания нации. Из хаоса господь создал мир; из бури страстей рождается народ» (5 января 1821, с. 195). «Высокий дух рождается в трудностях; Свобода — мать всех тех немногих добродетелей, какие свойственны человеку» (8 января 1821, с. 200). Поэтому Байрон готов был разделить со своими итальянскими друзьями их судьбу. «Все, что я могу сделать деньгами или иными средствами или личным участием, все это я готов сделать ради их освобождения, я так и сказал им (некоторым из здешних предводителей) полчаса назад» (24 февраля 1821, с. 226).

После неудачи движения Байрон пытается использовать свои английские связи, чтобы облегчить участь арестованных. Вслед за семьей Гамба, высланной из Равенны, он переезжает в Пизу и затем в Геную. В его творчестве итальянская политическая тема отражается в это время в исторических трагедиях «Марино Фальеро, дож Венеции» («*Marino Faliero, Doge of Venice*», 1820) и «Двое Фоскари» («*The two Foscari*», 1821) и в поэме «Пророчество Данте» («*The Prophecy of Dante*», 1821), посвященной объединению Италии.

Крушение итальянской революции снова возвращает интересы Байрона к его родине. Как видно из его переписки, он и ранее внимательно следил за политическим движением в Англии, ловя каждый симптом нарастающей оппозиции против реакционного правительства и интересуясь в особенности отголосками рабочего движения этих лет, которому он посвящает посланную Томасу Муру в 1816 г. «Песню для луддитов» (напечатанную в 1830 г.). В ней он призывает английских рабочих последовать примеру американской революции и начать революционную борьбу:

Как за морем кровью свободу свою
Ребята купили дешевой ценой...

(Перевод Н. Холодковского)

Вскоре после гибели Шелли (1822), с которым Байрон, живя в Италии, был связан близкой дружбой, в доме Байрона находит приют друг Шелли, политический деятель радикальной оппозиции поэт Ли Хант, также эмигрировавший в Италию. Байрон

познакомился с ним еще в Лондоне, когда он демонстративно навещал Ли Ханта в тюрьме, куда этот последний был посажен за политический памфлет против принца-регента. На средства Байрона Ли Хант и его брат издают журнал «Либерал» («The Liberal», 1822—1823), вокруг которого должны были объединиться английские радикалы. Чтобы помочь журналу, Байрон печатает в нем свои поэтические произведения. К этому времени относятся наиболее резкие сатиры Байрона, направленные против политического режима реставрации — «Видение суда» («The Vision of Judgement», 1822) и «Бронзовый век» («The Age of Bronze», 1823). Эти произведения, как и активное участие Байрона в итальянском революционном движении, делают поэта литературным вождем передовых демократических кругов Европы. Напротив, в Англии последние произведения Байрона — мистерия «Каин» («Cain, a Mystery», 1821) и следующие песни «Дон Жуана» — встречают решительное осуждение консервативно настроенного общества: в отношении к религии и нравственности, как и в вопросах политики, Байрон окончательно расходится в эти годы с «общественным мнением» консервативной Англии.

Именно в это время (1823) либеральный филэллинистический комитет в Лондоне избрал Байрона своим сочленом и представителем за границей и предложил поэту, неоднократно высказывавшему сочувствие национально-освободительной борьбе, принять на себя посредничество между греческими повстанцами и их английскими друзьями. Байрон, еще ранее писавший Муру, что «человек, который не может сражаться за свободу на родине, должен сражаться за свободу своих соседей», охотно согласился на это предложение и, решив принять непосредственное участие в греческом восстании, в апреле 1823 г. отплыл с несколькими спутниками в Грецию. Здесь он на свои средства сформировал отряд албанцев-сулиотов, который под его личным командованием готовился принять участие в военных операциях против турок. Последний год жизни Байрона был посвящен активной борьбе в рядах повстанцев, попыткам организовать их слабые и разрозненные силы, выхлопотать им заем в Англии, примирить честолюбие отдельных вождей в общей борьбе за дело освобождения Греции. Он умер от лихорадки 19 апреля 1824 г. в осажденном турками городе Миссолунги. Повстанцы отдали его телу высшие воинские почести. Его останки были перевезены в Англию и похоронены согласно его желанию в родовом имении Ньюстеде. Вестминстерское аббатство, где погребено большинство выдающихся писателей и политических деятелей Англии, не приняло его в свои стены.

2

Ни один из европейских поэтов XIX в. не имел такого широкого, захватывающего влияния на своих современников, как Байрон. Говоря словами Пушкина, он был «властителем дум» пере-

довых людей своего времени. Источник этого влияния в той революционной морально-политической тенденции, которая пронизывает все творчество Байрона: поэт не замыкается в поэтическом созерцании, но своей жизнью и творчеством стремится дать ответ на вопрос о смысле и ценности жизни. Подобно другим великим писателям — социальным моралистам Байрон в своих произведениях отвечал на самый насущный вопрос, который ставила перед ним современность: как относиться к жизни, как жить? Его поэзия (и в этом заключается ее непреходящее значение) проникнута боевым, мятежным, героическим духом, духом протеста против общественного гнета, против порабощения человека и высокой гуманностью, подлинной верой в природное человеческое достоинство, униженное и поруганное условиями общественной жизни — верой в торжество дела свободы, которая в конечном счете является основным источником и его боевого пафоса.

Поэзия Байрона насыщена актуальным общественным содержанием не только там, где она имеет прямую политическую направленность (как в политических одах, сатирах, эпиграммах), но и там, где она, казалось бы, замыкается в более отвлеченную сферу романтически сублимированных душевных переживаний. Сам Байрон никогда не хотел быть только поэтом: он несколько стыдился «писания стихов» как профессии. Его идеалом был человек действия, политический деятель, народный вождь, военачальник. «Если человек способен на лучшее, ему не следует делаться рифмачом, — записывает он в своем дневнике. — Вот потому-то и досадно видеть Скотта, Мура, Кэмпбелла и Роджерса, которые могли бы быть людьми дела и вождями, а стали всего лишь созерцателями» (23 ноября 1813 г., с. 58). «Предпочтение, какое оказывают писателям перед людьми дела, и всю шумиху, поднимаемую вокруг сочинительства и сочинителей ими самими и другими, я считаю признаком изнеженности, упадка и слабости. Кто стал бы писать, если бы имел возможность делать нечто лучшее? „Действие, действие, действие“, — говорил Демосфен. Действия, действия, — говорю я, — а не сочинительство, особенно в стихах» (24 ноября 1813 г., с. 61).

Творчество Байрона в основном относится к годам политической реакции, которая началась в самой Англии задолго до падения Наполеона и завершилась после Венского конгресса реставрацией старого режима почти во всей Европе. В этих условиях решающим вопросом для определения общественно-политической ориентации европейского поэта начала XIX в. являлось его отношение к французской буржуазной революции, как к тому крупнейшему общественно-политическому событию, которое определило облик новой Европы. Байрон одинаково враждебно относится и к феодальной реакции, пытающейся ликвидировать наследие великой революции в общественной жизни и идеологии, и к буржуазному либерализму, отказавшемуся после революции от широких третьесловных идеалов просветителей и револю-

ционеров XVIII в., чтобы путем политического компромисса с правящим классом отстаивать свои эгоистические буржуазные интересы. В обстановке политической реакции он выступает как идейный наследник французской революции. Его политические идеи, не всегда определенные по своему положительному содержанию, продиктованы протестом против деспотизма и пафосом борьбы за политическую свободу. «Чем больше равенство, тем более равно распределяется зло и, будучи разделено среди такого множества людей, становится легче. Поэтому я — за Республику!» (18 февраля 1814, с. 82). «Времена королей быстро близятся к концу, — пишет он в дни революционного брожения в Италии. — Кровь будет литься, как вода, а слезы — как туман; но народы в конце концов победят. Я не доживу до этих времен, но их предвижу» (13 января 1821, с. 206). «Необходима всемирная республика — и это будет правильно» (6 января 1821, с. 196). Республика представляется Байрону матерью всех общественных добродетелей: самые блестящие страницы мировой истории — Рим, Греция, Венеция, революционная Франция. Голландия, Англия, освобожденная Америка — обязаны ей своим величием. Согласно признанию Байрона, его любимые герои — Вашингтон, Франклин, Пенн, Мирабо и Сен-Жюст, из древних — Брут и Кассий. С презрением отзывается он в своем дневнике о тогдашних правителях Европы: английском министре Каслри, «голова которого просится на пику, где мы ее и увидим раньше, чем кончится его карьера» (12 июня 1815); о полководце Веллингтоне, национальном герое английской буржуазии, и «пьяном капрале» Блюхере, этих мнимых «победителях» Наполеона («как будто можно восхищаться камнем, о который споткнулся человек»); о Людовике XVIII «Подагрическом», торжественно возвращенном в Париж, чтобы дожидаться неминуемой второй революции (20 апреля 1814); об императоре Александре I и прочих крупных и мелких представителях реставрации.

Этим властителям современной Европы Байрон противопоставляет героизированный образ Наполеона, которому, по словам поэта, «мы должны быть благодарны за то, что, как гроза, он очистил воздух от всех туманов старого легитимизма». Культ Наполеона занимает существенное место в политическом мировоззрении и творчестве молодого Байрона, как и ряда других передовых писателей периода реставрации (Стендаля, Гейне и др.), для которых имя Наполеона сделалось символом революционной ломки феодального строя, его падение отождествилось, говоря словами Байрона, с восстановлением «дурацкой старой системы равновесия в Европе: уравниваем соломинки на носках у королей, вместо того чтобы оторвать эти носы!» (23 ноября 1813, с. 58). Стихи Байрона, посвященные Наполеону (1813—1815), в значительной мере положили начало этому культу. Однако, прославляя Наполеона, Байрон в то же время видит в нем тирани и поработителя, предавшего дело народной свободы. «Юному

вождю», «солдату-гражданину», «сыну свободы», для которого не страшны были объединенные против него «деспоты», Байрон противопоставляет «героя, опустившегося до звания короля» («the hero sunk into a king»), одинокого тирана, оказавшегося бессильным против других тиранов. Отсюда поэт выводит «моральный урок»: надежда Франции — не в троне, ее не спасут ни Наполеон, ни восстановленный король, но «только равные права и законы, сердца и души, объединенные для одного общего дела — свободы, дарованной богом всем живущим на земле» («Ода с французского», 1815).

Однако абстрактный энтузиазм свободы, унаследованный от французской революции, углубляется в политическом сознании Байрона смутным пониманием назревающих противоречий буржуазного общества. Выступая в палате лордов с речью в защиту луддитов, Байрон заявляет о своей пенависти к новым формам буржуазной эксплуатации. Он уже догадывается, что изменение формы правления само по себе не может обеспечить счастья народных масс. «Дело в том, что на всей земле богатства дают власть, а бедность есть рабство, и для народа один строй не лучше и не хуже другого» (16 января 1814, с. 80). «Я не знаю, что такое свобода, ибо никогда ее не видал, — а богатство имеет силу во всем мире» (22 ноября 1813, с. 54). «Говорят, знание есть сила; я тоже так прежде думал, но теперь я знаю, что при этом имеют в виду деньги» (6 февраля 1822). В поздних произведениях Байрона (в «Вернере», «Бронзовом веке», в последних песнях «Дон Жуана») появляется новый для Байрона мотив — разоблачение низкой корысти капитала, управляющего всей политической жизнью современной Европы. Однако несмотря на отдельные высказывания этого рода и на искреннее сочувствие революционному движению рабочего класса, Байрон в большинстве произведений не поднимается до принципиальной критики буржуазного общества, оставаясь в этом вопросе в пределах политического мировоззрения революционных просветителей XVIII в.

Отсюда симпатии, связывавшие Байрона с национально-освободительным движением на юге Европы, этим своеобразным продолжением французской революции в годы торжествующей реакции. Здесь, в Испании, в Италии, в Греции, в странах, еще не проделавших буржуазной революции, в условиях национального гнета противоречия между интересами буржуазии и широких народных масс еще не были обнажены в такой мере, как в капиталистических странах Европы, и революционная борьба могла иметь действительно народный характер, в наименьшей степени напоминая специфическую буржуазную ограниченность английского или французского послереволюционного либерализма. Для Байрона характерен широкий космополитизм его социально-политических симпатий и антипатий. Он сам в письме к графине Гвиччиоли (1819) называет себя «гражданином вселен-

ной» («cittadino del mondo»), для которого «все страны одинаковы». Международная слава Байрона и его связь с политическим движением в Италии и Греции сделали его в конце жизни признанным литературным вождем общеевропейской политической оппозиции против режима реставрации.

Но Байрон был связан с французской революцией не только политической стороной своей поэзии. Его мировоззрение насквозь проникнуто влиянием философских идей французского Просвещения. Эта связь революционного романтизма начала XIX в. с критическим рационализмом и материализмом французского Просвещения имеет принципиальное значение и подтверждается другими примерами (Шелли, молодой Пушкин, Стендаль). Поэзия Байрона выросла на идеологическом наследии французской буржуазной мысли XVIII в., на «вольнодумстве», критицизме, религиозном скепсисе идеологов буржуазной революции. Письма Байрона, задолго до «Манфреда» и «Каина», содержат выражение его мыслей и сомнений по этим вопросам. «О религии я ничего не знаю, по крайней мере — ничего в ее пользу. Существуют безумцы во всех сектах и обманщики в большинстве; зачем мне верить в тайны, которые никому не понятны, потому только, что о них писали люди, ошибочно принимавшие безумие за вдохновение и называвшие себя евангелистами?». «Я жил деистом, кем я умру — не знаю, во всяком случае „умру смеясь“» (16 апреля 1817). «Я не хочу иметь никакого дела с вашим бессмертием; мы достаточно несчастны в этой жизни, чтобы не предаваться бессмысленным рассуждениям об ином существовании. Если люди живут, зачем им нужно умирать? Если же они должны умереть, зачем нарушать тот сладостный и здоровый сон, который „не знает пробуждения“?» (3 апреля 1811). О христианском вероучении он писал в это время: «Основа вашей религии — несправедливость: сын божий, чистый, невинный, приносится в жертву за виновных. Это доказывает его героизм, но так же мало может снять вину с человека, как добровольное согласие школьника быть высеченным за своего товарища... Кроме того, вы превращаете бога в тирана над чистым и невинно страдающим существом... Что касается чудес, то я согласен с Юмом, что более вероятно предположить ложь или самообман. Я не верю ни в какое религиозное откровение, ибо ни одна религия не была нам „открыта“; и если церкви будет угодно предать меня проклятию за непризнание несуществующего, я прибегну к милосердию „великой и непостижимой Первопричины“» (13 сентября 1811). Таким образом, в эпоху расцвета романтического иррационализма и религиозной мистики, характерной для политической реакции, Байрон сохраняет верность критическому рационализму XVIII в.

Не менее существенное значение в воспитании мировоззрения Байрона сыграли революционные идеи Руссо, с которым Байрона нередко сближали его современники. Ретроспективная утопия ес-

тественного состояния, созданная Руссо, служит и для Байрона опорой в его критике современного общества. Проявлением природной человечности, противоречащей лицемерию и моралистическим предрассудкам этого общества, являются у Байрона и возвышенная романтическая любовь героев «восточных поэм» и «Манфреда», нередко вступающая в конфликт с общественными отношениями, и вызывающий «эпикуреизм» его последних произведений («Беппо», «Дон Жуан», «Сарданапал»). Патриархальная общественность полудиких албанцев в «Чайльд Гарольде», как и анархическая утопия последней поэмы Байрона «Остров» («The Island», 1823), одинаково противопоставляются общественному строю, основанному на угнетении и эксплуатации, который лицемерно оправдывается моралью и религией господствующих классов.

Связь Байрона с Просвещением объясняет его резко враждебное отношение к английскому реакционному романтизму, можно сказать шире — к английскому романтизму в целом (за исключением — и то с большими оговорками — Вальтера Скотта и Шелли, притом последнего скорее как человека, чем как поэта). Уже первое столкновение Байрона с его литературными предшественниками и современниками — сатира «Английские барды и шотландские обозреватели» — имеет принципиальное значение как развернутая и последовательная критика господствующей романтической школы. Это выступление раз и навсегда установило литературные позиции Байрона. Молодому Байрону ненавистна в Вордсворте его философствующая дидактика, его идеализация мещанства и деланный инфантилизм. Вордсворт «простоват» и «вульгарен», стихи его — «детская болтовня», «рождественские рассказы, мучительно переложенные в рифмы», «учением и примером» он успешно доказывает, что «проза — это стихи, а стихи — простая проза». Кольриджу ставится в вину его «темнота» и то наивное простодушие, с которым, проповедуя мистическое братство всех живых существ, он «парит, воспевая осла, и сам ревет подобно ослу, придворный поэт всех длинноухих». Саути выступает в сатире Байрона как автор «уличных баллад», поклонник фольклорных суеверий и чертовщины, «победитель здравого смысла», счастливо «соперничающий с мальчиком-с-пальчик», и как сочинитель длинных и скучных поэм, злоупотребляющих терпением читателя. Льюис, автор «страшных рассказов» — «могилищик Аполлона», который стремится «превратить Парнас в кладбище». Вальтер Скотт, тогда известный только как романтический поэт, представляется Байрону апологетом средневекового варварства, воспевающим «дикие наезды разбойничьих кланов, самые блестящие подвиги которых позорят имя человека», хотя в то же время с большой проникательностью Байрон предвидит будущую славу «шотландского барда» как поэтического летописца героического прошлого родной страны. Реакционному направлению современной английской поэзии Байрон про-

тивопоставляет великих поэтов «классиков» — Мильтона, Драйдена, Попа из своих литературных современников, которые, как Роджерс, Кэмпбелл и Крабб, продолжали традиции поэзии эпохи Просвещения, традиции «правды», «разума» и «вкуса».

В дальнейшем борьба Байрона с «лексистами» углубляется политическими разногласиями. Байрон выступает против реакционных романтиков (особенно против Саути), как против политических ренегатов французской революции, перешедших в лагерь идеологов Священного союза. Автор «Уота Тайлера» и ученик Годвина, выступающий в роли придворного поэта и апологета политической реакции, становится главной мишенью ожесточенных нападков Байрона. В свою очередь Саути изобличает Байрона как главу «сатанинской школы», «восстающей против религии, морали и священных устоев человеческого общества», и призывает правителей своевременно принять меры против политической заразы, угрожающей Европе новой революцией (см. предисловие Байрона к его поэме «Видение суда»). Байрон, уже ранее, в 1819 г., высмеявший Саути в напечатанном пародийном посвящении «Дон Жуана», ответил ему в послесловии к трагедии «Двое Фоскари» (1821). Революции, говорит Байрон, вызываются не пропагандой, а угнетением народа. Поэтому в Англии «революция — неизбежна», хотя правительство и утешает себя «подавлением мелких беспорядков». «Ведь эти последние — только волны, отброшенные и разбившиеся о берег, тогда как великий прилив все растет и надвигается вместе с каждой волной». Ответ в поэтической форме последовал затем в стихотворном памфлете «Видение суда».

Политическая полемика сопровождается полемикой эстетической, в которой Байрон продолжает линию «английских бардов». Выступая как противник современного ему романтизма, в том числе и против романтизма в поэтическом творчестве лично ему близких Мура и Скотта, Байрон противопоставляет модным литературным направлениям своего времени классическую музу поэта-просветителя Попа. «Все мы — Скотт, Саути, Вордсворт, Мур, Кэмпбелл и я — заблуждаемся, и все в равной мере; что мы избрали в поэзии неверную революционную систему...» (15 сентября 1817, с. 151). Начиная с Уортона до настоящего времени ведется борьба против Попа новой школой «критиков и писак, которые мнят себя поэтами, потому что не пишут как Поп» (12 апреля 1818). Между тем Поп, по мнению Байрона, «величайшее имя» в английской поэзии, рядом с ним «все остальные — варвары». «Он — греческий храм, вокруг которого построены готический собор, турецкая мечеть и всякие фантастические пагоды и часовенки. Если хотите, называйте Шекспира и Мильтона пирамидами, но я предпочитаю храм Тезея или Парфенон горе из обожженных кирпичей» (28 сентября 1821). В статье, направленной против Боулза, издателя и критика Попа (1821), Байрон называет Попа «самым совершенным из наших поэтов и самым чистым из наших мора-

листов». Он ценит в нем «великого морального поэта», «поэта цивилизации», «национального поэта человечества». Он предпочитает творчество Попа, как искусство, созданное человеческим разумом и цивилизацией, искусство «моральное» (т. е. общественное) по своему содержанию, той модной проповеди возвращения к природной простоте, к примитивному и детскому, которая так характерна для поэтического мировоззрения «лекистов» с их болтовней о «зеленых полях». Хотя в этом панегирике Попу была известная доля преувеличения и аффектации, подсказанная Байрону его отрицательным отношением к английскому реакционному романтизму, однако полемика с Боулзом имеет и принципиальное значение. Противопоставляя «дурному вкусу» романтиков классицизм Попа, своего ближайшего учителя в жанре общественной сатиры, Байрон становится на сторону поэтического интеллектуализма эпохи Просвещения против мистики, иррационализма и субъективной фантастики своих романтических современников.

Конечно, было бы неправильно на основании всего сказанного рассматривать поэзию Байрона как простое продолжение просветительской и революционной идеологии XVIII в. Между Байроном и эпохой Просвещения лежит буржуазная революция, впервые обнажившая с такою глубиной противоречия нового буржуазного общества и показавшая, что царство разума, о котором мечтали просветители, было «не чем иным, как идеализованным царством буржуазии».² Этот исторический опыт, лежащий в основе мировоззрения романтизма начала XIX в. в его многообразных вариантах, определил собою трагический пессимизм и разочарование, пронизывающие поэзию Байрона. «Мировая скорбь» в романтической поэзии этого времени является обратной стороной крушения «просветительского» оптимизма. Мятельный пафос поэзии Байрона в значительной степени бесперспективен, потому что Байрон не видит творческих сил, которые могли бы перестроить человеческое общество. Поэтом герой его выступает как мятежный индивидуалист, как гордый одиночка, преступивший законы общества и находящийся с ним в постоянной борьбе. Романтический индивидуализм в творчестве Байрона, как и других революционных романтиков начала XIX в., выступает еще как освободительная сила: в нем не успели определиться черты эгоистического своекорыстия, характерные для человека буржуазного общества, либо они выступают в абстрактной и замаскированной форме. При этом столкновение героя и общества и связанное с ним разочарование героя приобретают в поэзии Байрона абстрактно-метафизический и нередко мистифицированный характер, проецируются в вечность, рассматриваются как непреложный закон всякого бытия. Человек в этой трагической борьбе с мировым злом должен сохранить героическую стойкость и мужество сопротивления и протеста, хотя бы безнадежного, и веру в разум, последний остаток просветительского опти-

мизма. В поздних произведениях Байрона («Беппо», «Дон Жуан») эта непримиримость сменяется более трезвым и реалистическим пониманием действительности, смягченным прошлей и скепсисом, по существу, однако, гораздо более безнадежным в своем признании безысходности противоречий человеческой жизни.

В этом отказе от дальнейшей борьбы — возможность того реакционного поворота в творчестве Байрона, которую предвидел Маркс в своем известном высказывании, засвидетельствованном в воспоминаниях его дочери Элеоноры: «Маркс, который знал и понимал поэтов так же хорошо, как философов и экономистов, говорил обычно: „Подлинное различие между Байроном и Шелли состоит в следующем: те, кто их понимает и любит, считают счастьем, что Байрон умер на тридцать шестом году жизни, ибо он сделался бы реакционным буржуа, если бы прожил дольше; напротив, они сожалеют, что Шелли умер двадцатидевятилетним, ибо он был подлинным революционером и всегда принадлежал бы к авангарду социализма“». ³ Мы не знаем, насколько точно переданы здесь слова Маркса о Байроне и в каком контексте они были сказаны. Тем не менее, следует отметить в этом высказывании две стороны, одинаково существенные: во-первых, Маркс причислял себя к тем, кто «понимает и любит Байрона» (эта любовь подтверждается фактами его юношеской биографии); во-вторых, Маркс предвидел возможность реакционного поворота в дальнейшем развитии Байрона. Слова Маркса удивительным образом перекликаются с не менее известным высказыванием Пушкина, который писал Вяземскому, что «радего [Байрона] смерти». «Гений Байрона, — говорит Пушкин, — бледнел с его молодости». ⁴

Героическая смерть Байрона в Греции прервала его поэтическое развитие до наступления этого творческого заката и сохранила нам образ великого поэта таким, каким хотели его видеть те, кто «понимал и любил».

3

Поэтическое творчество Байрона носит в основном лирический характер. В поэме и в драме, как и в лирическом стихотворении, он раскрывает свои личные переживания, свое эмоциональное восприятие и оценку действительности. В своих произведениях, по справедливому замечанию Пушкина, Байрон «создал всего-навсего один характер», «распределил между своими героями отдельные черты собственного характера». ⁵ С лирики и начинается творческая история поэзии Байрона.

Юношеская лирика Байрона, представленная в «Часах досуга» и в примыкающих к этому сборнику стихотворениях, написанных до отъезда поэта из Англии (1809), несмотря на свой в значительной мере подражательный характер, ясно показывает, как слагались его мировоззрение и его художественный метод.

В наиболее ранних стихотворениях начинающего поэта (1802—1805) отчетливо выступает влияние сентиментальной поэзии Грея и «кладбищенской лирики». Преобладают настроения грусти и меланхолии, слезы и вздохи, элегические воспоминания; в сентиментальном освещении являются дружба и первая любовь; мысль о любви связана со страхом неизбежной разлуки и близкой смерти; кладбищенские фантазии, навеянные литературной модой, тревожат воображение юного поэта.

Байрон уже в эти годы проходит мимо тем из национально-исторического прошлого, связанных с романтическим «возрождением средневековья» и подражанием старинной народной балладе, но очень рано в его творчестве появляются оссианические мотивы и даже прямые подражания Оссиану («Смерть Кальмара и Орлы», 1807). Две элегии, посвященные Ньюстедскому аббатству (1803 и 1806) и украшенные характерными эпитафиями из Макферсона, стилизуют родовой помещичий замок под готическую развалину, где двор порос рпейником, ветер свищет в амбразурах окон, качая щиты, висящие по стенам, и проносит тени умерших героев, прославленных предков юного поэта, покидающего свой отеческий приют. «Оссиан» Макферсона и в дальнейшем будет подсказывать Байрону столь характерные для его творчества темы «поэзии развалин», меланхолической скорби о бренности земного величия.

Воспоминаниями о Горной Шотландии, где поэт провел свои детские годы, навеяны первые стихотворения Байрона, в которых появляется тема природы («Лакин-и-Гэр», 1807; «Когда я, как горец...», 1809; «Хочу я быть ребенком вольным», 1808). Картины величественной и дикой природы Горной Шотландии, встающие в воображении юноши, чувство свободы и одиночества среди природы, воспоминания беззаботного детства и первой любви противопоставляются пустому и бессодержательному настоящему, социальному рабству, разочарованию в дружбе и любви. Так подготовляются в лирике Байрона «руссоистские» мотивы «Чайльд Гарольда».

Влиянием Оссиана и «готических» романов отмечен и первый опыт Байрона в лиро-эпическом жанре — поэма-баллада «Оскар Альвский» («Oscar of Alva», 1807), написанная на популярный в «страшных романах» сюжет враждующих братьев. Аллан, младший сын старого Альвы, вождя шотландского клана, тайно убивает своего старшего брата Оскара накануне его свадьбы с прекрасной Морой, чтобы завладеть его невестой. Через год на брачный пир Аллана и Моры является призрак Оскара и обличает убийцу. Мрачный оссианический колорит поэмы особенно ярко выступает в описании разрушенного замка Альвы и могил героев и в сцене появления призрака. Но образ героического злодея, заимствованный из «готической» традиции, еще не является, как в позднейших произведениях Байрона, носителем современных лирических переживаний поэта.

Другая, не менее существенная струя в лирическом творчестве молодого Байрона, впервые заметно выступающая в университетские годы (с 1805 г.), связана с влиянием критического «вольнодумства» и рассудочного скептицизма XVIII в. В «Молитве природы» («The Prayer of Nature», 1806) поэт отказывается от naive веры своих детских лет в пользу деизма просветителей. Пусть ханжи воздвигают мрачные храмы, в которых царит суеверие, пусть жрецы, чтобы укрепить свою темную власть, обманывают людей мистическими легендами; поэт верит не словам пророков, а законам божества, открывающимся в природе, и поклоняется божеству не в готических соборах, построенных из непрочного камня, а там, где о нем свидетельствуют земля, океан, небо, престол его величия; с одинаковой благодарностью он готов принять надежду на бессмертие, если оно суждено человеку, и вечный покой могилы, если душа его обречена на уничтожение вместе с телом.

Рядом с этим философским аспектом нового мировоззрения Байрона гораздо существеннее его моральный аспект — рассудочная критика нравственных ценностей. За моральными побуждениями человека скрывается замаскированный эгоизм, дружба основана на своекорыстии, любовь — на чувственности, женщина — «прекрасная обманщица», «клятвы которой построены на песке», смерть неизбежна, а надежда на бессмертие сомнительна: поэтому человеку остается ловить мгновение настоящего, наслаждаться жизнью, не думая о будущем. Этот моральный пессимизм Байрона, основанный на разочаровании в нравственном достоинстве человека, выступает в его юношеской лирике как своеобразное перерождение просветительского оптимизма и как один из существенных источников его разочарования (ср. стихотворения «Надпись на кубке из черепа», «Надпись на могиле Ньюфаундлендской собаки», «Наполним опять наши кубки вином» и др.). «О человек, бессильный и недолговечный обитатель земли, униженный рабством или испорченный властью! Кто знает тебя, должен отвернуться от тебя с отвращением, как от выродившейся массы одушевленного праха. Твоя любовь — это чувственность, твоя дружба — обман, твои улыбки — лицемерие, твои слова полны хитрости. Преступный по природе, благородный лишь по имени, ты мог бы краснеть от стыда рядом с другими животными» («Надпись на могиле Ньюфаундлендской собаки»).

Наиболее самостоятельный характер юношеская лирика Байрона обнаруживает в цикле стихотворений, посвященных Мэри Чеворт («К одной леди», «Стансы к одной леди при отъезде из Англии» и др., 1807—1809). Здесь как главная причина разочарования поэта, его юношеских «пороков» и «заблуждений», его одиночества и бегства из родной страны выдвигается романтическая любовь к единственной. Если бы возлюбленная сохранила ему верность, он знал бы мирное счастье истинной любви. Но покинутый и одинокий, он искал забвения в «утомительном круже-

нии скучных наслаждений», не утоляющих его печали: «думать о чем-нибудь довело бы меня до безумия».

Лирический пафос и страстная риторика этих стихов, настойчивые жалобы, обвинения и оправдания, продиктованные взволнованным чувством, составляют основные признаки лирического стиля Байрона, объединяющего элементы рассудочные и волевые с непосредственной эмоциональной выразительностью. Они предстанут с особенной силой в его «Семейных стихах» («Domestic pieces») — в знаменитом «Прощании с женой» («Fare thee well and if for ever...», 1816), в «Стансах» и «Послании к Августе» («Epistle to Augusta», 1816—1817), в которых поэт с глубокой нежностью вспоминает о своей сестре как о единственном друге, не покинувшем его в минуту испытания. И здесь личное, интимное переживание, раскрытое с небывалой откровенностью и субъективностью, приобретает общее моральное значение, как страстная оправдательная и обвинительная речь, полная высокого этического пафоса. Из других лирических стихотворений Байрона цикл, посвященный Тирзе («To Thyrsa»), воспевает оставшуюся неизвестной рано умершую возлюбленную поэта. Элегические воспоминания о юношеской любви соединяются с мыслью о неизбежности смерти для всего, что юно и прекрасно, о «блаженстве смерти» как успокоении от страданий земного бытия.

Группа лирических стихотворений разного времени, озаглавленных «Стансы для музыки» («Stanzas for music»), более приближается к типу интимного лирического стихотворения, передающего мгновенное личное переживание в эмоциональном образе и в песенной форме. Но и здесь для Байрона, всецело погруженного во внутренний мир собственного переживания, характерна моральная сентенциозность, рефлексия, риторическое обобщение лично пережитого как общечеловеческого нравственного опыта (ср., например, стихотворение, переведенное Жуковским, «Отымает наши радости без замены хладный свет...»).

Особый цикл лирических стихотворений образуют «Еврейские мелодии» («Hebrew Melodies», 1815), написанные Байроном по просьбе его друга еврейского композитора Исаака Натана на музыку, сочиненную этим последним. Они примыкают к «Ирландским мелодиям» Мура, вводя национально-этнографические темы и колорит как форму поэтической объективизации личного переживания. Пoesия Ветхого Завета была близка Байрону в связи с его общим интересом к «восточным темам». Поэзия Библии подсакала ему ряд трагических мотивов и образов, созвучных его собственным поэтическим настроениям: мрачную меланхолию безумного Саула, покинутого богом властителя (переведенное Лермонтовым стихотворение «Душа моя мрачна...»), плач Ирода над телом убитой Мариамны, образ царя Соломона, познавшего «суету сует» земных наслаждений, картину пораженного моровой язвой войска завоевателя Сенахериба, трогательный образ дочери Иевфая, обреченной на жертвоприношение победителем-отцом,

и др. Сочувствие Байрона судьбе угнетенных народов проявилось в стихотворениях, оплакивающих печальную участь евреев, потерявших свою родину: «У дикого голубя есть гнездо. У лисицы нора, у людей родина, у Израиля только могила» (стихотворение «О, плачьте о тех...»). В ряде других стихотворений, вошедших в «Еврейские мелодии», Байрон ограничивается легким налетом восточного колорита, выражая в них личные и общечеловеческие лирические переживания и раздумья.

Существенное место в лирике Байрона занимают стихотворения философские, в которых как бы сконцентрированы идейные мотивы, содержащиеся в той или иной мере во всех его поэтических произведениях. Большинство стихотворений этой группы относится к 1816 г., обозначенному в развитии поэзии Байрона тенденцией к философскому обобщению его личного жизненного опыта («Манфред»). Сюда относится стихотворение «Тьма» («Darkness») — наиболее мрачное выражение пессимизма Байрона, представляющее грандиозную картину грядущей гибели жизни на земле и постепенного вымирания человечества от надвигающейся стихийной катастрофы — замерзания земли.

И мир был пуст,
Тот многолюдный мир, могучий мир
Был мертвой массой, без травы, деревьев,
Без жизни, времени, людей, движенья...
То хаос смерти был...

(Перевод И. Тургенева)

В одновременно написанном стихотворении «Прометей» образ древнего титана, восставшего против бога и осужденного на мучительные страдания без надежды на смерть, становится символом человека, который в своих земных страданиях имеет одну награду и утешение — в гордом сопротивлении торжествующей судьбе. В сонете, посвященном Шильонскому замку и предпосланном поэме «Шильонский узник», образ заключенного в темницу Бонивара также становится символом вечной борьбы человека за свободу.

Дух вечной мысли, ты, над кем владыки нет,
Всего светлей горюшь во тьме темниц, свобода!...

(Перевод Н. Минского)

В несколько более поздней «Оде к Венеции» («Ode on Venice», написана в 1818, напечатана в 1819 г.) поэт предается пессимистическим размышлениям об общем крушении народовластия в современной Европе. Только Америка, заплатившая кровью за свою независимость, кажется ему в это время последним убежищем для свободного человека.

Многочисленные стихотворения, написанные Байроном на политические темы, при жизни поэта не появлялись в печати или вынужденным образом печатались анонимно и представляют

в большинстве случаев стихотворения на случай, призывы к революционной борьбе или острые эпиграммы на политических деятелей реставрации. К первой группе относится уже названная «Песня для луддитов» (1816), «Песнь к сулиотам» (1824), призывающая к священной войне за освобождение Греции, и др.; ко второй группе — ода, посвященная лордам Элдону и Райдеру, авторам билля, направленного против «разрушителей станков» («An Ode to the Framers of the Frame Bill», 1812), эпиграмма на Каслри и мн. др. Широкую известность получили в свое время только политические оды Байрона, посвященные Наполеону (1813—1815). Характерно, что позднейшие стихотворения этого цикла, в которых образ Наполеона окружен уже героической легендой и Звезда Почетного легиона прославляется как «звезда свободы» («Звезда Почетного легиона» — «On the Star of The Legion of Honour», 1816), также были напечатаны анонимно и как «перевод с французского».

Поэтическое восприятие действительности, сложившееся в юношеской лирике Байрона, впервые получает широкое и объективное выражение в первых песнях «Чайльд Гарольда» (1812). Поэма Байрона, сложившаяся как стихотворный дневник его путешествий по южной и восточной Европе, примыкает к популярному в XVIII в. жанру «описательной поэмы». Этот жанр подсказал Байрону свободную композицию «поэмы по плану Ариосто, т. е. безо всякого плана вообще» (письмо от 30 июля 1811), построенную на чередовании описаний и поэтических рассуждений по поводу описанного, и внешние особенности формы — употребление спенсеровой строфы и некоторые архаизмы языка, обычные в подражаниях Спенсеру, от которых Байрон, однако, очень быстро освобождается как от ненужной для современной поэмы стилистической манерности. Существенно новым было введение в описательную поэму странствующего героя, двойника поэта, который становится лирическим центром поэмы и окрашивает описания и рассуждения единым эмоциональным колоритом, выражающим поэтическое восприятие самого автора. С Чайльд Гарольдом впервые в поэзии Байрона появляется образ разочарованного героя, который выступает как носитель мировоззрения и лирических переживаний поэта. Чайльд Гарольд, как и Байрон — потомок древнего рода и владелец старинного замка, который провел свою юность «в пирах и безбожных наслаждениях». Причина его разочарования — в пресыщении чувственными радостями («он изведal полноту пресыщения»), в скептическом разоблачении своеобразной дружбы и чувственной любви, наконец — в романтической любви к «единственной», которая «увы! не могла ему принадлежать». Вслед за биографическими строфами, которыми открывается поэма, эта тема развивается в знаменитом «Прощании» Чайльд Гарольда с родной страной, подсказанном Байрону старинной шотландской народной балладой. В дальнейшем она снова появляется в любовных встречах с испанкой Инессой и прекра-

ной Флоренс, которые своей любовью не в состоянии удержать разочарованного странника. В стансах «К Инессе» причиной своих душевных страданий герой называет «разрушителя жизни» демона Мысли, разоблачающего земные наслаждения: он сравнивает себя с легендарным странником, «Вечным Жидом», который нигде не может найти себе покоя. Этот образ роднит поэму Байрона с типичной для романтизма концепцией героя-странника, скитальца, неудовлетворенного действительностью и странствующего по свету в погоне за романтической иллюзией душевного успокоения. «Несется он таинственной дорогой, Не ведая, где пристань обретет». Но в противоположность большинству таких романтических героев герой Байрона на протяжении своих странствий остается безучастным созерцателем открывающихся перед ним картин природы и человеческой жизни. По мере развития поэмы образ его все более отступает на задний план и ступевывается перед самим поэтом, покуда, наконец, в предисловии к IV песне Байрон окончательно не сбрасывает с себя этой маски, «устав проводить между собой и странником границу, которой никто не хотел замечать».

Между тем, в противоположность Чайльд Гарольду сам поэт с увлечением изображает незнакомый поэтический мир, открывающийся перед взорами путешественника. Цивилизации современного европейского общества, от которой он бежал, противопоставляются картины девственной природы, «доброй матери», «более всего прекрасной в своей дикости», горные и морские пейзажи, созерцательное уединение среди утесов, потоков и лесов, «где редко ступала нога человека» и где поэт не чувствует себя одиноким в противоположность истинному одиночеству среди шумной людской толпы. Красочная пестрота испанской жизни с ее свободным проявлением чувственной природы человека, патриархальная воинственность и гостеприимство албанских горцев одинаково противопоставляются поэтом предрассудкам европейской цивилизации.

В то же время меланхолический паломник недаром посещает очаги революционного брожения в Европе накануне падения Наполеона: он становится свидетелем героического сопротивления испанского народа наполеоновской тирании и на развалинах классической Греции вдохновляется мечтой о возрождении греческого народа в огне национальной революции. Призывая испанцев к борьбе против иностранного нашествия, он напоминает им о героическом прошлом: «О прекрасная Испания, любимая, романтическая страна!.. Разве каждая песня не полна рассказами о твоей славе?.. Пробудитесь, сыны Испании, пробудитесь и вперед!.. Так взывает к вам Рыцарство, ваш былой кумир...» (I, 35—37). Поэт восхищается героизмом народа, который «сражается за свободу, хотя сам никогда не был свободным», сражается в то время, как вожди его бежали и знатные добровольно падали на себя цепи побежденных. Он воспевае народную героиню, са-

рагосскую деву, вдохновительницу героического сопротивления осажденной французскими войсками Сарагоссы. Греков он призывает самих начать борьбу за свободу, не ожидая помощи европейских держав. «Потомственные рабы! Разве вы не знаете, что тот, кто хочет быть свободным, сам должен нанести удар?..» (II, 76).

Но воспоминания о красоте и величии прошлого служат для Байрона не только поводом для призыва к революционной борьбе. Развалины дворцов и храмов и могилы героев древности вызывают пессимистическую мысль о неизбежной гибели всего земного, о слабости и ничтожестве человека: «Прикованный к земле, он поднимает глаза к небу — несчастное создание, разве не довольно с тебя, что ты существуешь? Неужели это столь великое благо, что, живя, ты хочешь жить вновь?.. Ты все еще грезишь о грядущем Счастье и Страдании? Взгляни сюда и взвесь этот прах, пока он не разлетелся! Эта маленькая урна скажет тебе больше, чем тысяча проповедей» (II, 4). Эти мотивы, впервые появляющиеся во II песни «Чайльд Гарольда», на развалинах Афин, получили дальнейшее развитие в IV песни, посвященной Италии, и в мистерии «Каин».

Третья песнь «Чайльд Гарольда» (1816) следует за новым путешествием Байрона через Бельгию и Рейн в Швейцарию. В Бельгии поле битвы при Ватерлоо, «могила Франции», вызывает мысль о Наполеоне и о тех, кто захватил его наследство: не для того власть деспота была сломлена «восставшими миллионами», чтобы, «убив льва, мы стали прислуживать волкам». Образ Наполеона еще раз встает перед поэтом на фоне картины его последней битвы, встает в своем героическом величии и в противоречиях своей судьбы как урок для королей и завоевателей, «окруженных завистью, но не достойных зависти». На Рейне путник останавливается у могилы генерала Марсо, вождя французской революционной армии, «бойца за свободу», который в противоположность Наполеону «не нарушил ее хартий» и, сохранив чистоту своей души, пал в бою, оплакиваемый обеими враждебными армиями. Затем следуют описания Альп и Женевского озера, овеянного воспоминаниями о Руссо, Вольтере и Гиббоне. Тема природы, уже намеченная в первых песнях, получает здесь наиболее полное развитие. Бежать от людей к природе не значит ненавидеть человека, повторяет поэт: в этом уединении мы менее всего одиноки. Живое общение с природой приобретает черты пантеистического чувства. «Я не живу в самом себе, но становлюсь частью того, что меня окружает» (III, 72). «Разве горы, волны и небеса не часть моя и моей души, и сам я не часть их существа?» (III, 75). Но в противоположность пассивно-созерцательному пантеизму Вордсворта, подчиняющему природе человеческую личность, Байрон в природе ищет ответа на страстную напряженность личного чувства. Картина прекрасной ночи на берегах Женевского озера завершается изображением грозы и бури

в горах. Поэту хочется слиться с бурей, стать участником «дикого восторга» разбушевавшейся стихии, родственной его страстному чувству, и всю силу этого чувства выразить в одном слове, «чтобы слово это стало молнией» и было услышано людьми.

Четвертая песнь «Чайльд Гарольда» (1818) посвящена Италии; Венеция, Феррара, Флоренция, Рим — основные этапы путешествия, совершенного Байроном. Рим весной 1817 г. определяет содержание дневника его паломничества к историческим памятникам и могилам древнего Рима и эпохи Возрождения. Образы великих поэтов Италии — Данте, Петрарки, Боккаччо, Ариосто, Тассо — сопровождают Байрона в этом паломничестве, и он посвящает им проникновенные строки. Он описывает художественные сокровища Флоренции и Рима: около пятидесяти строф, посвященных описанию памятников древности, были вставлены Байроном в окончательную редакцию IV песни по совету его друга и спутника Хобхауза, написавшего к ней художественно-исторические комментарии.

Основной мотив, который проходит через всю песнь — скорбь поэта на развалинах бывшего величия и красоты, размышления о бренности земного великолепия, которой учит история. В Венеции уже не звучат октавы Торквато, распеваемые гондольерами, и овдовевшая Адриатика оплакивает своего супруга — ежегодно обручавшегося с ней дожа. Улицы Феррары поросли травой, и только память о страданиях Тассо, как проклятие, тяготеет над ее дворцами. В церкви Санта-Кроче во Флоренции покоятся «священные останки» Микеланджело, Альфиери, Галилея. Рим, «Ниобея народов, стоит, лишившись деятелей и короны, в безмолвной горе, держа пустую урну в своих иссохших руках». «О Рим, моя родина! город души человеческой! К тебе должны обратиться осиротевшие сердцем, одинокая мать умерших царств, замкнут в себе свои ничтожные страдания. Что наши печали и несчастья? Придя сюда, взгляни на кипарис, прислушайся к крику совы, поднимись по ступеням разрушенных престолов и храмов, чьи мучения — только муки одного дня, у наших ног — целый мир, такой же бренный, как наш собственный прах!» (IV, 78). На развалинах Рима индивидуальная скорбь поэта, воспоминания о его собственных страданиях растворяются в сочувствии к страданиям разрушенной и поработченной Италии и в еще более широкой картине трагического разрушения всего высокого и прекрасного, что создано было человеческой историей. Поэма заканчивается символической картиной безбрежного океана, вечно свободного, более древнего, чем человек, и неизменного, как «образ вечности», в бесцельном круговороте исторической жизни человечества, крушения царств и гибели народов.

«Восточные поэмы» (1813—1816) непосредственно следуют за первыми двумя песнями «Чайльд Гарольда» как синтетическое обобщение впечатлений его восточного путешествия. В большинстве поэм сохраняется фон «восточной» экзотики, картины дикой

природы и живописных нравов мусульманского востока; только в «Ларе» и «Паризине» эта привычная для молодого Байрона обстановка заменяется неопределенным испано-итальянским «средневековым» «готическим романом».

Новым является романтический любовный сюжет и более глубокая разработка образа разочарованного героя-индивидуалиста, выразителя переживаний поэта и его оценки действительности. Герой «восточных поэм» — отщепенец, мятежник, вступающий в ожесточенную борьбу с обществом, и Байрон охотно подчеркивает его антисоциальные черты. Гяур (в поэме того же названия) — иноверец, потом — ренегат и вождь разбойников, убивающий своего врага Гассана из личной мести. По первоначальному замыслу «Абидосской невесты» Селим — незаконный сын турецкого паши; в своих письмах Байрон сообщает, что он хотел сперва изобразить в своей поэме преступную любовь брата и сестры; в окончательной редакции этот мотив устранен, но Селим из личной мести становится вождем морских разбойников. В «Корсаре» герой также пират. В «Ларе» он — преступник в прошлом, тайно убивает уличающего его врага, потом становится вождем восставших крестьян. В «Осаде Коринфа» Альп — изменник и ренегат; из личной мести он становится предводителем врагов своей родины. Наконец, в «Паризине» Уго — незаконный сын герцога Азо и возлюбленный своей мачехи.

В борьбе против общества герой часто движим личными мотивами. Он — человек сильных страстей, одинаково необузданный в любви и ненависти. Эти страсти приводят его к столкновению с обществом: стремясь к осуществлению своей любви, «неизменной — неизменяющейся — любви к единственной, которой он никогда не покидал», он, как Гяур или Уго, вступает в конфликт с враждебными ему законами человеческого общества. В прошлом у каждого личная обида, нанесенная людьми, за которую они мстят «человечеству»: Уго — незаконный сын, у которого родной отец отнял невесту; Альп, влюбленный в Франческу, был отвергнут ее отцом, гордым венецианским патрицием Минотти; отец Селима был убит своим братом Джафиром, и герой, подобно Гамлету, мстит узурпатору. В «Корсаре» поэт раскрывает более отдаленные причины разочарования своего героя, показывая в своем благородном разбойнике разочарованного человеколюбца, мстящего человечеству за свои разбитые моральные идеалы.

Этот конфликт между личностью и обществом приобретает в поэмах Байрона метафизический характер. Однако фоном для личных столкновений становится конфликт социальный, правда, изображенный в крайне абстрактной форме: герой-мятежник, как благородный разбойник Конрад или Селим, ведет партизанскую войну против существующего общественного строя или, как Лара, становится во главе восставших крестьян, поднявшихся против феодальных «тиранов». Но даже в последнем случае героическая борьба не имеет у Байрона определенного политического содер-

жания. Герой как индивидуалист не верит в подлинную силу народных масс: он презирает окружающую его «толпу» и требует от нее покорности своей воле. «Какое дело было ему до свободы толпы?» — говорит поэт о Ларе. «Он поднимал смиренного лишь для того, чтобы унизить гордого». Не идеал политического или социального равенства вдохновляет героев молодого Байрона, а мираж абсолютной свободы личности вне каких бы то ни было форм человеческого общежития. «О, если бы я мог носиться по волнам, как патриарх Океана» (т. е. как Ной в своем ковчеге), «или знать на земле только жилище кочующего татарина! Палатка на морском берегу, галера на волнах моря для меня дороже городов и гаремов. Носиться на коне или носиться под парусом через пустыню или вместе с ветром океана — лети, мой конь, куда захочешь, скользи по воле, мой корабль!..».

Все герои «восточных поэм» являются вариацией одного характера — мужественного и страстного, властного и гордого, привыкшего повелевать и внушающего страх и удивление окружающим. Это — «человек одиночества и тайны», как Конрад в «Корсаре». Его внешность изображается однообразно-экспрессивными чертами: высокий бледный лоб, изрытый морщинами страстей, густые черные волосы, ниспадающие на плечи «в изобилии и беспорядке», мрачные сверкающие глаза под черными бровями, бледные впалые щеки, презрительно искривленные губы, спокойная и горделивая осанка. Внешний облик и характер этого героя напоминают тип героического преступника, сложившийся в «готических романах» («Замок Отранто» Уолпола, «Удольфские тайны» и «Итальянец» Анны Радклифф и др.), и впервые проникают в романтическую поэзию в «Мармионе» Скотта. Байрон делает этого популярного героя «страшных романов» носителем мятежных порывов, индивидуалистического протеста и разочарования современного человека, отождествляя его со своей собственной личностью.

С этим связан лирический характер «восточных поэм» Байрона, сосредоточенных вокруг главного героя и раскрывающих его внутренний мир в эмоционально-окрашенном повествовании. Образ героини — «прекрасной», «чистой» и «нежной», воплощающей идеал абстрактной, не индивидуализированной женской красоты и нравственной прелести — существует только как отражение любовной мечты героя. Третье постоянно действующее лицо «восточных поэм» — отец или муж героини (Гассан, Сеид, Джафир, Азо и др.) — выступает в роли антагониста героя, «тирана», с которым он борется; но в то же время и он наделяется чертами мужества, суровости, власти и необузданными страстями, отчасти напоминающими его более молодого противника. Картины яркой и красочной природы Греции и Архипелага, развертывающиеся в «Гяуре» и «Абидосской невесте» в лирических увертюрах, служат эффектным фоном для романтических событий и напряженных страстей. Это — прекрасная страна, где «цветы

всегда растут, где лучи солнца всегда сияют», где «нежные зephyры замирают над садами расцветающих роз», где «небо и земля соперничают в красоте» (I, 1). В увертюре к «Гяуру» звучат и героические ноты — воспоминания о былой славе Греции и призывы к ее освобождению.

Лирический характер имеет и сама композиция «восточных поэм». Отрывочность повествования, начинающегося с середины рассказа, перескакивающего с одной драматической вершины действия на другую и оставляющего недосказанным все промежуточное течение событий, сосредоточенность на отдельных эффектных ситуациях и сценах, лирические вступления, обилие лирических монологов и драматических диалогов — все это способствует эмоциональной окраске повествования. Обилие вопросов, восклицаний, повторений придает самому стилю поэмы эмоциональную взволнованность: такими приемами рассказа передается как бы личное эмоциональное участие поэта в судьбе своих героев, эмоциональное отождествление себя с героем, создающее впечатление, что устами героя говорит сам поэт. Лирический размер, приближающийся к схеме четырехстопного ямба, придает повествованию стремительность и быстроту, совершенно не сходную с традиционно-замедленными эпическими размерами английской поэзии (пятистопный яmb).

В жанре лирической поэмы Байрон имел в Англии учителей и предшественников в лице Кольриджа («Кристалель») и Вальтера Скотта («Песнь последнего менестреля», «Мармион» и др.), которые приспособили старинную форму английской народной баллады для лирически окрашенного повествования. Байрон освободил лирическую поэму романтиков от традиционной связи со средневековыми темами и сделал ее выражением современного душевного содержания и мировоззрения; в его поэмах и обстановки, и события, и образы действующих лиц целиком подчинены центральной фигуре героя, с помощью которой поэт раскрывает свое лирическое восприятие и оценку действительности.

Лирическая поэма Байрона имела широкое влияние на западноевропейский романтизм. Последователями Байрона в этом жанре были: в Англии Томас Мур («Лалла Рук», «Любовь ангелов»); во Франции Ламартин («Жоселен»), Мюссе («Ролла») и Виньи («Элоа»).

Завершением развития мотивов мировой скорби и пессимизма в поэзии Байрона являются его философско-символические драмы-мистерии: «Манфред» (1817), «Каин» (1821) и «Небо и земля» («Heaven and Earth», 1821).

Герой «Манфреда» продолжает линию индивидуалистических героев «восточных поэм». Он тоже «сильный и страстный человек», поднимающийся над окружающим миром, «человек многих дум и дел, злых и добрых, и в тех и в других не знавший меры, роковой и отмеченный роком». Романтическая тема любви к «единственной» отнесена поэтом в прошлое Манфреда: это, как можно

попят, по недосказанным намекам, разбросанным в драме, роковая любовь Манфреда к его сестре Астарте, любовь, которая стоила жизни возлюбленной героя и теперь тревожит его как неотступное мучение совести. Но личное получает в этой драме более глубокое, символическое обобщение.

Манфред — кудесник; духи покорны его велению, его зову подчиняются силы природы и сам повелитель духов Ариман. Однако вывод Манфреда из достигнутого им познания и магической власти над миром духов гласит, что «древо знания — не древо жизни», что в «знании — печаль», что человек обречен на страдания и жизнь бессмысленна. Страданиям человека мысли противопоставляются мирная и счастливая жизнь альпийского охотника и вечная красота природы, символизируемая прекрасным видением феи Альп. Но ни та, ни другая не могут принести Манфреду забвение собственного «я». Он не хочет смириться и терпеть: «терпение создано для вьючных животных, не для хищных птиц». В самом страдании он гордится непоколебимой силой человеческого разума. «Мысль, дух, искра Прометея, молния моего существа так же светла, неугасима и так же далеко сверкает, как вапша, и не покорится вам, хотя и связана с прахом», — заявляет он духам, явившимся на его зов. Он отказывается преклонить колена перед Ариманом, повелителем злых духов, когда поднимается в его чертоги на вершине Юнгфрау. Он отгоняет от себя демонов, пришедших в час смерти, потому что никогда не служил им при жизни:

Власть свою я приобрел
Не договором низким с вашим сонмом,
А смелостью, наукой, покаяньем,
Ночными бденьями и силой духа...

(Д. III, сцена 4, Перевод Д. Церетели)

Но он отвергает перед смертью и «утешения религии», которые предлагает ему аббат.

Бессмертный дух сам носит воздаянье
Себе за добрые и злые мысли,
И в нем самом начало и конец,
Пространство, время...

(Там же)

Таким образом, сила человеческой мысли торжествует над страданиями, на которые обречено существование человека.

Замысел «Манфреда» был подсказан Байрону «Фаустом» Гете, с которым его познакомил в устном переводе автор «Монаха» Льюис, бывший гостем Байрона на вилле Диодати (1816). «Фауст» Гете подсказал Байрону и образ кудесника, повелевающего духами, и драматическую экспозицию, в которой этот кудесник в старинной готической комнате, склоненный над пыльными флиантами, среди глубокой ночи произносит свой монолог о типете

человеческих знаний и вызывает духов, покорных его воле. Однако глубокий оптимизм, присущий трагедии Гете, оправдывающий бесконечные стремления человека и его жажду безграничного знания, отличает идейную концепцию «Фауста» от драмы Байрона. С другими обработками легенды о Фаусте, в частности с «Фаустом» Марло, Байрон, по его собственному признанию, не был знаком. Он скорее соглашался признать сходство своей драмы с «Прометеем» Эсхила, вдохновившим его в это время на оду «Прометей», по духу своему действительно родственную «Манфреду».

С влиянием «Фауста» Гете связана и драматическая форма «Манфреда», названного самим Байроном «драматической поэмой». Следуя примеру «Фауста», Байрон создает новый поэтический жанр философской лирической драмы. В центре такой драмы, как и в лирической поэме, стоит герой, словами которого говорит поэт. Драматический конфликт, столкновение героя с другими действующими лицами, почти отсутствует: в словах и действиях героя лишь раскрывается развитие его внутреннего мира. В сущности герой лирической драмы является ее единственным действующим лицом: в такой «монодраматической» композиции преобладает монолог героя, прерываемый репликами его немногочисленных партнеров. В «Манфреде» встреча с охотником определяет отношение героя к мирной идиллической жизни, разговор с феей Альп — его чувство природы, встреча со священником — отношение к религии. Самая обстановка драмы подчеркивает заложенный в ней символизм: в готической комнате Манфреда в одиноком горном замке воплощается его одинокая и созерцательная жизнь, в альпийской хижине — его мечта о патриархальной идиллии, в восхождении на Юнгфрау — освобождение от человеческой ограниченности. Для этого символического горного пейзажа Байрон воспользовался впечатлениями своего восхождения на Бернские Альпы и поэтическими материалами своего дневника, посвященного Августе.

Таким образом, романтический индивидуализм Байрона подчиняет драматическую форму той же задаче лирического выражения личного переживания. Но вместе с тем образ Манфреда, как и Фауста у Гете, обобщается и получает философское символическое значение. Как в средневековой моралите, герой, поставленный в центре драмы — Человек (Everyman), над которым произносится суд и за душу которого борются божественные и демонические силы. Гете в «Фаусте» первый использовал эту традиционную религиозную символику старинной народной драмы как общепонятное образное выражение философско-поэтических размышлений о судьбе человека. Байрон в этом отношении последовал за ним. Совместное влияние Байрона и Гете отражают позднейшие философско-символические драмы романтизма: «Дядя» Мицкевича (III часть), «Небожественная комедия» Красиньского, «Человеческая трагедия» венгерского поэта Имре

Мадача, «Фауст» Ленау, «Пер Гюнт» Ибсена. По тому же пути идет в дальнейшем и сам Байрон, используя в своих «мистериях» традиционные библейские темы для современной морально-философской проблематики.

В «Каине» (1821) Байрон избрал своим героем братоубийцу библейской легенды, виновника первой смерти на земле, и сделал его носителем мятежного протеста человеческой личности против «тирании божества», оправдываемой церковным вероучением. Основной вопрос, поставленный в «Каине», это вопрос так называемых «теодицей»: бог всемогущ и всеблаг, почему же в мире есть зло.

Отец мой говорит: он всемогущ,
Он — все добро. Зачем же зло есть в мире?

(Д. II, сцена 2. Перевод Е. Зарина)

Оптимистический рационализм эпохи Просвещения в философии Шефтсбери и знаменитой «Теодицее» Лейбница оправдывал бога ссылкой на общую гармонию вселенной, которая компенсирует частное зло, и признанием существующего мира лучшим из мыслимых миров. Байрон унаследовал от Просвещения известные черты его оптимизма — веру в человеческий разум и в благую природу человека, но вместе с тем противоречия социальной действительности, разбивая этот оптимизм, ставили перед ним проблему зла как метафизического начала. В «Каине» вера в человека и сознание его трагического бессилия столкнулись в неразрешимом противоречии.

Байрон наделяет Каина безграничной жадностью знания, стремлением к счастью, верой в человеческое достоинство и страстным сочувствием к страданиям человека. Каин скорбит не о себе, но обо всех людях, осужденных на страдание, старость, смерть.

Зачем я существую? Ты зачем
Несчастен сам? Зачем все в мире твари
Несчастны так? Сам тот, кто создал нас,
Не должен ли — творец несчастных тварей —
Таким же быть? Творить, чтоб разрушать,
Конечно, труд, в котором нет отрады.

(Там же)

Наивная библейская легенда о происхождении зла в результате грехопадения первого человека не может удовлетворить Каина, как и самого Байрона, не только в своем реальном содержании, но и как символ, так как он не осознает в себе присутствия злого начала, «первородного зла» церковного мировоззрения. В этом смысле он оптимист, как мыслители периода Просвещения. Примирение с действительностью, «покорность творцу», которой учат Каина его родители и брат («мирися с тем, что есть»), возможны только для слабых душ, способных отказаться от разума, единственного залога высшей природы человека. Оста-

ется только героическое сопротивление, мятежный протест против существующего — «богоборчество», как в «Манфреде» и «Прометее».

Расширяя наивные «геоцентрические» рамки библейского сказания, Байрон ведет Каина в другие миры: в сопровождении своего искусителя Люцифера он совершает полет через небесные пространства, видит мириады светил, населенных живыми существами, более разумными и прекрасными и столь же несчастными, как и люди, встречает на погасших светилах призраки могучих преадамитов, когда-то населявших землю (Байрон пользуется здесь геологической теорией Кювье, считавшего, что ряд поколений живых существ сменился на земле в результате геологических катастроф). Эта грандиозная картина полета через мироздание, подсказанная поэтическими образами «Потерянного рая» Мильтона, раздвигает царство зла и смерти до космических масштабов. Здесь (как и в созвучном стихотворении «Тьма») — предел, достигнутый пессимизмом Байрона. Окончание мистерии — возвращение Каина на землю и убийство покорного богу кроткого соглашателя Авеля — согласно с Библией, но не очень мотивировано в замысле Байрона и создает довольно искусственную развязку.

«Каин», как и «Манфред», сохраняет структуру лирической драмы, но человеческому образу страдающего героя противопоставлен родственный ему образ падшего ангела Люцифера, в котором мятежный протест против существующего порядка доведен до логического конца. Рядом с Каином стоит его сестра и подруга Ада, его «единственная» любовь; но примиряющее и всепрощающее чувство любви, с которым Ада смотрит на земные страдания, только подчеркивает невозможность примирения для мятежного героя. Остальные действующие лица — Адам и Ева, Абель и его жена Зилла — в своей добродетели, покорности и ограниченности служат только фоном, на котором еще сильнее выступает идейное одиночество Каина.

Новым в пессимизме «Каина» является глубокое сочувствие человеческому страданию. Герой-индивидуалист говорит от лица всего страдающего человечества, и его личная скорбь растворяется в солидарности человеческого рода. Мотивы «богоборчества», связанные с этим сознанием общечеловеческой солидарности, придают произведению новый идейный пафос, чуждый более ранней поэзии Байрона.

Мистерия «Небо и земля» лишь немногим дополняет «Каина». Библейское сказание о всемирном потопе еще раз подчеркивает несправедливость божества, жестокого и безжалостного в своем всемогуществе, одинаково осудившего на смерть и грешных, и невинных. Благодетель спасенного Ноя заключается в слепой покорности велениям творца. Вместе с людьми осуждены и ангелы, полюбившие прекрасных дочерей земли из проклятого богом племени Каина и ради них отказавшиеся от небесного блажен-

ства. Сын Ноя Яфет, отвергнутый Анной, возлюбленной одного из серафимов — единственный человеколюбец, который хотел бы спасти осужденных, и становится невольным свидетелем гибели человечества. Но в противоположность другим мятежным героям Байрона Яфет не протестует, а жалуется и, будучи не способен разделить судьбу своих близких, может только «созерцать всеобщую могилу, осужденный проливать над нею напрасные слезы».

Рядом с философскими обобщениями мистерий творчество Байрона в Италии идет новыми путями, по-разному намечающими преодоление романтического субъективизма. Лирическая поэма лондонского периода и лирическая драма с их единственным героем, выразителем настроений автора, перестают удовлетворять поэта. Уже в «Шильонском узнике» (1816) Байрон в художественном отношении несколько отходит от своего героя: потрясающий по драматизму рассказ Бонивара о его страданиях в темнице, о смерти его младших братьев и постепенном оцепенении героя в оупляющем одиночестве обнаруживает черты объективного, шекспировского мастерства, хотя страдания Бонивара и должны служить обличению тирании, жертвой которой он становится. Когда Байрон писал свою поэму, он, как видно из предисловия, не знал, что Бонивар был политическим мучеником, и эта сторона его образа осталась в поэме неосвещенной, уступив место общечеловеческой теме страданий невинно осужденного.

В поэме «Мазепа» (1819) использован исторический факт юношеской любви будущего гетмана Украины к жене одного польского магната, который в наказание велел привязать своего пажу к спине дикого коня и отпустить его в степь. Отношения молодого Мазепы и графа соответствуют обычной сюжетной схеме «восточных поэм». Но Байрон не отождествляет себя со своим героем: он отодвигает события в прошлое, придает повествованию объективный характер, вкладывая его в уста старого гетмана, который после полтавского поражения, сопровождая шведского короля в его бегстве с поля битвы, рассказывает ему историю своей молодости, чтобы скоротать часы невольного бдения. При этом молодой король засыпает под рассказ старика — ироническая черта, завершающая художественную объективность повествования. Пушкин особенно выделял в поэме Байрона полную драматизма «картину человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям».⁶

Выходом к объективным историческим темам были также итальянские поэмы Байрона — «Жалоба Тассо» («The Lament of Tasso», 1817) и «Пророчество Данте» («The Prophecy of Dante», 1821). В первой автор «Освобожденного Иерусалима», согласно известной биографической легенде, изображается жертвой тирании феррарского герцога Альфонсо д'Эсте, который, чтобы наказать поэта за его любовь к сестре герцога Элеоноре, заключил его в дом умалишенных. Образ узника Тассо напоминает «Шильон-

ского узника», но его «жалоба» проникнута более глубоким лиризмом. Душевные страдания Тассо, признаки надвигающегося безумия чередуются с воспоминаниями о возвышенной любви поэта и с гордым сознанием будущей славы.

Я перейду к далеким временам,
Я превращу мою темницу в храм, —
И целые народы, поколенья
Сюда придут толпой на поклоненье. . .

(Перевод Н. Гербеля)

В «Пророчестве Данте» Байрон дает поэтическое выражение политическим чаяниям итальянских патриотов-революционеров, для которых имя Данте было символом национального единства и возрождения Италии. В поэме Байрона Данте, изгнанный своими согражданами из Флоренции, в пророческом видении предсказывает будущее разорение и унижение Италии под властью иноземцев и, вызывая в памяти героические страницы ее истории, призывает своих соплеменников к революционной борьбе за национальное единство и свободу («Сынам твоим лишь нужно единенье»). Личное автобиографическое содержание имеют лирические жалобы поэта-изгнанника, который хотел видеть свою родную страну «великой и свободной»: «Увы! как горько чувствовать на себе проклятье родины тому, кто был готов за нее умереть, но не удостоился смерти от ее руки и продолжает любить ее даже в гневе».

Итальянскими интересами и политическими симпатиями Байрона подсказаны его опыты в области исторической драмы: венецианские трагедии «Марино Фальеро» (1820) и «Двое Фоскари» (1821); между ними по времени написания стоит третий опыт в этом жанре — трагедия «Сарданапал» («Sardanapalus», 1821). В противоположность лирическому характеру своих мистерий Байрон пытался в этих пьесах разработать «объективную» историко-политическую тему. История является для него, как и для просветителей, морально-политическим примером, уроком для современности. Гражданский сюжет высокой трагедии, трагедии «без любви» (любовный мотив в «Сарданапале» является уступкой настоящим графини Гвиччоли), подсказал Байрону «классическую» форму его трагедии, образцы которой он нашел в драматургии итальянского классициста Альфиери. Здесь еще раз сказалась связь революционного романтизма Байрона с просветительским классицизмом. Сам поэт, как и в вопросе о Попе, намеренно подчеркивал свое отрицательное отношение к романтической драматургии и к драматургии Возрождения, на которую она опиралась. По словам Байрона, «старинные английские драматурги полны ошибок, которые мы прощаем только за красоту языка» (письмо от 2 января 1821); даже Шекспир — «дурной образец, хотя он один из самых удивительных писателей» (14 июля 1821). Байрон прекрасно знал и любил Шекспира, влияние

которого на его поэзию видно из большого количества скрытых цитат; можно даже говорить о «шекспировской» трактовке трагических характеров и сильных страстей в ранних поэмах Байрона, только с характерной для этого последнего лирической односторонностью поэтического образа. Однако в области драмы Байрон был сторонником классической простоты форм и стремился «писать естественно и правильно и создавать правильные трагедии, как греки, не подражая им, но следуя общим линиям действия, приспособленным к нашим временам и обстоятельствам, и, конечно, без хора». «Моей целью была простота и строгость Альфиери, и я хотел как можно более приблизить поэзию к простому языку».

Сюжет «Марино Фальеро» — история венецианского дожа, казненного за заговор против аристократической олигархии Венеции. Старый дож, чтобы отомстить за личное оскорбление, нанесенное ему синьорией, вступает в союз с вождями народного движения, направленного против правящей аристократии. Двойственность мотивов Фальеро, который в своей «частной обиде» видит проявление «всеобщей испорченности, порожденной гнилой аристократией», сближает его с героями «восточных поэм». Личная месть дожа «надутым патрициям» сливается с желанием патриота сделать Венецию «свободной и счастливой». Гораздо последовательнее Бертуччо, истинный народный трибун и патриот, «оракул мятежников», вдохновляемый в своей плебейской ненависти к аристократам страданиями народа и героическими образами древнего Рима. «У нас не должно быть другой цели, кроме спасения родины, и мы должны смотреть на нашу смерть как на прекрасную жертву, которая, поднявшись к небесам, дарует нам свободу». Однако народ не принимает в пьесе Байрона участия в политической борьбе. Он только смутно чувствует, что казненный дож и другие заговорщики пострадали за благо народа. «Они убили его за то, что он хотел нас освободить».

В трагедии «Двое Фоскари» жертвой тирании патрицианской олигархии становится старый дож Фоскари, сын которого должен предстать перед судом синьории по ложному обвинению в государственной измене. Отец, верный идее долга перед государством, присутствует на процессе, является свидетелем пыток, которым подвергают сына, и должен подписать приговор о его изгнании из Венеции. Сын умирает от перенесенных мучений: отца, несмотря на его гражданскую доблесть, низлагают с престола, и он, не стерпев этой последней обиды, также умирает при звуках колокола св. Марка, возвещающего об избрании его преемника. За идеей государства, для которой старый Фоскари пожертвовал всем, раскрываются личные эгоистические интересы правящего класса: оба Фоскари пали жертвой личной мести своего врага, сенатора Лоредано. Только жена младшего Фоскари Марина находит в себе мужество противопоставить жестокой и несправедливой «государственности» страдания «оскорбленной человечно-

сти». «Их долг, — говорит она о своих врагах, — топтать ногами все человеческие чувства, все, что соединяет человека с человеком». Их государство состоит из «немых граждан, аристократов в масках, полицейских и шпионов, рабов галерных и других рабов, которых ночью похищают и топят или бросают в темницы, устроенные под кровлей дворца или в погребах, лежащих ниже уровня воды...».

Эта оскорбленная человечность в условиях торжествующего деспотизма выступает в пьесе Байрона как единственная революционная сила.

В «Сарданапале» противопоставление тирании и человечности дается в другом варианте. Последнего ассирийского царя, легендарного сластолюбца Сарданапала, Байрон превращает в гуманного монарха, который жестокой тирании, кровавой доблести и шумной воинской славе своих предков предпочитает эпикурейское наслаждение «изобилием и благополучием», «весельем и любовью». «Я никогда не причинял людским сердцам намеренных страданий, — говорит Сарданапал. — Я стремлюсь лишь к тому, чтобы меня любили, но не боготворили... Если бы я мог, я превратил бы мое государство в просторное убежище для всех несчастных... Я мечтал, что мое несуровое правление будет эрой блаженного мира в наших кровавых летописях, зеленым лугом посреди пустынных столетий». Идеализация эпикурейского наслаждения жизнью, откровенной чувственности как проявления доброй природы человека связана с борьбой Байрона против лицемерного ханжества консервативной Англии и перекликается с аналогичными мотивами в одновременных песнях «Дон Жуана». Однако трагическая гибель Сарданапала, несмотря на проявленный им в борьбе против восставших вельмож героизм, должна свидетельствовать об утопическом характере этого эпикурейского гуманизма, а образ пленной гречанки Мирры, возлюбленной Сарданапала, дочери свободного народа, вдохновляющей властителя ассирийцев на героическую смерть, напоминает о личной доблести, без которой не может быть подлинного гуманизма.

В целом исторические трагедии Байрона не поднимаются до уровня его прежних и последующих достижений. Объективная драматическая форма не позволила поэту полностью выразить ту лирическую субъективность образов, которая составляет наиболее сильную сторону его ранней поэзии; с другой стороны, Байрон не сумел подняться до драматического реализма в обрисовке характеров, чуждых его лирическому настроению. В результате этого противоречия пьесы Байрона не выдержали испытания сценой, несмотря на попытки включить их в театральный репертуар. Сам он рассматривал их лишь как «пьесы для чтения».

Еще менее удачными оказались опыты Байрона в области романтической драмы «готического» направления. Трагедия «Вернер, или Наследство» («Werner, or the Inheritance», 1823)

является драматическим переложением популярной в свое время «готической повести» сестер Ли «Крюцнер, рассказ немца» (1801, из серии «Центерберийские рассказы», 1797—1805). Произведение это, прочитанное Байроном в ранней юности, произвело на него сильнейшее впечатление и в свое время осталось не без влияния на образ «благородного преступника», героя его «восточных поэм». Ульрих, сын дворянина, скрывающийся от своих врагов под именем Вернера — тайный вождь шайки разбойников, свирепствующей на границах Богемии. Совершенное им оставшееся нераскрытым убийство позволяет ему отцу получить наследство и титул, которые были отняты у него его преследователем, богатым и знатным бароном фон Страленгеймом. Ульриха разоблачает его приятель авантюрист Габор, которого Ульрих хотел сделать ответственным за свое преступление. Образ «готического» героя — преступника, ведущего борьбу против общества, не является новым в поэзии Байрона; характерно только, что в «Вернере» этот герой лишен романтического ореола и выступает исключительно в защиту своих эгоистических, корыстных интересов. Зато заслуживает внимания его антагонист, барон фон Страленгейм, преследующий Вернера, чтобы завладеть его наследством. Как Годвин в «Калебе Вильямсе», Байрон показывает могущество привилегированного насильника, которому знатность и богатство обеспечивают поддержку закона в борьбе с его невинной жертвой. «Он беден — следовательно, подозрителен, неизвестен — следовательно, беззащитен». К феодальному насилию прибавляется власть золота над бедняком, развращающая сила денег. Деньги, говорит Вернер, — «больше, чем философский камень, это — пробный камень самой философии, магнит души, к которому все сердца обращены, как к полюсу дрожащие иголки»; власть их над людьми больше, чем власть монарха, которая заимствует из них свой блеск. Однако эта новая для творчества Байрона тема в абстрактной форме «готической драмы» не получила более широкой и реалистической разработки.

Незаконченной осталась другая «готическая драма» того же времени — «Преображенный урод» («The Deformed Transformed», 1824), в которой мотивы, заимствованные из «Фауста» Гете, причудливо сочетаются с традицией романов «тайны и ужаса». Герой Арнольд, хромой и безобразный горбун, преобразенный с помощью демона, меняющегося с ним телесной оболочкой, отправляется в его сопровождении, как Фауст с Мефистофелем, в земное странствие, которое должно закончиться трагическим разочарованием. Арнольд совершает блестящие воинские подвиги при взятии Рима войсками коннетабля Бурбонского и спасает при этом прекрасную римлянку Олимпию, которая, видя в нем насильника и врага своей родины, пытается покончить жизнь самоубийством. Драма обрывается, не давая возможности с уверенностью судить о дальнейшем замысле поэта.

К числу наиболее удачных произведений Байрона относятся его политические сатиры «Видение суда» (1822) и «Бронзовый век» (1823). «Видение суда» было ответом на верноподданническую поэму того же названия, написанную поэтом-лауреатом Робертом Саути на смерть короля Георга III и восхвалявшую добродетели этого монарха. Байрон пишет пародию на поэму Саути, антирелигиозный и антимонархический лубок, проникнутый вольтерьянской иронией. У дверей средневекового рая, где мирно дремлет его старый привратник апостол Петр, происходят прения между Сатаной и небесными силами о том, кому из них должна принадлежать душа умершего короля; Сатана, выступающий как обвинитель, признавая частные семейные добродетели Георга III, ставит ему в вину все неудачи его долгого и позорного царствования, в течение которого, начиная с американской революции, он «беспрерывно воевал против свободы и свободных». В качестве адвоката короля выступает Саути, читающий свою усыпительную поэму; во время этого чтения королю удастся незаметно проскользнуть в рай, воспользовавшись глубоким сном, в который впадает привратник.

«Бронзовый век» — сатира на Веронский конгресс (1822), где монархи Священного союза совещались с виднейшими государственными деятелями периода реставрации об окончательном подавлении революционного движения в южной Европе. Сатира открывается образом Наполеона на острове св. Елены, плененного и униженного Прометея, который со своей одинокой скалы взывает к небу, воздуху, океану, свидетелям его прежней славы. Поэт вспоминает победы и поражения Наполеона. Он обвиняет своего героя в том, что «подобно Цезарю» и он преступил через Рубикон — Рубикон человеческих прав, «лица сообщества королей и тиранов». Он мог быть новым Вашингтоном, освободителем «обманутых народов», тогда как теперь «волны Атлантики омывают гробницу тирана, короля королей, но раба из рабов, который порвал цепи миллионов лишь для того, чтобы наложить на них новые цепи». Затем поэт приветствует зарю революционного пробуждения народов — в Греции, Испании, Южной Америке. Восставшие должны надеяться только на себя, не на помощь монархов. Но за монархами и их реакционными министрами Байрон уже видит новую, более мощную силу, которой подчиняется все. Это — власть денег, управляющая миром, банкиры, которым подчиняются короли и которые «назначают цену налогам и человеческой крови». Так, за абстрактной ненавистью к тиранам, завещанной Байрону просветительской идеологией, поэт начинает угадывать те корыстные материальные интересы, которые управляют буржуазным обществом.

Последнее произведение Байрона, законченное им до отплытия в Грецию, поэма «Остров» («The Island», 1823), в известном смысле возвращается к темам «восточных поэм», однако уже без той субъективной лирической окраски центрального образа героя,

которая характерна для молодого Байрона. Поэма повествует о бунте английских матросов во время плавания в южных морях; спустив своих офицеров на шлюпки и завладев кораблем, они отплывают на остров Отаити, чтобы здесь, в содружестве с туземцами, вернуться к утраченной свободе и к «естественному» первобытному состоянию. В их сердцах, говорит Байрон, жила мечта «об изобилии плодов, которые природа дает без участия плуга», «о земле, равной для всех и не знающей господ», «желание, которое века не усмирили в человеке — не иметь другого господина, кроме собственной прихоти», видение первобытной свободы среди природы, которая — «как общий сад, где каждый может блуждать по своей воле». Однако эта идиллия, неосуществимая в условиях современного общества, продолжается недолго. Карательная экспедиция настаивает и уничтожает мятежников, пытавшихся уйти от цивилизации. Только молодой шотландец Торквил, спасенный своей возлюбленной дикаркой Нейхой, остается жить среди своих избавителей, забытый миром. Для человеческого общества в целом нет возврата к поэтической идиллии блаженного состояния, о которой мечтал Руссо.

Выход за пределы индивидуализма своих ранних произведений Байрон находит в последний период своего творчества в том ироническом разоблачении действительности, которое лежит в основе поэтического метода его комических поэм «Беппо» и «Дон Жуан». Этот сатирический метод был подсказан Байрону итальянскими ренессансными поэтами Пульчи, Ариосто и их продолжателями Берни и Касти, у которых английский поэт заимствовал трактовку высокой поэтической темы и игру отступлениями, а также строфическую форму октавы как традиционную особенность итальянской ренессансной поэмы. Особенно высоко ценил Байрон героико-комическую поэму Пульчи «Великан Морганте» («*Morgante Maggiore*»), из которой он в 1819—1820 гг. перевел первую песнь. Для «Дон Жуана», однако, Байрон имел и более близкие ему в идейном отношении образцы в сатире английских и французских просветителей — в философских романах Свифта («Путешествия Гулливера») и в особенности Вольтера («Кандид» и др.), в которых, как у самого Байрона, жестокая сатира па современное общество является обратной стороной возвышенного человеколюбия и дается в традиционной форме обозрения этого общества странствующим по свету героем.

«Беппо» явился первым опытом Байрона в новом жанре. Байрон рассказывает здесь типичный анекдот из венецианской жизни старых времен. Богатый купец, нередко отлучавшийся из дома, во время одной из своих далеких поездок за море попадает в плен к туркам и пропадает без вести на много лет. Его жена, оставшись одна, берет себе «вице-мужа», галантного венецианского графа, с которым живет душа в душу. Неожиданно из своих странствий возвращается муж, успевший принять на чужбине

мусульманскую веру; он приезжает в одежде турка на своем корабле с богатым грузом награбленного добра. Муж и жена встречаются на маскараде и сперва не узнают друг друга, но, когда происходит признание, граф вежливо возвращает жену ее законному супругу и остается жить с ними как друг семьи и «кавалер-прислужник».

Сюжетная схема «Беппо» — столкновение мужа, жены и любовника — в «восточных поэмах» Байрона обычно приводит к романтической трагедии; в жанре комической поэмы она трактуется иронически, как бытовой анекдот. Лаура, несмотря на свое поэтическое имя — не идеальная романтическая красавица, а «дама определенного возраста», «свежая, как ангел на трактирной вывеске или как картинка, украшающая страницу модного журнала». Граф, ее поклонник — галантный кавалер, проводящий время в светских развлечениях, изображенный с преувеличенным вниманием и ироническим сочувствием. Сам «венецианский купец», соединяющий основную профессию с пиратством, добродушный ренегат, без угрызения совести дважды переменивший свою веру, является реалистической пародией на мрачных и жестоких «пашей» в ранних поэмах Байрона. Обстановка венецианского карнавала, в которую вставлено повествование, описание легкомысленных нравов, бездумного наслаждения жизнью, царящего в Венеции, оправдывают моральную беззаботность героев, противопоставляя их откровенный и добродушный эпикуреизм педантической и лицемерной морали господствующих классов Англии.

Ироническое отношение автора к рассказу подчеркивается непрерывными отступлениями, вводящими в «венецианскую повесть» «прозаизмы» из современной английской жизни, газетные варваризмы (*liberality, phylogyny, sentimentalism* и т. п.), комические составные рифмы (*exhibit 'em — ad libitum, mahogany — a dog any, criticism — pretty schism* и т. п.), сатирические упоминания о налогах, английском парламенте и отмене « *Habeas corpus act*». Намеренно отказываясь от высокого поэтического слога, Байрон придает своему рассказу характер и стиль непринужденного разговора, вводит прозаические интонации, соответствующие современной бытовой теме, с которой снята мистифицирующая оболочка романтического восприятия жизни. Этому соответствует ироническое признание:

Я и до прозы бы готов был спизойти,
Но в моде лишь стихи — и надо их плести.
(Перевод Г. Шенгели) ⁷

В то же время, разрушая иллюзию объективности повествования, поэт широко пользуется автобиографическими отступлениями, в которых его личные признания оттесняют на задний план судьбу его героев. Он изображает себя в процессе творче-

ства, в борьбе с постоянными отступлениями и с трудной рифмой, за которой он обращается «к словарю Уокера».

Но к делу! К делу вновь! Черт в этой забаве!
От рук уже совсем отбился мой рассказ!
Раз я отважился его предать октаве, —
Вот он и движется по шагу через час.
Я тож, избрав строфу, уже менять не вправе, ...

(Там же)

Эти приемы иронической игры отступлениями, формально напоминающая композиционную манеру Стерна, преследуют, однако, совершенно другую задачу: они создают как бы второй сюжет поэмы, героем которой является сам автор, современный человек, с его критической переоценкой общественной действительности и обобщающими высказываниями по всем вопросам современной жизни. В «Дон Жуане» Байрон окончательно разовьет эту манеру, являющуюся основой его реалистического метода в этом произведении.

«Дон Жуан» сопровождал Байрона в течение последних лет его жизни, как «Чайльд Гарольд» в течение первых лет, и может считаться итоговым произведением этого заключительного периода его творчества. Поэма, выходящая сериями песней, была прервана смертью поэта: к шестнадцати песням, которые он успел напечатать при жизни, в недавнее время присоединилось начало XVII, опубликованной по рукописи. Герой поэмы — легендарный испанец Дон Жуан, который, однако, по своему характеру и судьбе очень мало напоминает свой знаменитый прототип. Это — современный юноша, которого поэт намеренно лишил какого бы то ни было героического ореола: как было справедливо указано критикой, Дон Жуан Байрона — типичный герой английского авантюрного романа XVIII в., более всего напоминающий Тома Джонса Фильдинга с его пассивным добродушием неспорченного «природного» человека, доступного всем искушениям жизни в силу своей простой и нелицемерной человечности. О плане поэмы Байрон так писал своему издателю Мерреку: «Я хочу послать его вокруг Европы и приправить рассказ надлежащей смесью осад, битв и приключений, а окончит он, подобно Анахарсису Клоотсу, участником французской революции... Я хотел, чтобы в Италии он был *Cavaliere servente* [кавалером-прислужником], в Англии — причиной развода, а в Германии — сентиментальным „юношей с вертеровской миной“; все это для того, чтобы высмеять светские нелепости каждой из этих стран, а его показать все более *gâté* и *blasé* [развращенным и разочарованным] с возрастом, как оно и должно быть» (16 февраля 1821, с. 229—230).

План этот был выполнен только отчасти. Поэма начинается в Испании с изображения знатной семьи героя, раздоров между

его родителями и неожиданной смерти несчастного отца накануне навязанного ему развода. Мать, оставшись вдовой, воспитывает юного Жуана в лицемерном благочестии и добродетели, но он скоро уступает искушению первой любви к ее подруге, прекрасной Юлии, жене ее тайного приятеля дона Альфонса. Когда Альфонс застаёт Жуана в спальне своей жены, мать вынуждена отправить юношу в путешествие в чужие страны. Жуан терпит кораблекрушение около берегов Греции; пережив ужасы голода в челноке, в котором спаслись немногие из его спутников, он выброшен на один из островов Архипелага, где его спасает дочь владетеля острова, юная красавица Гайдэ. Любовная идиллия Жуана и Гайдэ кончается с возвращением ее отца, старого пирата Ламбро. Гайдэ, разлученная с возлюбленным, умирает от горя. Жуан продан в рабство в Турцию в гарем султана, где становится предметом страсти султанши Гюльбеи и нежной любви другой гаремной затворницы, прекрасной грузинки Дуду. После различных приключений бежав из гарема, Жуан попадает в лагерь Суворова под Измаилом. Отличившись при взятии этой крепости русскими войсками, молодой человек отправляется с депешами Суворова ко двору Екатерины II, пленяет сердце императрицы и становится ее фаворитом. Екатерина отправляет его с секретной дипломатической миссией в Лондон, где знатный иностранец скоро делается любимцем высшего света, предметом тайного влечения высоко нравственной леди Амондевилл. Он отправляется провести осень в старинное поместье Амондевиллей. Здесь его пленяет приятельница хозяйки, задумчивая Аврора, и развлекает легкомысленная и кокетливая герцогиня Фитц-Фолк. Ночной встречей с этой последней поэма обрывается.

По сравнению с лирической замкнутостью и односторонностью юношеских произведений Байрона «Дон Жуан» отличается исключительным разнообразием тем и широтой диапазона. Реалистическая бытовая сатира на современное общество разоблачает прежде всего моральное лицемерие, которое Байрон в одном из предисловий к своей поэме называет «самым кричащим пороком нашего времени», в особенности высших классов английского общества. В первой песни, посвященной Испании, объектом этой сатиры являются по преимуществу семейные отношения: изображая родителей Жуана, Байрон вспоминал свою жену и мать. В последних песнях, изображающих Англию, сатира имеет более широкую общественную направленность. В этой части поэмы вводятся современные общественно-бытовые темы: описываются суэта большого города, жизнь лондонского высшего света, интриги любовные и политические; поэтический словарь обогащается «прозаизмами» разговорной речи, газетного языка.

С другой стороны, трогательная любовь невинных детей природы Жуана и Гайдэ, изображенная с исключительным лиризм-

мом, противопоставляет чистоту подлинного «естественного» чувства моральной испорченности и лицемерию современного общества; в первой любви Жуана и Юлии с ее стихийным, непосредственным влечением проявляется та же, по мнению поэта, добрая и чистая природная сила. Однако в условиях современного общества эта истинная любовь неизбежно кончается трагически: Юлия заключена в монастырь, Гайдэ кончает безумием и смертью, их «женская доля», по словам поэта — быть жертвами чувства, поглотившего их всецело. Новым является ироническое отношение поэта к этой лирической теме. Изображая первое свидание Жуана и Юлии, их мечтательную «платоническую» любовь, он уже предвидит заранее, куда приведет их природа: чистая любовь в условиях общества приводит к двусмысленной ситуации адюльтерного фавбало с обманутым мужем и хитрыми любовниками. Жестокая действительность разоблачает возвышенные романтические иллюзии. Читая трогательное письмо Юлии, Жуан испытывает приступы морской болезни, а в страшной картине раскрытия животной природы человека, когда потерпевшие кораблекрушение спутники Жуана решают убить одного из своих товарищей, чтобы мясом его накормить остальных, то же письмо Юлии, разорванное на куски, служит роковым жребием.

Эта разоблачающая и часто жестокая насмешка, «показывающая вещи такими, как они есть на самом деле, а не такими, какими они должны быть», сочетается в поэме Байрона с лирической грустью об утраченных иллюзиях, характерной для разочарованного гуманиста и человеколюбца. «Печальная истина, стоящая теперь передо мной, — говорит поэт, — обращает то, что когда-то казалось романтическим, в смешное... И если я смеюсь над тем, что смертно, то для того, чтобы не плакать; и если я плачу — это потому, что не всегда можно заставить замолчать свою природу, и глубоко нужно окунуть свое сердце в воды Леты, прежде чем уснет в нем то, что нам менее всего хотелось бы видеть».

В многочисленных отступлениях «Дон Жуана» эта критическая оценка современной действительности и человеческой жизни в целом раскрывается более полно, составляя как бы второй и более существенный сюжет поэмы. Байрон пользуется здесь реалистическим методом, впервые намеченным в «Беппо». Отступления «Дон Жуана», то сопровождающие рассказ как обобщающая рефлексия автора, то приобретающие полную самостоятельность, непосредственно связывают поэму с волнующей Байрона современностью. Многочисленные намеки на актуальные политические темы, продолжающие линию одновременных политических сатир: остроумные и уничтожающие выпады против Георга IV; против вождя английской реакции Каслри; против разбогатевшего на «благодарности нации» Веллингтона, «спасителя народов», все еще не спасенных, и «освободителей Европы», до сих пор не сво-

бодной; насмешки над Екатериной II и ее «законнейшим внуком», «великим» Александром, выступающим как оплот деспотизма в Европе; наконец, мелкие партизанские вылазки против лекистов и в особенности «рenegата Саути», которому Байрон предполагал посвятить «Дон Жуана» в оставшемся в свое время ненапечатанном пародийном стихотворном предисловии. К Англии обращены горькие упреки поэта: страна, когда-то великая и славная, стала предметом ненависти всех народов, «первой среди рабов», «тюремщиком» других наций. По-прежнему он призывает народы к борьбе за свободу, «против всякого деспотизма во всех странах» и «против всех, кто борется с человеческой мыслью».

Новым для Байрона является разоблачение власти денег в современном обществе, уже отмеченное в одновременных «Вернере» и «Бронзовом веке». Банкиры являются истинными хозяевами Европы, они царят над Старым и над Новым светом, пад консерваторами и либералами; деньги выше любви и славы, им подчиняются «и двор, и военный лагерь, и любовь». Однако это прозрение буржуазной природы современного общества, знаменательно предпосланное приключениям Дон Жуана в буржуазной Англии (начало песни XII), не получило в поэме Байрона сюжетного развития.

Появление «Дон Жуана» вызвало у моралистически настроенных современников Байрона, прежде всего в консервативной английской печати, единодушный взрыв негодования. Поэму называли «сатирой на благопристойность», «грубой клеветой на все лучшие чувства человечества». Даже близкие поэту люди, как его сестра Августа и графиня Гвиччоли (познакомившаяся с первыми песнями во французском переводе), находили поэму «отвратительной». Байрон защищался примерами мнимой «безнравственности» великих сатириков, насмешка которых была обратной стороной их любви к человечеству — Рабле, Свифта, Вольтера и др. «Со временем, — писал он Меррею, — „Дон Жуан“ будет понят, как он был задуман — как сатира на злоупотребления, присущие современному обществу, а не как восхваление пороков» (25 октября 1822). В предисловии к VI—VIII песням он смело заявил, что продажные писатели всегда называли «богохульниками», а также «радикалами», либералами, якобинцами и реформаторами тех, кто осмеливался протестовать «против всем известного злоупотребления именем бога и человеческим разумом», начиная с Сократа и Иисуса Христа.

Однако великие современники Байрона, в Англии — Вальтер Скотт и Шелли, в Германии — Гете, в России — Пушкин, сразу приветствовали ее как высшее достижение гения Байрона. «Поэма, — писал Шелли, — приводит в исполнение мои давнишние мечты о таком произведении, которое было бы совершенно ново, тесно связано со своим веком и блистало красотой». Пушкин восхищался «удивительным шекспировским разнообразием»

«Дон Жуана».⁸ Гете в язвительной сатире Байрона почувствовал глубокую любовь к человеку. Он называет последнюю поэму Байрона «безгранично гениальным созданием с ненавистью к людям, доходящей до самой суровой жестокости, и любовью к людям, доходящей до глубины самой нежной привязанности».⁹

4

Влияние Байрона на европейских поэтов XIX в. началось еще при жизни и продолжалось в ряде европейских стран на всем протяжении 20-х—30-х гг. Именем Байрона отмечена целая полоса в развитии европейского романтизма, когда «байронизм» становится фактом не только литературы, но и культурно-общественной жизни в широком смысле, тесно связанным с передовым политическим движением этого времени. Особенно сильно было увлечение революционным романтизмом Байрона в тех странах, которые еще не преодолели буржуазной революции, где в это время происходила острая борьба против гнета феодального абсолютизма или против национального порабощения — в Италии, Испании, Польше и России.

Влияние поэзии Байрона тесно связывалось с образом Байрона как человека и политического деятеля. Поэтому с огромным интересом читались личные воспоминания о Байроне, как достоверные, так и полуполюгендарные — книги Медвина, знавшего Байрона в Италии и Греции («*Journal of the conversations of Lord Byron at Pisa*», 1824), воспоминания его старого друга Даллеса («*Recollections of the life of Lord Byron, 1808—1814*», 1824), несправедливые и злобные воспоминания о Байроне облагодетельствованного им Ли Ханта («*Lord Byron and some of his Contemporaries*», 1826), «Разговоры» его покровительницы и поклонницы леди Блессингтон («*Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington*», 1834) и мн. др. Первое место в этой биографической литературе, несомненно, занимают «Письма и дневники Байрона, с замечаниями о его жизни», изданные его другом Томасом Муром («*Letters and Journals of Lord Byron with notices of his life*», 1830). Мур вместе с другими душеприказчиками Байрона из филистерской боязни «опорочить» перед судом потомства память великого поэта и задеть его семью сжег после смерти Байрона подаренные ему автобиографические записки поэта. Вместо этого он выступил с апологетической биографией своего друга, опубликовав в ней многие его письма и дневники. Письма и дневники Байрона сами по себе являются замечательным литературным и человеческим документом, отражающим жизнь, исключительно разнообразную и яркую: картины его одинокого детства и первых романтических увлечений, путешествий на Восток, бурных успехов в Лондоне, вторичного изгнания, восхождения на Бернские Альпы и венецианских увлечений, литера-

турной полемики и политической борьбы в Италии и Греции и т. п. Полностью письма могли быть опубликованы лишь в завершающем научном издании сочинений и писем Байрона под редакцией Кольриджа и Протеро (см. библиографическую справку в начале примечаний).

Менее всего заметно влияние Байрона в самой английской буржуазной литературе. Оно ограничивается подражанием его современника Мура ориентализму «восточных поэм» в таких произведениях, как «Лалла Рук» (1817) и «Любовь ангелов» (1823), и краткой «байронической» полосой в раннем творчестве некоторых «викторианских» поэтов, как Теннисон и Мэтью Арнолд. Не имели особого влияния и робкие попытки реабилитации отверженного поэта, предпринятые Макколеем (1831) и тем же Арнолдом (1881). Английское буржуазное общество, отвергнувшееся от Байрона при жизни поэта, на протяжении всего XIX в. оставалось холодно враждебным к его революционному романтизму. Викторианская Англия, классическая страна «процветающего» капитализма, нуждалась в поэзии апологетической, а не критической и бунтарской. Эта принципиальная точка зрения в оценке Байрона «викторианцами» была обоснована Карлейлем в его философском романе «Sartor Resartus» (1836). Бунтарскому отрицанию жизни, «вечному нет», он противопоставляет философское оправдание действительности, «вечное да»; Байрону, как поэту отрицания, он противопоставляет Гете, как поэта, оправдывающего жизнь. «Закрой Байрона, открой Гете», — так формулирует Карлейль свое отношение к жизни. С этой точки зрения Вордсворт, как поэт реакционного философского оправдания современного обоим поэтам общества, был поставлен викторианской критикой выше Байрона.

Английский эстетизм второй половины XIX в. углубил это враждебное отношение к поэзии Байрона принципиальным разгласием в области художественного метода. Свинбери признает в Байроне «искренность, впрочем, маскированную вульгарными претензиями и аффектациями». Байрон, по мнению Свинбери, поэт одиозный, склонный к риторическим преувеличениям, способный действовать своими патетическими тирадами лишь на незрелые и невзыскательные юношеские умы, банальный в выборе и употреблении слов, лишенный поэтического слуха, со «слабым и неверным чувством ритма». Артур Саймонс осуждает в поэмах Байрона «ложную страстность, которая неудачно выражает его действительно страстную природу», считает его дарование «скорее риторическим, чем поэтическим». Байрону, по мнению Саймонса, недостает той «магии слов», которая составляет настоящего поэта.

Как отметил уже Энгельс, Байрон нашел в Англии горячих поклонников только в демократических и революционно настроенных кругах английского общества. Энгельс писал по этому поводу: «Лелли, гениальный пророк Шелли, и Байрон с своей страст-

ностью и горькой сатирой на современное общество имеют больше всего читателей среди рабочих...». ¹⁰ «Байрона и Шелли читают почти только низшие сословия...». ¹¹ В этих условиях понятно влияние, оказанное Байроном на революционную поэзию английских чартистов. Положение это не изменилось и в наши дни. Байрон не пользуется ни любовью, ни признанием и в современной буржуазной Англии.

Во Франции влияние Байрона соединяется с романтическим пессимизмом и скорбничеством, самостоятельно зародившимися во французской литературе XIX в. после крушения буржуазной революции. Шатобриан еще до Байрона, как представитель старого мира, разрушенного революцией, воплотил в своем «Рене» (1805) настроения «мировой скорби». Не без влияния Байрона сложилась элегическая поэзия Ламартина, в которой, однако, мотивы скорбничества получают благочестивую христианскую окраску. Ламартина называли «серафическим Байроном». В своем «Послании к лорду Байрону» и написанной после смерти поэта «последней песни Чайльд Гарольда» он пытается примирить поэта-отрицателя с религией, проповедуя ему отречение и смирение.

Альфред де Виньи начал как подражатель Байрона с «восточной поэмы» на современную греческую тему («Елена», 1822). На темы, навеянные Байроном, написаны его стихотворение «Потоп» (1823, напечатано в 1826 г.) и поэма «Элоа» (1824), изображающая сострадательную любовь небожительницы к падшему ангелу. Пессимизм и гордое одиночество героя в творчестве Виньи (стихотворение «Моисей» и др.) нередко напоминают английского поэта, но поэзии Виньи, как и Ламартина, совершенно чужды политические мотивы поэзии Байрона.

Молодой Виктор Гюго опирался на Байрона в пору своего поворота к либеральному романтизму; современные греческие мотивы его «Восточных стихотворений» («Les Orientales», 1829) во многом созвучны Байрону. Его «Мазепа» представляет вариацию на байроновскую тему. Не без влияния Байрона сложились также герои романтических драм Гюго: Эрнани и Рюи-Блаз подобно героям Байрона — индивидуалисты и отщепенцы, отвергнутые обществом и воплощающие абстрактный романтический протест против общественных отношений.

В творчестве Альфреда де Мюссе влияние Байрона отразилось как моральный либертиаж и пессимистический скептицизм, родственный настроению «Дон Жуана», но лишенный его общественных перспектив (поэма «Ролла», 1833). Подражая «Беппо» в поэме «Намуна» (1829), Мюссе подчеркивает элементы романтического субъективизма в пролической игре с сюжетом. В лирической драме «Чаша и уста» он создает своеобразный вариант «Манфреда», проникнутый пессимистической безнадежностью. В автобиографическом романе Мюссе «Исповедь сына века» (1836) Байрон вместе с «Вертером» и «Фаустом» Гете

признается основным идейным источником «болезни века» — пессимизма и разочарования романтической молодежи.

В романах великих французских реалистов Стендаля и Бальзака черты «байронизма», рассматриваемого объективно, как общественное явление, участвуют в формировании образа современного героя-индивидуалиста (Жюльена Сореля, Растиньяка), в его скептическом разочаровании в моральных ценностях современного буржуазного общества. В образе Вотрена, беглого каторжника и философа современного общества, символически воплощающего и разоблачающего его эгоистическую природу, Бальзак вкладывает в романтическую традицию, восходящую отчасти к Байрону, новое реалистическое социальное содержание.

В Германии первым энтузиастом и ценителем поэзии Байрона был старик Гете, почувствовавший в английском поэте явление, родственное своему «Фаусту» и «Прометею». Гете посвящает поэзии Байрона ряд сочувственных статей и переводит отрывки из его «Манфреда» и «Дон Жуана». Он называет Байрона «единственным великим поэтом современности». Байрон, знавший об отзывах Гете, посвятил ему своего «Сарданапала» — как «дань уважения литературного вассала своему сюзерену, первому из современных писателей, который создал литературу в своем отечестве и прославил собою литературу Европы». Когда по случайным обстоятельствам это посвящение не было напечатано, Байрон послал его Гете лично и посвятил ему свое следующее произведение — трагедию «Вернер». В свою очередь Гете после смерти Байрона изобразил его во второй части «Фауста» в символическом образе юноши Эвфориона. Сын Елены и Фауста, Эвфорион — символ современной поэзии как синтеза античности и романтического средневековья; в заключительной элегической песне хора Гете оплакал героическую смерть Байрона-Эвфориона.

Влияние Байрона на немецкую литературу становится заметным в период возникновения политически оппозиционной литературы, предшествующей революции 1848 г. Молодой Гейне испытал влияние Байрона, особенно в своих ранних произведениях (цикл «Юные страдания», 1821; трагедии «Альманзор», 1823, и «Радклифф», 1822), где оно сказалось в разочаровании жизнью и бунтарском протесте против действительности; молодой Гейне называл Байрона своим «кузеном», подражал ему в жизни, а после смерти английского поэта считал его своим «вполне равноправным товарищем». В своей лирике Гейне под влиянием немецкой народной песни очень скоро освобождается от влияния Байрона. Но в прозе — в «Путевых картинах» (1826—1831) и значительно позже в политической поэме «Германия» (1844) — Гейне не без влияния «Дон Жуана» найдет свой творческий метод иронического разоблачения общественной действительности, отраженной в субъективном восприятии современного критически мыслящего человека, размышления которого в форме поэти-

ческих отступлений и составляют основное содержание путевого очерка.

Высокую оценку Байрона дает Берне в «Парижских письмах» (письмо XIV, от 20 марта 1831). «Байрон ненавидел людей, потому что любил человечество, ненавидел жизнь, потому что любил вечность».¹² Писатели «Молодой Германии» (Гуцков, Лаубе и др.) ценили Байрона. Винбарг в своих «Эстетических походах» (1834) объявляет его предтечей европейской современности; в своем творчестве Байрон выразил лиризм и революционное вдохновение нового времени. Гейне, по мнению Винбарга, преемник Байрона.

Из поэтов немецкой революции 1848 г. особенно сильное влияние Байрона испытал Гервег. Известно также увлечение молодого Маркса стихами английского поэта.

В Италии, где Байрон еще в 1818 г. вступил в личное общение с кружком миланских романтиков, его влияние, подкрепленное взаимными политическими симпатиями, было особенно заметно в творчестве поэтов-карбонариев. Так, учеником Байрона был Дж. Берше, автор поэмы «Беглецы из Парги» (1823), в которой выступает вольнолюбивый англичанин, энтузиаст освобожденной Греции, негодующий, как Байрон, на предательскую роль своей родины по отношению к великому делу освобождения народов. Страстным поклонником Байрона был итальянский революционер Мадзини, который писал: «Придет время, когда демократия вспомнит обо всех заслугах, которыми она обязана Байрону».

С воспоминаниями об испанской революции 1819 г. связаны и симпатии к Байрону испанских романтиков, участников национально-освободительного движения. Из них наибольшее влияние Байрона испытал Эспронседа, в поэзии которого меланхолия и пессимизм сплетаются с индивидуалистическим бунтарством и революционным пафосом социального обличения. Поэмы Эспронседа «Саламанкский студент» (1839) и в особенности «Мир — дьявол» (1840—1841) соединяют философский символизм и фантастику «Манфреда» с политической и социальной сатирой, воспитанной влиянием «Дон Жуана».

В Польше влияние Байрона в эпоху романтизма было особенно значительно и также связано с подъемом национально-освободительного движения накануне неудачного восстания 1831 г., а также пессимистическими и упадочными настроениями в ближайшее время после его поражения. По словам Мицкевича, «Байрон явился тем таинственным звеном, которое соединило обширную литературу славянскую с поэзией Запада». В меланхолии Мицкевича — в первых частях его романтической поэмы «Дядя» (1822) — чувствуются отголоски «Вертера» и поэзии Байрона. В «Конраде Валленроде» (1828) романтический преступник «восточных поэм» выступает в роли мстителя за национальное угнетение. В «Крымских сонетах» (1826) Мицкевич

следует за «Чайльд Гарольдом» в изображении экзотической природы в сочетании с лирическими размышлениями поэта. В третьей части «Дзядов» (1833) драматическая поэма Мицкевича приближается по своему замыслу к символике «Манфреда» и «Фауста»: импровизация Конрада, преобразованного байрониста Густава, соединяет с богоборческими мотивами, подсказанными поэзией Байрона, мотивы любви к народу и национально-освободительной борьбы; но богоборчеству Конрада поэт противопоставляет религиозное отречение, характерное для его позднего творчества. Мицкевич известен также как переводчик Байрона («Гяур», напечатан в 1835 г.).

Влияние Байрона сказывается у таких крупнейших представителей польского романтизма, как Красиньский (1809—1849), а также у польско-украинских поэтов Мальчевского (поэма «Мария», первый опыт польского «байронизма», напечатана в 1825 г.) и Гоциньского («Замок Каневский», 1827).

В украинской литературе XIX в. следует отметить перевод «Еврейских мелодий» Костомарова, «Кайна» и отрывков из «Дон Жуана» Ивана Франко, «Дон Жуан» П. Кулиша и поэму «Смерть Кайна» Франко (1889), представляющую оригинальную вариацию на тему Байрона.

Интерес к Байрону в России проявляется с 1819—1820 гг. Его первым проводником был кружок Вяземского — Жуковского. Для Вяземского романтизм Байрона тесно связан с его политической революционностью. «Байрон, который носится в облаках, — писал Вяземский в 1821 г., — спускается на землю, чтобы грянуть негодованием на притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими».¹³ В 1822 г. Жуковский дает изумительный перевод «Шильонского узника», слегка смягченный свойственной русскому поэту элегической меланхолией. Жуковский мечтает также перевести «Гяура» и даже «Манфреда». Отрывки из «Чайльд Гарольда» переводит Батюшков. Из переводов 20-х гг. выделяются принадлежащие Козлову — переложение «Абидосской невесты» и переводы многочисленных лирических стихотворений.

В начале 20-х гг. увлечение Байроном особенно характерно для будущих декабристов, для которых Байрон является не только литературным вождем, но и политическим единомышленником. Увлечение Байроном сопутствует революционизированию русского романтизма. Молодой Пушкин увлекается Байроном в годы ссылки на юг. Мятая поэзия Байрона воспринимается Пушкиным в перспективе революционных событий в южной Европе. Личность поэта окружена для него героическим ореолом певца свободы. «Восточные поэмы» Байрона оказывают воздействие на Пушкина в пору создания «южных поэм», написанных в годы ссылки (1820—1824). По собственному признанию Пушкина, «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» отзываются «чтением Байрона, от которого я с ума сходил».¹⁴

Но было бы неверно, основываясь на этом признании поэта, делать выводы о «байронизме» Пушкина. Дореволюционная буржуазно-либеральная, а также послереволюционная формалистская критика на основании сходства некоторых формальных моментов сводила значение поэм Пушкина к простому подражанию. Этот взгляд был ненаучным и исходил из неверных методологических предпосылок и из некритического преклонения перед западной литературой. Между тем, еще великий русский критик Белинский, рассматривая именно эти поэмы, оценивал их как вполне оригинальные произведения, возникшие на русской национальной почве. «Пушкина, — писал он, — некогда сравнивали с Байроном. Мы уже не раз замечали, что это сравнение более чем ложно, ибо трудно найти двух поэтов, столь противоположных по своей натуре, а следовательно, и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин» («Сочинения Александра Пушкина»).¹⁵

В литературном жанре так называемой «романтической поэмы», созданной Пушкиным, байронический герой заменен героем национальным, судьба которого отражает в романтической форме подлинный исторический конфликт между передовой дворянской молодежью преддекабрьской поры и общественно-политическим строем крепостной России. При этом в критике односторонности романтического индивидуализма (образ Алеко в «Цыганах») уже подготавливается характерная для Пушкина реалистическая трактовка конфликта между личностью и обществом, получившая в «Евгении Онегине» свое классическое воплощение. Знаменательно, что при создании этого своего произведения Пушкин отталкивался от Байрона. По собственному признанию Пушкина, «Онегин» был первоначально задуман как стихотворный роман «в роде Дон Жуана», но Пушкин очень быстро отказался от навеянного Байроном замысла сатирической поэмы, избрав совершенно самобытный сюжет, которому он придал свою оригинальную форму.

Хотя жанр «байронической поэмы» пользовался популярностью среди русских поэтов пушкинской поры, но каждый из них по-своему подходил к его обработке. Оригинальными путями идет Баратынский, который, начиная с «Эды» (1826), ставит себе задачу психологического углубления романтического жанра («Бал», 1828; «Наложница», 1831). В «Чернеце» Козлова (1825), по своему сюжету примыкающему к «Гяру», бунтарству Байрона противостоит религиозная мечтательность в духе школы Жуковского. Поэт-декабрист Рылеев, которому особенно близка была политическая сторона байронизма, создает романтическую поэму «Войнаровский» (1825), отрывки из поэмы «Наливайко» (1825), в которых байроновскому индивидуализму противостоит пафос гражданственности. Некоторое влияние Байрона на кавказские повести другого декабриста А. Бестужева (Марлинского) можно усмотреть в тяготении к экзотике, романтическим героям, в эффектной фабуле и пышной декоративности пейзажа.

Передовые писатели России любили Байрона. На смерть его из русских поэтов отозвались Пушкин, Козлов, декабристы Кюхельбекер и Рылеев. Пушкин в своем стихотворении «К морю» (1825) прощается с Байроном как с «властителем дум» своего поколения, как с певцом свободы. Но около этого же времени русский поэт окончательно формирует свое отношение к Байрону, свидетельствующее о различии их творческих путей. Он ставит в упрек Байрону, как романтику-индивидуалисту, его «односторонний взгляд на мир и природу». В этом сказывается начало более глубокого реалистического отношения к социальным проблемам в связи с постижением Пушкиным роли народа как творца истории.

Лермонтов, который, продолжая традиции декабристов и Пушкина, близок временами к пессимизму Байрона, на романтические персонажи которого похожи его мятежные герои, уже в ранней молодости отчетливо сознает свое отличие от любимого поэта, свои национальные особенности и задачи своего творчества:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник —
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

В последнем и самом зрелом произведении Лермонтова — «Герое нашего времени» байронизм предстает в критически-реалистическом освещении как общественное бытовое явление.

Высокую оценку творчества Байрона и его общественной роли дала и русская революционно-демократическая критика. Для Белинского Байрон — «Прометей нашего века» и его пессимизм — результат возвышенной любви к человечеству. «Могучий гений, на свое горе, заглянул вперед, и не рассмотрев, за мерцающей далью, обетованной земли будущего, он проклял настоящее и объявил ему вражду непримиримую и вечную; нося в груди своей страдания миллионов, он любил человечество, но презирал и ненавидел людей, между которыми видел себя одиноким и отверженным, со своею гордою борьбою, с своею бессмертною скорбью... Не кометою, блуждающею и безобразною, был он, а новым духом, поборовшим за человечество, в огнепернатом шлеме на голове, с пламенным мечом в руке, с эгидою будущей победы, близкого торжества» («Русская литература в 1842 г.»).¹⁶

Герцен видит причины трагедии Байрона в общественных условиях его времени: «Но так как он не мог [приладиться в этой жизни], то ничего нет удивительного, что он с своим Гарольдом говорит кораблю: „Неси меня, куда хочешь — только вдаль от родины“. Но что же ждало его в этой дали? Испания, вызываемая Наполеоном, одичалая Греция, всеобщее воскрешение всех смердящих Лазарей после 1814 г.; от них нельзя было спастись ни в Равенне, ни в Диодати. Байрон не мог удовлетвориться по-

немецки теориями *sub specie aeternitatis*, ни по-французски политической болтовней, и он сломился, но сломился, как грозный Титан, бросая людям в глаза свое презрение... Оттого-то я теперь и ценю так высоко художественную мысль Байрона. Он видел, что выхода нет, и гордо высказал это».¹⁷

Суждения классиков русской литературы и критики составили основу для научного изучения творчества Байрона в России. Русская дореволюционная критика и советское литературоведение внесли существенный вклад в изучение творчества Байрона.

Переводы Байрона на русский язык многочисленны. Отдельные произведения Байрона переводили известные русские поэты и писатели: Жуковский, И. Козлов, Лермонтов, Тургенев, А. К. Толстой, Плещеев, Мей, Бунин, Блок, Бальмонт, Брюсов и др. Много сделали для популяризации Байрона в России поэты-переводчики: П. Козлов, Н. Гербель, Н. Холодковский, О. Чюмина, С. Ильин, Д. Михаловский, Т. Щепкина-Куперник, Г. Шепели и др.

1940.

РОБЕРТ БРАУНИНГ

(Заметка)

Современная английская литература всецело определяется теми романтическими влияниями, которые господствовали в ней до конца XIX в. Непосредственными учениками романтиков Кольриджа и Китса являются Теннисон, Россетти и прерафаэлиты: они мистики и реалисты одновременно, любят жизнь в ее напряженности и индивидуальной полноте и то бесконечное и святое, что проявляется в жизни; они любят любовь и в тайне любви находят радость, самую сладкую и горячую и самую близкую к последнему, божескому смыслу жизни; их художественный стиль вырастает из интереса к поэзии средневековья, из знания старинных английских баллад и народных песен; они чувственно конкретны, как миниатюристы, в мелочах и подчиняют эти мелочи одному и тому же «настроению» и стилю, открывающему просвет в бесконечную жизнь.

Роберт Браунинг (1812—1889) не находит себе места в этой романтической традиции. В Англии он, кажется, не имеет предшественников,¹ хотя нельзя не видеть в нем одного из самых оригинальных представителей современной поэзии. Браунинг — поэт-индивидуалист, не связанный с эстетической культурой своего времени. Художественная форма его произведений создана из себя и приспособлена к особенно тонкой и точной передаче многообразия душевного опыта. Его любимой поэтической формой является драматический монолог. Он изображает своего героя в критический момент его жизни, в момент развязки или важного решения. Драматического действия как такового для него не существует: оно психологизуется, т. е. переносится в душу героя; отпадает экспозиция во времени тех событий, которые предшествовали действию; в монологе главного действующего лица прошлое передается как впечатление, как воспоминание, поскольку оно живо и отражается на решении: все действительные события прошлой жизни растворились в мгновении настоящего,

в мгновении, когда душа стоит на последнем острие жизни и обнаруживает всю свою правду и всю глубину. В этом — трудность понимания Браунинга: он сразу вводит нас в середину действия и заставляет догадываться о предшествующих фактах по тем впечатлениям, которые остались жить в душевном мире героя. Но в этом — глубокий художественный интерес его произведений. Эти драматические монологи напоминают «драму души», созданную Гёббелем, Ибсеном и Метерлинком; в этой линии развития современной драмы Браунинг находит свое настоящее место, и если про Ибсена говорят, что все его драмы — только развязка, совершающаяся в душе героев, или — пятое действие, то то же можно сказать и про Браунинга; более того, его поэтические произведения, как монодрамы, состоят из заключительного монолога последнего действия, в котором впервые излагается все то, что было раньше.

Таким образом, Браунинг требует от своих читателей такого художественного восприятия, для которого все внешнее существование протекает как ряд событий нашей душевной жизни. И все же он — не импрессионист, несмотря на это сведение жизни к впечатлениям от жизни, несмотря на уничтожение прошлого как твердого материального остова бытия и на перенесение его в мгновение настоящего. И это, главным образом, потому, что его душа, глубоко отзывчивая на все зовы жизни, впечатлительная и открытая, как душа поэта наших дней, не потеряла при этом истинной и высокой цельности. В том мгновении существования, в котором он изображает своих героев, символически заключена вся полнота их подлинной человеческой жизни. Его искатель правды Парацельс, его гениальный поэт Сорделло, его Дон Жуан («Фифина на ярмарке») стоят перед нами во весь рост; более того, за индивидуальным, единственным, неповторяющимся образом особенной человеческой души открываются вечные глубины существования: образы непреходящие, не сегодняшнего и не завтрашнего дня творит поэт из своей души.

И это, прежде всего, оттого, что нет в Браунинге того особенного душевного беспокойства, немного нервного и болезненного, которое так свойственно современной душе. Жизнь его сложилась как-то особенно стройно и счастливо; он вырос в чрезвычайно культурной обстановке, с детства был окружен любовью к искусству, никогда не знал нужды, не искал и не добивался признания. Как Гете, он жил и развивался, повинаясь законам внутренней необходимости, не отрываясь от корней жизни, и судьба давала ему в каждый отдельный момент жизни то, что было именно в этот момент необходимым для его пути. Долгие годы, проведенные в Италии вместе с женой, поэтессой Элизабет Барретт, в которой он нашел предназначенную ему изначально великую любовь своей жизни,² дали окрепнуть и вырасти его душе, и творчество его могло развиваться органически, созревая в равной мере от радостей и от страданий жизни, до ясных и закончен-

ных, почти монументальных форм «большого» и вместе с тем индивидуального стиля.

Тяготение Браунинга к Италии как в личной жизни, так и в художественном творчестве тоже выдает в нем человека нашего времени. XIX в. знает два пути к Италии: с одной стороны — любовь к мистической культуре св. Франциска Ассизского, Данте и его предшественников, к примитивам и художникам раннего кватроченто; с другой стороны — увлечение индивидуалистической культурой и эстетическими формами жизни позднего кватроченто и высокого Ренессанса, свободной и сильной личностью и радостью жизни, переливающейся через край. Браунингу не чужды темы, близкие мистической Италии, но он не мистик, как Россетти и прерафаэлиты, и подходит к этой культуре не с верой, а с интересом психологическим и эстетическим; обыкновенно мы встречаем его на втором пути, как предшественника Буркхардта и Ницше. Он любит силу и радость жизни, понятию как последнюю правду жизни, любит сильных людей эпохи Возрождения; его любимые герои — художники и поэты, носители эстетической нравственности, полудемонические искатели правды и счастья жизни, гениальные предтечи, погибшие на неоткрытых путях; он знает тип гениальной куртизанки, стоящей на вершине чувственной и интеллектуальной культуры времени, и тип властолюбивого епископа, покровителя и знатока искусства и умелого ценителя художественных радостей жизни; он любит помимо этого самый воздух, свет и запах Италии, венецианскую ночь и поэтическое веселье карнавала, чувственную пышность дворцов и нежные сумерки церквей. Если даже (как в «Пиппе») отдельные частности его произведений указывают на современность, то это — только анахронизм и непоследовательность: он мыслит всецело в художественных образах итальянского Возрождения.

И все же нельзя считать самого Браунинга последовательным представителем эстетического индивидуализма и аморализма более поздней эпохи. Его душа гораздо тоньше и сложнее; в его поэтических произведениях нет исключительно нравственной направленности: он слишком сдержан, слишком целомудрен для того, чтобы настаивать на одном пути спасения для всех. К тому же он всегда художник, при этом художник вполне объективный: несмотря на перенесение действия в душу героя, несмотря на особенный интерес к большим и своеобразным личностям эпохи Возрождения, он нигде не отождествляет себя с душевным миром и сплетениями жизни созданных его творчеством людей. Его произведения образуют свой особенный художественный мир, со своей внутренней, объективной законностью, со своей правдой и судьбой, где сменяются добро и зло, радость и горе, переходят друг в друга и сливаются, как в жизни, и где нет ничего отдельного, одностороннего и совсем простого. Такому преодолению индивидуализма в художественном творчестве соответствует у Бра-

уинга преодоление нравственного индивидуализма. Особенно это ясно в драматической поэме о Пиппе (1841).

Пиппа, маленькая девочка из Азоло — невидимая судьба, которая господствует над жизнью в этом произведении. Как судьба, она сама не знает своих путей, не понимает их, как маленькое, невинное дитя. Она играет с жизнью, и ее веления похожи на слова тех песен, которые она поет, детских, незамысловатых, таких прозрачных и глубоких в своей незамысловатости и простоте. Она никуда не влечет силой, но путь ее, почти случайный, имеет смысл и значение. Ее указания ведут к чему-то светлому и доброму, для чего нет других обозначений, но что для всех людей всегда было понятно, как доброе, и светлое, и божье. «Господь — на небе, и мир — на земле его!» — с этими словами она проходит, как вестник божий, как ангел, охраняющий всю сложную и запутанную жизнь в художественном мире, созданном поэтом. И в этом смысле она влияет на решение действующих лиц, которые слышат ее песню в критическое мгновение своей жизни: не вправо и не влево идут они под влиянием этой песни, не тем или другим путем, определенным такой или иной нравственной оценкой жизни, а к светлому и доброму — так неопределенно и так понятно куда!

Вот почему над всеми индивидуалистическими путями, которые особенно ярко обозначаются в этой поэме, связанной с жизнью итальянского Возрождения, стоят веления маленькой девочки-судьбы. Демоническая женщина Оттима, которая через преступление нашла путь к высшему, бесконечно яркому, радостному и чувственному удовлетворению индивидуальной воли, художник Юлий, создавший в душе своей сладостную мечту о воплощении в теле живой девушки — его невесты — античной, эллинской души, старик-кардинал, живущий светской жизнью богатого и властолюбивого вельможи, услышав песню Пиппы в решительную минуту жизни, возвращаются от крайнего утверждения своей воли к чему-то совсем иному, простому и хорошему, к жизненным ценностям, надындивидуальным и все-таки благостным и радостным для каждого человека, к путям, связанным с последним, гармоничным смыслом жизни — с добром, любовью, красотой. И этот конечный смысл драматической поэмы Браунинга, как и все в его творчестве, что идет от мировоззрения, не навязывается художественному произведению насильно, субъективной волей поэта, направленной на нравственные ценности. Это скорее та эстетическая атмосфера, которая окружает все проявления индивидуальной воли в его поэме, как простые слова песни девочки-судьбы, обзирающей царство жизни, ей подвластной: «Господь — на небе, и мир — на земле его!»

КАРЛО ГОЦЦИ

1

Подобно Гольдони граф Карло Гоцци (1720—1806) был по происхождению венецианец. Он прожил всю свою жизнь, за исключением трех лет военной службы, не выезжая за пределы своего родного города и родового поместья, и круг его литературных и общественных интересов в основном определяется особенностями венецианской жизни в последние годы существования адриатической республики.

Графы Гоцци не были венецианскими патрициями, т. е. не принадлежали к тому узкому привилегированному кругу старой торговой аристократии, в руках которой было целиком сосредоточено управление гражданскими и военными делами государства. Поэт происходил по отцу из старинной и когда-то богатой семьи провинциальных дворян, принадлежащих к полноправным «гражданам» Венеции и владевших несколькими домами в метрополии и наследственными землями в провинции. Мать, урожденная Тьеполо, принадлежала к правящей патрицианской аристократии и сохранила в замужестве аристократические претензии, в которых была воспитана. Однако последние представители рода Гоцци сумели растратить и обременить долгами крупное семейное состояние. Беспорядочная и непрактичная семья, насчитывавшая 11 детей, из которых Карло был шестым, находилась уже в годы его раннего детства под угрозой нищеты и окончательного разорения.

В семье Гоцци царили поэтические вкусы и интересы. Мать писала стихи. Старший брат Гаспаро был известен как поэт и журналист просветительского направления. Жена Гаспаро, поэта Луиза Бергалли (Luisa Bergalli, 1703—1779), принадлежала к литературному обществу Аркадия, печатала лирические стихи и стихотворные драмы, переводила Теренция и французских трагиков. Все прочие члены семьи также сочиняли стихи, импровизировали комедии, которые ставились на домашней сцене, и сам будущий поэт обнаружил уже в детстве литературные способности, а в возрасте 9 лет напечатал свой первый сонет, обыч-

ное «стихотворение на случай» в соответствии с господствовавшей поэтической модой.

Материальные затруднения семьи заставили молодого Гоцци на короткое время поступить на военную службу. В течение трех лет (1741—1744) он находился в Далмации в свите наместника этой провинции, но, не имея звания к военной службе, при первой возможности возвратился в родительский дом. За это время под неумелым управлением матери поэта и жены его брата имущественное положение семейства Гоцци окончательно пошатнулось. В течение ближайших лет Карло, единственный среди своих родственников обладавший практическими способностями, должен был целиком посвятить себя спасению отцовского наследства: вести ежедневные переговоры с многочисленными и настойчивыми кредиторами, с ростовщиками и финансистами, адвокатами и судьями и другими представителями делового мира Венеции, выступать в судебных делах, выкупать заложенные дома, выселять из квартир неплательщиков, покуда, наконец, в результате длительной борьбы с людьми и обстоятельствами, столкновений с собственной семьей, судебных процессов и материальных сделок всяческого рода он не сумел обеспечить себе и своим родственникам относительно безбедное и независимое существование.

В этих трудных жизненных обстоятельствах Гоцци решил остаться холостым, дорожа своей независимостью и не желая «произвести на свет целый выводок маленьких Гоцци, которые все оказались бы нищими». То же стремление к независимости, согласно его объяснению, заставило его в дальнейшем отказаться и от представлявшихся ему возможностей поступить на службу республике. Свои досуги он целиком посвятил любимому занятию художественной литературой.

Как литератор Гоцци представлял тип аристократа — дилетанта поэзии, уже отошедший в прошлое в условиях буржуазного развития, но в Италии еще довольно обычный. Гоцци гордился тем, что пишет для своего удовольствия и для прославления итальянского языка и литературы, а не для заработка подобно профессиональному драматургу Гольдони или журналисту нового типа, каким был его брат Гаспаро. Он не брал гонорара ни за свои стихи, ни за пьесы, которые писал для труппы Сакки, состоявшей под его литературным покровительством. Вместе с тем он был типичным «полиграфом»: из-под его пера, по его собственному признанию, непрерывно изливались «потoki стихов и прозы». Гоцци писал лирические стихотворения, преимущественно модные в XVIII в. сонеты «на случай», героические и комические поэмы, стихотворные и прозаические сатиры, сказочные и бытовые комедии, трактаты, рассуждения и памфлеты в прозе, посвященные вопросам литературной теории и критики, оправданию своих сочинений и полемике с разнообразными противниками. Два прижизненных собрания сочинений¹ далеко не исчерпывают всех его произведений, из которых мемуары вышли от-

дельным изданием,² многие стихотворения разбросаны по сборникам того времени (так называемые *Raccolti*), а некоторые сатирические и полемические сочинения остались при жизни поэта ненапечатанными и до сих пор находятся в рукописи. Большинство этих произведений после смерти Гоцци не переиздавалось и в настоящее время забыто. То относительно немного, что сохранило интерес, прямо или косвенно связано с борьбой Гоцци против Гольдони и буржуазного Просвещения.

Начало этой борьбы положено было в 1747 г. основанием в Венеции Академии Гранеллесков (*dei Granelleschi*) — литературного общества, созданного по примеру знаменитой флорентийской Академии *della Crusca*. Двусмысленное название «Гранеллески» (от слова *grano* — «зерно», «семя» и «чепуха») было также подсказано названием флорентийской Академии. В состав этого общества, просуществовавшего до 1762 г., вошли и оба брата Гоцци. Гранеллески называли себя «сообществом веселых людей, погруженных в изучение изящной литературы и страстно влюбленных в культуру», «великими защитниками итальянского языка и культивированной поэзии (*colta poesia*) всех жанров». Под маской шутовских обрядов, пародировавших напыщенную торжественность многочисленных итальянских литературных академий и ученых обществ XVII в., они вели борьбу за идеалы литературного и языкового пуризма, отстаивая поэтические традиции «великих флорентийцев» («тречентистов») и их подражателей в XVI в., чистоту «тосканского» литературного языка и традиционные правила поэтического стиля. Призывая к изучению «лучших старых авторов» и подражанию классическим национальным образцам, Гранеллески выступали против модных литературных течений XVIII в., проникших в Италию вместе с влиянием французского буржуазного Просвещения, а одновременно и против французского просветительского «вольномыслия» в области религии, морали и политики.

Из-под пера академиков вышло немало ныне справедливо забытых художественных произведений традиционных классических жанров, стихотворных сатир, литературных пародий, критических статей и памфлетов, из которых историческое значение имели только «Суждение древних поэтов о современной критике Данте» (1758) Гаспаро Гоцци и полемические произведения его младшего брата. Карло Гоцци принимал самое деятельное участие в литературной борьбе Гранеллесков, разделяя их литературные и общественные пристрастия и антипатии. Он избрал своей специальностью область театра, как наиболее важную для воспитания народа, и сделал мишенью ожесточенных нападков наиболее популярных в Венеции новаторов в этой области — Гольдони и его главного соперника, в свое время не менее прославленного аббата Кьяри.

Теоретические основания своей полемики против Гольдони и Кьяри Гоцци излагал неоднократно, особенно подробно в позд-

нейших произведениях: в «Воспоминаниях» и в многочисленных критических статьях и предисловиях, написанных в защиту своих собственных театральных произведений (ср. в особенности предпосланное изданию 1772 г. «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра»).³

С точки зрения литературного консерватора и пуриста, Гоцци называет обоих реформаторов итальянского театра «вандалами» и «некультурными талантами», обвиняя их в наводнении сцены целым потоком комедий, трагикомедий и трагедий, полных несовершенств дурного вкуса. Аббата Кьяри, ныне забытую литературную знаменитость XVIII в., он справедливо подвергает критике за темноту и запутанность драматической интриги, ложный пафос, напыщенность и риторическую неестественность его «пиндарического» стиля, высмеивая в особенности его тяжеловесные «мартеллианские» стихи (итальянская разнovidность французского александрийского стиха, получившая некоторое распространение в барочной итальянской драме XVII—XVIII вв.).

Гораздо более принципиальное значение имело выступление Гоцци против Гольдони, достигшего в 1748—1753 гг. апогея своей славы не только на своей родине в Венеции, но и во всей Италии. Гоцци признает за Гольдони несомненное театральное дарование, испорченное, однако, дурным вкусом и отсутствием «культурного воспитания, которое заставляет талантливых людей правильно и возвышенно мыслить и красиво писать», «критической способностью рассудка отличать, просеивать и выбирать собранные им мысли» (с. 65). Поэтому, по мнению Гоцци, «синьор Гольдони среди своих многочисленных пьес не написал ни одной, которая могла бы считаться совершенной, но в то же время ни одна из них не лишена некоторых достоинств» (с. 66). Работа наспех, погоня за легким успехом и гонораром, увлечение модными иностранными образцами испортили природное дарование Гольдони.

Гоцци обвиняет своего противника в грубом, вульгарном сценическом натурализме, в подражании действительности в ее грязной и низкой бытовой повседневности. «Он выставлял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым для писателя. . . Он не сумел или попросту не пожелал отделить то, что можно изображать на сцене, от того, что на ней абсолютно недопустимо, и руководствовался единственным принципом, что истина не может не иметь успеха» (с. 65). Он собирал свой материал «в жилищах простонародья, в тавернах и игорных домах, на стоянках гондольеров, в кофейнях, притонах и глухих переулках города». Поэтому его комедии «всегда отдают дурными нравами», и истины, которые в них встречаются — «такие низкие, нелепые и грязные», что, несмотря на удовольствие, получаемое от игры актеров, Гоцци отказывается понять, «как может писатель настолько унизиться, чтобы описывать вонючие

подонки общества, как у него хватает решимости поднять их на театральные подмостки и особенно как он может отдавать подобные произведения в печать» (с. 66).

В этой критике Гольдони художественные антипатии Гоцци теснейшим образом переплетаются с моральными и социальными. Комедии Гольдони соблазняют зрителей правдивым изображением общественных пороков, которые остаются ненаказанными. «Сладострастие и порок борются в них со скромностью и добродетелью, и нередко первые побеждают последних» (с. 65). В то же время изображение пороков высших классов, по мнению Гоцци, становится началом опасной социальной критики, способной потрясти основы существующего общественного порядка. «Нередко в своих комедиях он выводил подлинных дворян как достойный осмеяния образец порока и в противовес им выставлял разных плебеев как пример серьезности, добродетели и степенства. Я подозреваю (хотя быть может с излишним лукавством), что это делалось им для того, чтобы заслужить любовь простого народа, всегда тяготившегося обязательным подчинением» (с. 65—66).

Подчеркивая демократические, «плебейские» тенденции театральной реформы Гольдони, его сценический реализм, Гоцци достаточно ясно раскрывает идейно-политические основы своего художественного мировоззрения. На страницах своих литературных памфлетов и сатир, как и позднейших «Воспоминаний», он неоднократно выступает с развернутой критикой морального разложения современного венецианского общества, господства эгоизма, корысти, денежной наживы, распада семьи, любовного легкомыслия и разврата, упадка старинных «добрых нравов». Но, как политический консерватор-аристократ, он усматривает причину этих грозных явлений не в разложении господствующих классов общества, особенно ярко сказавшемся именно в Венеции накануне крушения старого режима, а в пропаганде модных просветительских идей, распространившихся из Франции, материализма и скептицизма, разрушивших основы религии и нравственности. Эта модная философия объявила себялюбие скрытой пружиной всех человеческих поступков, «отождествила счастье с наслаждением», заклеила именем «предрассудков» «истины религии», семейные добродетели, скромность и целомудрие женщины, поставила под сомнение моральное достоинство человека — «героизм, честность, верность слову, справедливость» и другие «романтические добродетели» прошлого. Современная литература, подражающая французским образцам, отравляет народ этими вредными идеями. Гольдони в числе других театральных новаторов поставил, по мнению Гоцци, свое искусство на службу этим модным тенденциям времени.

Поскольку в Венеции под деспотическим правлением патрицианской олигархии вопросы в собственном смысле общественно-политические не могли быть предметом публичного обсуждения, литературные и театральные споры вызывали тем большее вни-

мане, захватывали широкие круги читателей и в особенности театральные зрители и под видимостью мелочных и личных нападок скрывали принципиальные противоположности художественного вкуса, а следовательно, в конечном счете и общественно-мировоззрения.

Литературная полемика Гоцци с Гольдони и Къяри продолжалась несколько лет (1756—1761). За это время Гоцци написал и в некоторой части опубликовал в печати ряд стихотворных сатир, стихотворений «на случай», памфлетов и пародий на своих противников, частично объединенных в летучих листках, периодически выходивших под торжественным названием «Трудов» («Atti») Академии Гранеллесков. Из них наибольший интерес представляют «Баркас влияний на високосный 1756 год» («Tartana degli Influssi par l'anno bisestile, 1756»), юмористический альманах-календарь в стиле комических поэтов XV в., Пульчи и Буркьяелло, сатирический «Разбор „Комического театра“ Гольдони академиками Гранеллески» («Il Teatre comico all'osteria del Pellegrino tra le mani degli Academici Granelleschi») и «Странная Марфиза» («La Marfisa Bizarra»), комическая поэма в 12 песнях в жанре бурлеска, написанная в те же годы, но законченная и опубликованная только в 1772 г.

«Странная Марфиза», наиболее значительное из этих произведений, представляет собой широкую общественную сатиру в традиционном для классической итальянской литературы жанре иррико-комической поэмы. Герои Боярдо и Ариосто Карл Великий и его паладины прониклись идеями и нравами XVIII в. и, забыв о древней рыцарской доблести, стали эгоистами и стяжателями, трусами, развратниками и обжорами. Ринальдо сделался пьяницей, мудрый герцог Немон — скрягой и ростовщиком, Астольф — модным «чичисбеем», Оливье — морализующим лицемером, предатель Ганелон — содержателем игорного дома и картежным шулером. Только Роланд еще остается верен вышедшим из моды героическим добродетелям старого времени. Сестра Руджиеро, когда-то воинственная амазонка Марфиза, считалась новейших романов и мечтает о любви в современном стиле. Руджиеро выдает ее замуж за разбогатевшего буржуа Териджи, в прошлом оруженосца Роланда, но ее соблазняет авантюрист Филинор де Гуаскони, модный философ, который хвалится древностью своего рода, хотя на самом деле является обманщиком и проходимцем, бежавшим из тюрьмы. Неудачная свадьба и последующие приключения Марфизы составляют содержание поэмы, давая повод для широкой сатирической картины быта и нравов высших классов венецианского общества. В общественную сатиру вплетается литературная: в числе паладинов Карла выступают Марко и Маттео даль Пиан ди Сан Микеле, модные поэты, развратители нравов, презирающие добрые традиции классической итальянской поэзии, представляющие карикатурные портреты Къяри и Гольдони. Сам Гоцци выведен под именем рыцаря Додона делла

Мацца, поборника старинных добрых нравов и высокого идеала поэзии.

На многочисленные нападки Гоцци Гольдони отвечал с присущим ему достоинством и сдержанностью тона, ссылаясь на театральные успех своих комедий и вместе с тем высказывая сомнения в способности своего соперника добиться такого же успеха на практике. В ответной эпиграмме Гоцци со своей стороны заявил, что если успех у публики является мерилем достоинства поэтического произведения, то с Гольдони и Кьяри в этом отношении могут соперничать и знаменитый Сакки, актер импровизированной комедии, и дрессированный медведь («Viva il Goldoni, il Chiari, il Sacchi e l'orso!»). Но вместе с тем, задетый вызовом своего противника, он решил сразиться с ним на его собственном поприще.

Для своего первоначального полемического театрального эксперимента Гоцци объединился с уже названной им в полемике против Гольдони прославленной венецианской труппой Комедии дель арте, во главе которой стоял актер Антонио Сакки, известный как блестящий исполнитель роли Труффальдино (Арлекина). Труппа объединяла ансамбль наиболее выдающихся актеров итальянского импровизированного театра, в который входили, кроме самого Сакки, Панталоне — Чезаре Дербес, Тарталья — Агостино Фиорилли, Бригелла — Атанаджо Дзанони и Смеральдина (служанка) — Адриана Сакки Дзанони. Труппа Сакки незадолго до этого вернулась из гастролей в Лиссабоне (1756) и весьма страдала от конкуренции модных «правильных комедий» Гольдони и Кьяри.

Возвращение Сакки в Венецию Гоцци приветствовал в стихотворном послании как залог восстановления национального комического театра, испорченного новыми чужеземными образцами. Он писал впоследствии в своем «Чистосердечном рассуждении»: «Я вижу в импровизированной комедии гордость Италии» (с. 42). «Она существует 300 лет. С ней постоянно боролись, и все-таки она не погибла» (с. 40). Гоцци высоко ценил старинное народное искусство итальянских комедиантов и решительно возражал против тех, кто считал его устаревшим и вульгарным или исчерпавшим свои художественные возможности. «Проницательные, остроумные и тонкие люди, способные удовлетворить даже самых требовательных ценителей, изображающие старинные маски нашей импровизированной комедии, благодаря естественной мимике и характерным забавным костюмам, обладают для смехотворного эффекта верным оружием, настолько ярким, точным и сильно действующим, что никогда нельзя будет уменьшить их влияние на народ; последний всегда будет иметь право наслаждаться тем, что ему нравится, смеяться тому, что его забавляет, и не обращать внимания на замаскированных Катонов, не желающих допустить, чтобы он наслаждался тем, что доставляет ему удовольствие» (с. 41).

С целью доказать на практике жизнеспособность Комедии дель арте, поддержать труппу Сакки и высмеять своих противников Гольдони и Кьяри Гоцци выбрал в качестве сюжета своей первой комедии одну из тех «бабушкиных сказок, которыми венецианские кормилицы забавляют детей», утверждая, что простая детская сказка в исполнении актеров импровизированной комедии соберет не меньше публики, чем «ученые комедии», написанные по новому образцу. «Любовь к трем апельсинам» («L'amore delle tre melagance») по сценарию Гоцци была впервые представлена труппой Сакки в театре Сан-Самуэле в Венеции 25 января 1761 г. и действительно имела исключительный успех.

Заимствовав сюжет своей пьесы из сборника народных сказок неаполитанца Базиле «Пентамерон» (1634—1636), Гоцци использовал его для целей литературной сатиры и пародии. Герой пьесы Тарталья, наследный принц «Королевства Чаш»,* страдает тяжелой меланхолией, вызванной подсыпанными ему в пищу «мартеллианскими стихами» аббата Кьяри. Излечить больного может лишь тот, кто сумеет его рассмешить. Это удастся только веселому Труффальдино, который олицетворяет в своем образе Комедию дель арте. Выздоровевший принц, проклятый злой феей Морганой, должен вместе с Труффальдино отправиться на поиски сказочных трех апельсинов. В добыче певесты и преодолении обычных сказочных препятствий на пути в ее царство героям помогает волшебник Челио, враг феи Морганы. Челио и Моргана изображают Гольдони и Кьяри: «мартеллианские стихи», которыми перебраниваются эти персонажи, пародируют стиль обоих поэтов, прозаический «адвокатский жаргон» Гольдони и «пиндарическое парение» его противника. Пьеса полна других остроумных выпадов против того и другого. Фантастика народной сказки сочетается в пей с комической игрой традиционных масок импровизированной комедии.

Успех «Апельсинов» определил дальнейшую карьеру Гоцци как драматурга. В течение шести театральных сезонов (1761—1766) он выступает с серией сказочных комедий, или фьяб (fiabe teatrali), которые в исполнении труппы Сакки пользуются неизменным успехом у венецианской публики: в 1761—1762 гг. — «Ворон» («Il Corvo»), «Король-олень» («Il Re Cervo») и «Турандот» («Turandot»), в 1762—1763 гг. — «Женщина-змея» («La Donna serpente»), в 1763—1764 гг. — «Зобеида» («La Zobeide»), в 1764—1765 гг. — «Счастливые нищие» («I Pitocchi Fortunati»), «Голубое чудовище» («Il Mostro Turchino») и «Зеленая птичка» («L'Augellin Belverde»), в 1765—1766 г. — «Дзеим, король духов» («Zeim, re de'Genii»). В отличие от «Апельсинов» в последующих фьябах литературная пародия почти исчезает, сценарий заменяется в серьезной части сюжета разработанными стихотворными ролями сказочных героев, тогда как за актерами-импрови-

* Итальянское название карточной масти.

затрами сохраняются лишь прозаические комические партии, в значительной части написанные самим автором.

Театральный успех позволил труппе Сакки перебраться в театр Сант-Анджело, в котором раньше ставились пьесы Гольдони. Под влиянием нападок Гранеллесков Гольдони и Кьяри, до тех пор враждовавшие друг с другом, заключили было оборонительный союз и обменялись стихотворными комплиментами, но эта чисто тактическая позиция, лишенная какой бы то ни было принципиальной основы, скорее скомпрометировала великого итальянского комедиографа, чем укрепила его положение. После блестящего успеха «Турандот», лучшей из фьяб Гоцци, Гольдони покидает Венецию, воспользовавшись приглашением в Париж (1762), а всеми осмеянный Кьяри, бросив окончательно театр, ищет убежища в родной Брешии.

Однако и сам Гоцци, несмотря на исключительный успех своих пьес, довольно скоро почувствовал границы возможностей созданного им сказочного репертуара и, не желая повторяться, искал новых путей для своего театра. Он продолжал работать с труппой Сакки до ее окончательного распада в 1782 г. и после цикла фьяб написал для нее еще 23 пьесы, из которых большая часть представляет переделки испанских «комедий плаща и шпаги» с привычным для Гоцци использованием комических персонажей итальянского импровизированного театра. Обращение к материалу испанской драмы XVII в. должно было создать более «романтическую» форму бытового театра взамен импортированной из Франции реалистической драмы буржуазного Просвещения.

В связи с этим Гоцци направляет теперь свою полемику против модного увлечения мещанской драмой и слезной комедией. Особенно резкие нападки венецианского драматурга вызвала на этот раз молодая итальянская писательница Елизавета Каминер (Elisabetta Caminer, 1751—1796), опубликовавшая обширное собрание переводов драматических произведений Вольтера, Дидро, Мерсье, Бомарше и других современных французских писателей с критическим предисловием в защиту нового театрального жанра («Composizioni teatrali moderne», 20 томов, 1772—1776). Мещанская драма, как и комедия Гольдони, связана для Гоцци с враждебной ему идеологией буржуазного Просвещения, в которой он видит причину морального разложения современного общества. Драма эта проповедует идеи «естественного права», т. е. природного равенства людей, «свободу мнений и действий»; она выступает с критикой сословных привилегий, колеблет власть правителей и отцов, расшатывает основы религии и морали, семьи и государства, «уничтожает необходимую субординацию в дочерях и сыновьях, женах, слугах и подданных» и отравляет народ лживой сентиментальной идеализацией так называемых «благородных страстей» (с. 52).

Новые пьесы Гоцци за пределами Венеции успеха не имели и в настоящее время справедливо забыты, хотя труппа Сакки под

его руководством продолжала пользоваться неизменным вниманием венецианской публики. Смелый и опытный театральный драматург, Гоцци строил свои комедии на хорошем знании характера и техники актеров, с которыми он сработался. Он был литературным патроном труппы Сакки, помогал актерам советами и поддерживал их материально, заботился об их литературном образовании, разучивал с ними роли и давал указания относительно постановки пьес. В последние годы своей работы с Сакки он сближается с актрисой Теодорой Риччи, вступившей в труппу по его рекомендации в 1771 г. Для Риччи он даже перевел в отступление от своих обычных театральных вкусов французскую мещанскую трагедию «Файель» Франсуа Арно («Il Fajel», 1772), снабдив ее предисловием, направленным против этого модного театрального жанра.

Из пьес этого периода сильно на шумела комедия «Любовное зелье» («Le Droghe d'Amore», 1776), в которой Гоцци вывел в карикатурном виде некоего П. А. Гратароля, секретаря венецианского сената, светского щеголя, модника и вольнодумца, своего счастливого соперника в любви к Риччи. Гратароль был выведен в эпизодической фигуре дона Адоне — «молодого человека, влюбленного в самого себя, тщеславного, презирующего как предрасудки обычай старины, и жеманного щеголя». Попытки Гратароля добиться снятия пьесы не имели успеха вследствие вмешательства его влиятельных врагов во главе с покровительницей братьев Гоцци Екатериной Дольфин Трон, женою патриция Андреа Трон, прокуратора и фактического правителя Венецианской республики. Против желания Гоцци Сакки загримировал актера, игравшего роль дона Адоне под Гратароля. Последний стал посмешищем всего города. Он бежал в Стокгольм, где издал в 1779 г. свою «Апологию»,⁴ полную резких выпадов против его личных врагов и справедливых обличений тиранического и личного режима, господствовавшего в Венеции. Гратароль был обвинен венецианским правительством в государственной измене и заочно приговорен к смертной казни с конфискацией имущества. Он погиб во время своих скитаний за границей, но после падения Венецианской республики (1797) при революционном правительстве друзья добились его посмертной реабилитации как жертвы старого режима, возвращения его имущества наследникам и вторичного напечатания его «Апологии», на этот раз в Венеции.

Гоцци тотчас же после первого опубликования памфлета Гратароля приступил к написанию своих «Воспоминаний», которые должны были служить оправданию его правдивой личности и доказать его непричастность к травле Гратароля, так трагически закончившейся. Рукопись была готова к печати уже в 1780 г., однако венецианское правительство запретило ее опубликование, боясь публичного обсуждения этого дела. После падения республики и реабилитации памяти Гратароля Гоцци воспользовался «благодетельной свободой слова», предоставленной гражданам Ве-

неции новым режимом, и опубликовал свои мемуары под заглавием «Бесполезные воспоминания о жизни Карло Гоцци, написанные им самим и опубликованные из смирения» (1797).

После этого Гоцци прожил еще десять лет в уединении и безвестности. В последние годы своей жизни он отошел от театра и литературы и, судя по его частной переписке, занимался исключительно хозяйственными и коммерческими делами. Одинокий и далекий от современных литературных и общественных интересов и идеалов, настроенный враждебно по отношению к повому победившему буржуазному обществу и режиму иностранной оккупации, установившемуся в Италии при Наполеоне, он незаметно исчез из жизни и литературы, с которой давно уже утратил всякую связь.

2

Из огромного литературного наследия Гоцци только фьябы и «Воспоминания» пережили автора и литературные интересы его времени и заняли почетное место в итальянской литературе XVIII в.

Как драматург Гоцци выступил впервые в зрелые годы, в возрасте 40 лет, и, по его словам, почти случайно, в результате полемки с модными театральными новаторами. «Я полагал, что если мне удастся вызвать шумный успех произведениями с детскими названиями и самым неправдоподобным, легкомысленным содержанием, я докажу сеньору Гольдони, что успех его пьес вовсе не является мерилем их качества» (с. 71). «Я поспорил, что соберу больше публики, чем это удавалось ему при всем его театральном искусстве, поставив на сцене простую бабушкину сказку о трех апельсинах».

Однако, настойчиво подчеркивая этот случайный повод, сделавший его драматургом, Гоцци тут же спешит добавить, что только «искусство, построение пьесы, умелое ведение действия, подходящая риторика и гармония слога могут придать ребяческому фантастическому содержанию, принятому всерьез, иллюзию реальности».

Наконец, вынужденный признать, что «театральные повники не пользуются успехом, если не имеют внутренних достоинств», Гоцци иногда раскрывает и более глубокий, идейный смысл своих «драматических аллегорий». «Я только развлекал моих соотечественников на подмостках невпными произведениями, пзображая чудесное, любовь к которому так свойственна человеческой природе, а также сильные и честные страсти, соответствующие обстоятельствам, облакая их доступным мне художественным краспоречием... Я подражал природе..., соединяя шуточные полеты фантазии и строгую, иногда аллегорическую мораль» (с. 48).

Эта программа показывает, что наряду с полемическими целями Гоцци ставил себе в фьябах и серьезные положительные идейно-художественные задачи.

Сюжеты фьяб заимствованы Гоцци из сказочной литературы: частично из широко известных венецианскому зрителю итальянских народных сказок (преимущественно по «Пентамерону» Базиле), частично из сборников сказок восточных, получивших с начала XVIII в. широкое распространение на Западе во французских переводах (арабские сказки «1001 ночи» в переводе Галана, 1704—1717, персидские «1001 день», 1710—1712, и др.). Интерес к народным сказкам, национальным и в особенности восточным, характерен для предромантического увлечения экзотикой. Театр масок уже до Гоцци начал следовать этой литературной моде: сценарии итальянского импровизированного театра, собранные Герарди,⁵ и в особенности пьесы Лесажа, написанные для парижского ярмарочного театра,⁶ неоднократно пользуются восточными сказочными сюжетами в комической обработке. Гоцци был знаком с репертуаром французского ярмарочного театра и ценил его очень высоко по сходству с итальянской импровизированной комедией. В некоторых фьябах он использовал сюжеты, которые ранее были обработаны во Франции: например в «Турандот» он следует за «Китайской принцессой» Лесажа (1729), прототипом «Дзеима» является частично «Волшебная статуя» того же автора (1720) и др. Однако французские предшественники Гоцци пользовались сказочным материалом в основном для занимательной и экзотической фабульной интриги или как удобной маски для сатирической критики современности. Гоцци впервые оценил самостоятельное художественное значение сказочной фантастики, «ту могущественную силу, какую имеет все чудесное над человечеством», и вложил в сказочную фабулу глубокое эмоциональное и идейное содержание.

Однако, хотя Гоцци и говорит неоднократно об очаровании, которое имело для него самого и для его зрителей воспроизведение на сцене знакомых с детства «бабушкиных сказок», использование чудесного в фьябах не имеет ничего общего с позднейшим романтическим увлечением наивным и подлинным национальным фольклором. Мотивы волшебной сказки, использованные в фьябах (любовь сказочного царевича к трем апельсинам, женщина-змея, царевич, обращенный в чудовище, и т. п.), встречаются в сказочной литературе большинства народов Востока и Запада, и Гоцци со своей стороны берет их в этом абстрактном, интернациональном аспекте, отнюдь не сохраняя и не подчеркивая их специфически национальные, местные, итальянские черты. Точно так же сказки восточные, арабские или персидские, в своей сказочной экзотике лишены у Гоцци подлинного местного, этнографического колорита: Самарканд и Тифлис, Дамаск и Китай, как и итальянские по имени Фраттомброза или Монтеротондо, одинаково представляют сказочные страны, лежащие «за тридцать земель, в тридесятом царстве», само название которых настраивает на поэтический лад. В такой сказочной стране невозможное становится возможным: яблоки поют, вода говорит и пля-

шет; в садах оживают статуи, и в одну ночь среди каменистой пустыни возникают чудесные дворцы, окруженные роскошными садами; в ней короли превращаются в зверей, и королевы, осужденные проклятием злого волшебника, в образе безобразного чудовища ждут освобождения от подвига рыцарской любви и верности; и сказочные страсти и привязанности руководят чувствами и поступками героев: любовь к трем апельсинам или к зеленой птичке, или любовь к жестокой китайской царевне, которая казнит своих поклонников, не разгадавших предложенные им загадки.

Существенным отличием сказочной фантастики Гоцци от наивной народной сказки является сочетание возвышенно-поэтического, благородного и прекрасного с своеобразным и странным, безобразным и смешным («il mirabile misto al ridicolo»). Действие народной сказки о трех апельсинах переносится Гоцци в «Королевство Чаш»: действующие лица получают внешние признаки карт — короля, дамы, валета «Чаш»; вся сказка разыгрывается, таким образом, среди оживших героев карточной колоды. Экзотика восточной сказки вводит чуждые и забавные, смешные и странные обычаи, оправданные мнимым этнографизмом: в «Турандот» трагическое действие пьесы сопровождается причудливыми и гротескными церемониями китайского двора — комической церемонностью китайского императора Альтоума и его министров Панталоне и Тартальи, торжественно целующих и передающих друг другу книгу императорских указов, содержащую условия, поставленные принцессой Турандот ее женихам. Впечатление художественного гротеска производит безобразное голубое чудовище, которое выходит из пещеры с книгой в руке и «рассуждает как Цицерон», тщетно добываясь любви прекрасной Дардане, или статуя короля Дерамо, своим смехом разоблачающая мнимую невинность на смотре невест. В эпоху романтизма такое противоречивое соединение возвышенного и гротескного делается художественным принципом.

Сам Гоцци видел, однако, оправдание сказочной фантастики фьяб не в ее внешней занимательности, а в содержащейся в ней «моральной аллегории» возвышенных, благородных героических чувств и высоких моральных идей. Он ссылается на пример «великих бессмертных талантов Боярдо, Ариосто и Тассо», которые умели возвышать «чудесное и неправдоподобное» благородным поэтическим содержанием. Фантастическая фабула волшебной сказки и общая атмосфера сказочной экзотики позволяют Гоцци наделить главных героев фьябы высокими и страстными лирическими переживаниями, источником героических поступков и подвигов. Этим определяется, начиная с «Ворона», серьезное, трагическое, патетическое содержание сказочного сюжета и стихотворных партий главных героев. Примеры тому — преданность принца Дженнаро, идущего на всякую жертву, на унижение и даже на смерть, чтобы спасти жизнь и честь любимого брата, или

детски чистая, бескорыстная любовь Анджели, дочери старого Панталоне, к своему королю и супругу, которая узнает любимого и в ветхом рубище и безобразном теле старого нищего, или таинственная страсть прекрасной феи Керестани, которая из бесплотного духа хочет стать смертной женщиной и готова испытать все страдания, наложенные на нее роком, чтобы соединиться с любимым и разделить с ним земные радости и горести и неизбежный для смертного жизненный конец, и т. д.

Сказки Гоцци ставят своих героев перед борьбой добра и зла, воплощенной в аллегорических образах добрых и злых волшебников или духов. Эта борьба служит испытанием моральной стойкости, героической доблести, способности к самопожертвованию, верности в любви, возвышенного склада души, тех добродетелей и нравственных достоинств человека, существование которых, по мнению Гоцци, отрицали «модные философы» XVIII в., материалисты и скептики, с которыми он вел такую ожесточенную полемику. В этом смысле фьябы преподносят зрителю моральный урок, причем в противоположность реалистическим комедиям Гольдони добро, согласно рамкам сказочной справедливости, в конечном счете всегда торжествует, а зло никогда не остается наказанным.

Недоброжелатели обвиняли Гоцци в том, что театральные успех его фьяб вызывается не их внутренними художественными достоинствами, а сказочной фантастикой, эффектными театральными превращениями и «весельем доблестных масок» импровизированной комедии. В ответ на эти обвинения Гоцци в «Турандот» сделал попытку освободить серьезное действие сказочной драмы от фантастического и чудесного. Экзотическая обстановка восточной сказки служит здесь лишь средством поэтизации возвышенных, «романтических» переживаний ее героев.

Сюжет «Турандот» заимствован из персидских сказок «1001 дня» и представляет один из вариантов широко распространенного в мировом фольклоре мотива брачных загадок, предлагаемых невестой ее женихам, причем побежденные в состязании женихи платят головой. Герой сказки разгадывает загадки и получает руку царевны. Сюжет этот был впервые обработан в художественной литературе писавшим на персидском языке азербайджанцем Низами и стал известен в Европе в начале XVIII в. через популярные сборники восточных сказок. Незадолго до Гоцци он был использован в ярмарочном театре Лесажа (1729).

В обработке Гоцци основное содержание пьесы определяется психологическим действием, любовным поединком двух любящих — китайской принцессы Турандот и татарского принца Калафа, которые заранее предназначены друг другу судьбой. Развитие действия движется страстным чувством Калафа, готового идти на смерть, чтобы добиться любви прекрасной царевны: «Я жажду Турандот или смерть!» («Morte pritendo, o Turandotte in sposa!») — и сопротивлением гордой царевны, скорее согласной

казнить своего жениха, чем признаться в том, что он уже владеет ее сердцем.

Уже с самого начала драмы трагическая судьба Калафа и его царственной семьи, несправедливо изгнанной из родной страны, головы казненных царевичей на зубцах крепости и картина казни одного из них вызывают сочувствие к новому претенденту на руку жестокой царевны и волнение за ожидающую и его трагическую судьбу. Чудесное действие портрета Турандот, случайно попавшего в руки Калафа, внезапное решение героя принять участие в состязании, грозящем неминуемой гибелью, показывают, что в этом страстном увлечении любовь и смерть вступили в борьбу за сердце прекрасного принца. Убеждения друзей, мшистров, самого китайского императора Альтоума, отца Турандот, его инстинктивное влечение к прекрасному и благородному юноше, всеобщее волнение и жалость, смешанные с восторженным удивлением, — все это предупреждает зрителя, что в лице Калафа явился, наконец, достойный противник и судьбой назначенный жених Турандот. Это настроение достигает вершины в смущении чувств самой царевны, которая впервые почувствовала жалость к своей жертве — начало еще неосознанной любви.

Отсюда действие стремительно разворачивается к намеченной с самого начала победе Калафа. Но когда две загадки уже отгаданы, в ответ на радостное ликование придворных царевна неожиданно приближается к своему противнику и, желая смутить его, снимает покрывало со своего прекрасного лица: «Смотри в лицо мне и не содрогайся!..». И Калаф, потрясенный ее красотой, восклицает в ответ, «закрывая свое лицо руками»: «О красота, о великолепие!» («O bellezza, o splendore!..»). Это в художественном отношении наиболее эффектное место драмы, на мгновение задерживающее ее развитие, получает всю полноту психологического смысла, когда Калаф, справившись со своим изумлением, разрешает последнюю загадку, превращая свое временное и кажущееся поражение в еще более блистательную победу.

Дальнейшее развитие действия представляет добавление Гоцци, весьма существенное для контрастного ритма любовного поединка. Блестящая победа Калафа уже таит в себе поражение, потому что бессознательно победитель покорился красоте побежденной: из любви к Турандот Калаф соглашается на второе состязание, в котором царевна должна угадать его имя и происхождение. Начало поражения героя в этом новом поединке подготовлено было уже в той сцене, когда Турандот сняла покрывало со своего лица и смутила его своей красотой. Но когда Калаф, измученный трагическими превратностями своей судьбы и испытаниями бессонной ночи, печально выдает свое имя посланникам царевны и Турандот благодаря его оплошности отгадывает его загадку, эта мнимая, кажущаяся победа становится ее поражением, потому что строптивая и гордая невеста уже почувствовала,

что и она любит Калафа, и она сама признает себя побежденной его любовью.

«Турандот» является высшим достижением Гоцци в жанре, который сам автор называет «сказочной трагикомедией» (*fiabe teatrale tragicomiche*). В последних фьябах (за исключением «Счастливых нищих») Гоцци не только возвращается к сказочной фантастике, но уделяет ей особенно значительное место. «Женщина-змея», «Зобеида», «Голубое чудовище» представляют нагромождение чудесных событий и невероятных театральных превращений. Фантастика фьяб приобретает черты ужасного, жестокого и отвратительного. Так, в «Женщине-змее» прекрасная фея Керестани, чтобы испытать верность и любовь своего мужа, повинувшись роковому влиянию высших сил, бросает детей своих в огонь на глазах их отца; в «Зобеиде» прекрасные молодые женщины, невинные жертвы злого волшебника Синадаба, брошены в мрачную подземную пещеру, обращенные в полузверей или терзаемые прожорливыми змеями; и т. п. Герои должны терпеливо переносить эти жестокие и непонятные испытания, наложенные на них благодетельной судьбой, становятся марионетками в руках добрых и злых гениев, налагающих на них эти испытания и играющих роль всевластных режиссеров сказочной драмы. Таким образом, в борьбе с реализмом и рационалистическим правдоподобием театра буржуазного Просвещения Гоцци постепенно возвращается к антиреалистическим традициям барочной мелодрамы.

С другой стороны, в последних фьябах «моральные аллегории» все чаще раскрываются в своей прямой дидактической тенденции. «Зеленая птичка», представляющая по своему содержанию продолжение «Апельсинов», является прямой сатирой на увлечение модной просветительской философией. Ренцо и Барбарина, сын и дочь принца Тартальи, ставшего тем временем властителем «Королевства Чаш», начитавшись модных философских книг, освободились от моральных предрассудков старого времени. Они знают, что поступки человека основаны на эгоизме и себялюбии, даже когда выступают под маской добродетели, и сами ведут себя соответственно этой новой философии. Воспитанные в изгнании доброй Смеральдиной, они готовы прогнать ее, как только судьба возвращает им богатство и знатность. Барбарина ради пустой прихоти посылает своего брата в опасное путешествие за «яблоками, которые поют, и водой, которая пляшет». Ренцо сопровождает в этом сказочном путешествии Труффальдино, ставший колбасником и практически усвоивший основы философии эгоизма. Сказочные испытания, которым подвергаются брат и сестра, содействуют их нравственному исправлению.

В качестве всемогущего режиссера сказочного действия и моралиста-резонера, говорящего от имени автора, выступает Кальмон, «старинная статуя» (один из героев «Пентамерона») — рыцарь, который был обращен в камень, когда сердце его окаменело

от эгоизма. Кальмон произносит длинные проповеди, направленные против модной философии. Он учит, что человек должен быть благороден, добродетелен, сострадателен к ближним и человечен. «Подыми свое рыло от земли, грязное животное, взгляни на небо, на звезды, и пусть мысль твоя не довлеет чувственности и небытию».

В «Дзеиме, короле духов» старый Панталоне, министр в отставке, воспитывает свою дочь Сарке вдали от королевской резиденции и ее искушений. Его разговор с дочерью о незнакомом ей городе представляет прямую сатиру на моральное разложение современного общества, вызванное все той же «ложной философией». Когда Сарке попадает ко двору, она оказывается единственной во всем городе невинной девушкой, выдерживающей испытание волшебным зеркалом Дзеима. Общественная философия Гопци вложена в уста Дзеима, который воспитывает прекрасную Дугме как рабыню, обучая ее беспрекословному повиновению высшим, покорности и служению великим мира сего. Всеблагое провидение, как проповедует Дзеим, назначило каждому человеку его место в обществе, и низший не должен завидовать высшим, с которыми он может сравняться в добродетели, и прежде всего он не должен доверять софистическим рассуждениям современных философов, которые коварно соблазняют его неосуществимыми мечтами о свободе.

Дзеим, Сарке и добрый старик Панталоне своей самопожертвованной преданностью и верностью спасают королевскую семью от бедствий и испытаний, предназначенных судьбой.

Таким образом, за моральными поучениями фьяб раскрывается прямая реакционная политическая тенденция их автора.

Однако серьезное сказочное действие — лишь одна сторона «трагикомедий» Гопци. Носителями другой, комической стороны действия являются традиционные маски итальянской импровизированной комедии, образующие постоянный квинтет труппы Сакки: Панталоне, добродушный венецианец, патриот Джудекки, обычно выступающий у Гопци в роли отца семейства мещанской драмы XVIII в.; неаполитанец Тарталья, заика, пронырливый интриган; комические слуги Труффальдино и Бригелла и служанка Смеральдина, первый также венецианец, двое других уроженцы Бергамо.

Эти комические маски образуют прозаический фон для поэтического сказочного действия. Они говорят прозой, обычно на своем родном диалекте. Их активная роль в развитии драматического сюжета после «Апельсинов» сведена до минимума. Как министры, добрый и злой, Панталоне и Тарталья, выступают обыкновенно в роли наперсников своих государей, остальные остаются комическими слугами, иногда с вариантами, подсказанными этнографическим колоритом пьесы (начальника евнухов или пажей, охотника, командира тюремной стражи и т. п.). При этом они сохраняют свой постоянный характер простых итальянцев из

народа, уроженцев Венеции, Неаполя или Бергамо, с традиционными местными чертами, представляя итальянский народный здравый смысл и масштаб житейского правдоподобия при дворе экзотических сказочных государей и при встрече с добрыми и злыми духами, феями и чудовищами. Они охотно напоминают публике о своем происхождении, и сами удивляются своей сказочно блестящей карьерой. Панталоне в «Турандот» говорит китайскому императору: «Пока мои несчастья не заставили меня покинуть родину и пока судьба не вознесла меня незаслуженно до высокой чести быть секретарем вашего величества, я только и знал о Китае, что там имеется отличный порошок против трехдневной лихорадки» (д. II, явл. 2). Или Тарталья в «Король-олень»: «Дочь моя, ты видишь как улыбнулось нам счастье в этом царстве Серендиппа! Ты сделалась придворной дамой, а я первым министром» (д. I, явл. 2).

Таким образом, маски являются как бы представителями точки зрения итальянской театральной аудитории на подмостках сказочного театра. В качестве идеального зрителя комедии они отражают сказочное действие и возвышенные чувства героев в ироническом зеркале народного здравого смысла. Эта комическая рефлексия масок контрастирует с лирическим пафосом героических персонажей и нередко разоблачает фантастическую несообразность сказочной фабулы. Так, в «Зеленой птичке» Ренцо влюбился в прекрасную статую, его сестра Барбарина мечтает о воде, которая пляшет, и о яблоках, которые поют. Труффальдино и Смеральдина, слуга и служанка, иронически обыгрывают эту сказочную тему, разоблачая комическое неправдоподобие подобных фантастических увлечений. «Ренцо сошел с ума! — говорит Труффальдино. — Его нужно посадить на цепь. Конечно, поющие яблоки и пляшущая вода — вещи более необходимые, чем насущный хлеб» (д. III, явл. 9). Сходным образом рассуждает и Панталоне о странных обычаях Китая с точки зрения добродушно-недоверчивого венецианца, никогда не покидавшего ранее своего родного города: «В наших краях на такого рода законах не клянутся. Таких указов не знают. Не бывало случаев, чтобы принцы влюблялись в портретики, да так, чтобы ради оригинала головы лишиться; не рождалось девиц, которые бы так ненавидели брак, как принцесса Турандот, ваша дочь. Какое там! У нас и понятия не имеют о подобного рода созданиях, даже во сне. Расскажи я эту историю в Венеции, мне бы ответили: „Ну тебя, господин враль, господин выдумщик, господин очковитиратель, рассказывай свои басни детишкам!“» («Турандот», д. II, явл. 2).

Ироническое разрушение сказочной иллюзии достигает своей вершины подобным введением в фантастический театральный мир прямых упоминаний о реальной внетеатральной действительности, снимающих границу между театральной сценой и зрительным залом. В сказке «Король-олень» Гоцци вывел на сцене Чиготти, хорошо известного венецианскому зрителю того времени

сказочника с площади св. Марка: Чиголотти приносит в клетке волшебника Дурандарте, обращенного в попугая, и назначает ему свидание после окончания представления в одной из венецианских кофеен. В «Женщине-змее» выступает Труффальдино, переодетый газетчиком, и продает зрителям экстренное газетное сообщение о битве, происшедшей за сценой. В «Вороне» Труффальдино и Бригелла отправляются встречать галеру, которая привезет королю Миллону долгожданную невесту. Вооружившись подозрительной трубой, они смотрят не на море, а в зрительный зал, удивляясь, что не видят галеры, и отпускают шутки по поводу зрителей, сидящих в ложах и в партере.

Все это — старинные приемы народного комического театра, в частности Комедии дель арте, которые приобретают, однако, новый смысл в сочетании с серьезными элементами сказочной трагикомедии. Свообразие сказочного театра Готци заключается именно в этом соединении сказочной фантастики с возвышенным действием лирически насыщенной трагедии, моральной аллегорией и дидактикой, характерной для XVIII в., и иронической игрой комических масок, разоблачающей сказочную фантастику и высокие чувства героев. Элементы этого соединения были исторически даны: лирический пафос — в классической трагедии и героической опере, фантастический элемент — в самом сказочном сюжете, комическая рефлексия — в традициях импровизированного театра; отдельные элементы объединялись уже до Готци — в широко-комической поэме итальянского Ренессанса, в барочной трагикомедии и мелодраме и в ярмарочном театре.

Творческий синтез этих элементов в театре Готци создал одно из наиболее ярких явлений итальянского предромантизма с характерным для этого периода смешением фольклорной народности с абстрактной экзотикой, сказочной фантастики с дидактикой и морализмом и антипросветительской идеологии с рассудочным интеллектуализмом, характерным для эпохи Просвещения.

«Бесполезные воспоминания» Готци не являются мемуарными документами широкого общественного значения. Готци стоял в стороне от больших событий и перспектив исторической и социальной жизни своего времени; он не дает в своих мемуарах и широкой картины общественного быта и нравов. Одиноким холостяком, мало склонным к общению с людьми, Готци недаром был известен друзьям под прозвищами Отшельника («il Solitario») и Медведя («l'Orso»). Столкновения с Гольдони и в особенности с Гратаролом, получившие широкую общественную огласку, заставили его приступить к написанию воспоминаний о своей жизни в целях самооправдания. Как человек и писатель, он был очень самолюбив, тщеславен в отношении своих успехов, о которых он рассказывает с лицемерной скромностью, крепко помнил обиды литературных соперников и личных врагов, которых охотно изображает в карикатурном виде, всегда старается оправдать свои ошибки и промахи и носит привычную маску добродетели, из-под

которой нередко проглядывает человеческий эгоизм и писательское тщеславие. Отнюдь не мечтатель, трезвый реалист в делах практической жизни, упорный и настойчивый в достижении житейских целей, со скептическим взглядом на людей, в особенности на женщин, он умеет разгадывать эгоистические и материально-корыстные мотивы их действий сквозь покров морального лицемерия с не меньшим психологическим проникновением, чем те писатели-вольнодумцы XVIII в., которых он поносит за их моральный скептицизм.

Гоцци изображает в своих «Воспоминаниях» лишь отдельные куски жизни в той мере, в какой он сам вступил в соприкосновение с современной жизнью: семейные отношения и неурядицы старой разоряющейся дворянской семьи, нравы военной молодежи в отдаленной далматинской провинции, литературные и театральные столкновения, в которых он участвовал, и жизнь актеров, с которыми он так охотно общался. Но в этой сравнительно ограниченной области его зарисовки обнаруживают яркое, хотя и очень субъективное и одностороннее, художественное дарование. Изображает ли Гоцци жизнь своей семьи в старинном разрушающемся дворце, этом «госпитале поэтов», описывает ли переезд своих родных в загородное имение с чадами и домочадцами, с кошками и собаками, как «трупы странствующих комедиантов», рассказывает ли о своих любовных наивностях и неудачах и о комических столкновениях с тщеславным фатом Гратаролем с их неожиданно трагической развязкой, рисует ли социально враждебный ему мир ростовщиков и адвокатов или закулисный мирок труппы Сакки с его интригами, профессиональной завистью, погоней за успехом, любовными трагедиями и другими «бурями в стакане воды» или просто «наслаждается, сидя в кафе и слушая разные речи, анатомированием различных характеров и физиономий людей, произносящих эти речи» — во всех случаях он относится к предмету изображения с «всегда смеющимся инстинктом» художника-юмориста; и даже свои мемуары он с этой точки зрения справедливо называет «полной, правдивой и подлинной комедией моей природы и нравов».

Самого себя Гоцци охотно изображает в образе комического оригинала и чудака, который всю жизнь был жертвой непредвиденных и неприятных случайностей («*contratempì*»), о которых он повествует с иронической серьезностью. Когда он старался переждать дождь, ему это никогда не удавалось, но стоило ему вернуться домой, промокнув до костей, как дождь немедленно прекратился. Достаточно ему было сесть за работу или намылить щеки для бритья, как в дверь его немедленно стучались непрошенные гости. Неоднократно на улице посторонние люди принимали его за своего знакомого, с которым у него не было никакого сходства, и адресовали ему благодарности, а иногда и побои, рассчитанные на другое лицо. Однажды, вернувшись из загородного имения, он нашел свой дворец занятым на три ночи для роскош-

ного пиршества по случаю избрания патриарха, будто бы по его разрешению, о чем он узнал впервые от раздетых слуг, захлопнувших перед ним двери его собственного дома. Шаржированный автопортрет, нарисованный в этой главе «Воспоминаний», напоминает оригиналов Стерна и послужил в XIX в. для неправильного истолкования характера Готци как романтического фантазера и мечтателя.

Но в то же время «Бесполезные воспоминания» не лишены и своеобразного морального пафоса. Дворянин по происхождению и консерватор по своим политическим убеждениям, традиционалист в вопросах культуры и литературы, ригорист по своим моральным принципам, хотя и не всегда по своей жизненной практике, Готци выступает яростным обличителем низких страстей, нечестных поступков, корысти и эгоизма, всеобщего разложения венецианского общества, причину которого в своей слепоте он склонен видеть не в подлинном разложении отживающего общественного строя, а в опасных идеологических новшествах, подготовляющих буржуазную революцию. Как человек доброго старого времени, как «стародум», он чувствует себя в разладе с окружающей общественной действительностью. Он не может остановить движения времени и вместе с тем с мелочным самодовольством хвалится в своих мемуарах тем, что в продолжение 35 лет, вопреки «модной мании эlegantного вкуса», он неизменно носил ту же форму парика и те же пряжки башмаков. С этой точки зрения и свои мемуары, напечатанные в эпоху революции, под властью ненавистной ему революционной Франции, он называет «бесполезными записками», выпущенными «из смирения» («per umiltà»), во исполнение общественного долга.

Таким образом, мемуары Готци требуют исторической критики и во многом существенном являются кривым зеркалом своего времени, но при всей своей субъективности они остаются ценным художественным памятником, отражающим свое время в преломлении оригинальной авторской личности.

Произведения Готци в самой Италии никогда не пользовались широкой популярностью, по крайней мере за пределами Венеции, и были забыты вскоре после их появления. Итальянский романтизм первой половины XIX в., связанный с национально-освободительным движением, развивался в основном не под знаком реакционного традиционализма и увлечения фантастикой, а под влиянием буржуазно-либеральных и революционно-демократических идей. Во второй половине XIX в., в период стабилизирующейся буржуазной монархии, реалистический позитивизм был еще менее благоприятен для сочувственного восприятия сказочной романтики Готци. Только в 1884 г. в Италии появляется первое переиздание его фьяб под редакцией Эрнесто Мази с обширным предисловием, положившим начало историко-критическому изучению наследия Готци.⁷ Лишь в XX в. под влиянием европейской славы Готци были переизданы в Италии его «Бесполезные

воспоминания» (ред. G. Prezzolini, 1910, и D. Bulferetti, 1923) и «Странная Марфиза» (ред. C. Ortiz, 1911).

Широкая известность Гоцци в Европе связана с рецепцией его творчества немецкими романтиками, которые видели в нем своего предшественника, пленившись в фьябах сочетанием сказочной фантастики с романтически возвышенным и комическим. Первый немецкий перевод фьяб, целиком прозаический, был сделан проф. Вертесом вскоре после появления итальянского собрания сочинений Гоцци.⁸ Первое научное исследование о драмах Гоцци, вышедшее из романтических кругов, появилось в Германии еще при жизни писателя.⁹ На протяжении XIX в. насчитывается более 20 немецких переводов или обработок фьяб. Из них наибольший интерес представляет стихотворная переработка «Турандот», предпринятая Шиллером для веймарского театра (1802). Уничтожив комическую игру масок, Шиллер превратил сказочную комедию Гоцци в высокую психологическую трагедию, романтическую по содержанию, но классическую по стилю.

Из немецких романтиков Шлегели приветствовали Гоцци как одного из предшественников романтизма. Август Шлегель в своих «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) дает развернутую характеристику его театрального творчества, признавая его единственным романтиком среди итальянских драматургов. Людвиг Тик подражал Гоцци в своих сказочных комедиях. Его «Кот в сапогах» (1797) и продолжение последнего «Принц Цербино» (1797—1799) подобно «Апельсинам» и «Зеленой птичке» представляют сатиру на литературу и театр эпохи Просвещения в ее немецком филлстерском варпанте. Маски, как зрители драматической сказки, заменены у Тика театральной публикой, и широко использованы приемы иронического разрушения сценической иллюзии в духе субъективного идеализма.¹⁰

Вслед за Тиком Гофман подражал фьябам в сказочной комедии «Принцесса Бландина» (1814) и пытался приспособить сценарий «Апельсинов» для немецкой сцены. В своем оригинальном творчестве Гофман подобно Гоцци объединяет чудесное и комическое, возвышенное и гротеск. С этой точки зрения он неоднократно сочувственно комментирует драматическое творчество итальянского писателя в своих статьях и критических суждениях о театральном искусстве, в особенности в «Станных мучениях директора театра» (1819). Его сказочная повесть «Принцесса Брамбилла» (1820) выводит графа Гоцци в фантастическом образе князя Бастиацелло де Пистойя и пользуется историей его борьбы с аббатом Кьяри для прославления комической игры итальянских масок как художественного воплощения принципа романтической иронии.

Под влиянием Гофмана молодой Вагнер избрал сюжет «Женщины-змеи» для либретто своей романтической оперы «Фен» (1833).

Романтическое истолкование Гоцци, наиболее последовательно представленное Гоффманом, было основано на искаженном восприятии его творчества. Гоцци был чужд романтической мистики и романтической иронии, разоблачающей реальную действительность как иллюзию, в духе субъективного идеализма. Он подчинял чудесное задачам морализма и дидактики и в этом смысле, как предромантик, не выходил за рамки интеллектуализма XVIII в.

Вместе с влиянием немецкого романтизма и Гоффмана Гоцци становится известен во Франции. Романтик Поль де Мюссе (брат известного поэта) переводит, вернее, обрабатывает «Беспользные воспоминания».¹¹ Желая представить Гоцци как итальянского Гоффмана, романтического мечтателя и духовидца, он переделывает в этом направлении главу о «неприятных случайностях» («*contratempis*») и ряд других мест мемуаров. Фальсификация Мюссе за отсутствием переизданий итальянского подлинника в течение долгого времени была единственным источником знакомства европейского читателя с личностью и биографией писателя. Образ Гоцци-романтика, созданный Мюссе, отразился в статьях французов Мориса Санда и Филарета Шаля,¹² английской писательницы Вернон Ли¹³ и русского эстета XX в. П. Муратова.¹⁴

Романтическая легенда о Гоцци была разрушена только в конце XIX—начале XX в. трудами итальянца Мази (1891), англичанина Дж. А. Саймондса (J. A. Symonds, 1890) и русского ученого А. А. Гвоздева.¹⁵

В России увлечение сказочным театром Гоцци было характерно для декадентского и формалистического театра в годы реакции. Русские символисты увлекались в творчестве Гоцци романтикой итальянского театра масок и комической игрой актеров импровизированной комедии. Свидетельством этого увлечения является театральный журнал «Любовь к трем апельсинам» (1915—1917); возобновлен после революции в виде театрального альманаха «Зеленая птичка» (Пг., 1922). На страницах этого журнала появились театральная модернизация сценария «Трех апельсинов», перевод «Женщины-змеи» и «Чистосердечного рассуждения», ряд статей и заметок о Гоцци, написанных в духе театрального неоромантизма этих лет.

В музыке это направление представлено оперой молодого Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

Перевод избранных фьяб издан в 1923 г. «Всемирной литературой».¹⁶ Лучшая из драматических сказок Гоцци «Турандот» имела заслуженный успех на советской сцене в постановке театра Вахтангова. Прочное место заняли фьябы в репертуаре кукольного театра («Король-олень» в постановке Образцова) и Театра юных зрителей («Зеленая птичка» и «Ворон» в Ленинградском тюзте).

ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ

АКАДЕМИК ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ ШИШМАРЕВ

21 ноября 1957 г. на 84-м году жизни скончался старейший филолог нашей страны, действительный член Академии наук СССР, заведующий кафедрой романской филологии Ленинградского государственного университета, лауреат Ленинской премии Владимир Федорович Шишмарев.

Свыше шестидесяти лет работал В. Ф. Шишмарев на поприще романской филологии как выдающийся ученый-исследователь и как преподаватель высшей школы, имя которого было широко известно как в Советском Союзе, так и за рубежом. Воспитанник филологической школы Петербургского — Ленинградского университета, ближайший ученик акад. А. Н. Веселовского, продолжавший свое научное образование во Франции и в Италии под руководством таких выдающихся представителей романской филологии, как Гастон Парис, Антуан Тома и провансалист Камилл Шабано в Париже, Пио Райна во Флоренции, В. Ф. Шишмарев сумел органически объединить в своей собственной исследовательской работе лучшие традиции передовой науки прошлого с новыми проблемами и методами современной советской науки.

В 1897 г. В. Ф. Шишмарев окончил историко-филологический факультет Петербургского университета по романо-германскому отделению и был оставлен акад. А. Н. Веселовским при университете для подготовки к профессорскому званию. Научная командировка во Францию и в Италию в 1899—1903 гг. позволила молодому ученому усовершенствоваться в избранной им специальности — романской филологии.

С 1898 г. В. Ф. Шишмарев стал преподавать в высшей школе (Высшие женские педагогические и Высшие женские Бестужевские курсы, 1898—1918). С 1901 г. он работал без перерыва в Петербургском — Ленинградском университете, до революции как доцент, после революции как профессор, в течение ряда лет был заведующим кафедрой сперва романо-германской, потом (до конца своей жизни) романской филологии, был первым деканом восстановленного в 1933 г. филологического факультета, был членом дирекции и председателем романо-германской секции Научно-ис-

следовательского института сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока имени акад. А. Н. Веселовского (ИЛЯЗВ) при Ленинградском университете. В 1911 г. В. Ф. Шишмарев защитил в Петербургском университете магистерскую, в 1915 г. — докторскую диссертации.

После Великой Октябрьской социалистической революции организация при Академии наук СССР целого ряда новых научных институтов, в том числе филологического профиля, открыла В. Ф. Шишмареву широкие возможности активной исследовательской и руководящей организационной работы по своей специальности. В. Ф. Шишмарев был в разное время членом ученого совета и руководителем группы мифа и фольклора Яфетического института (1926—1929), старшим научным сотрудником и заведующим музеем Института русской литературы (1933—1935), заведующим сектором романских и германских языков Института языка и мышления (1935—1950), директором Института мировой литературы имени А. М. Горького в Москве (1944—1947), заведующим сектором романских языков Института языкознания в Москве и его романо-германской группы в Ленинграде (1950—1956), после организации Ленинградского отделения Института языкознания — заведующим его сектором индоевропейских языков (с 1957 г. до конца жизни). Он был прекрасным организатором научной работы, требовательным к себе и к возглавляемому им научному коллективу, внимательным и доброжелательным к своим сотрудникам.

Академия наук СССР почтила В. Ф. Шишмарева избранием в 1924 г. членом-корреспондентом, в 1946 г. своим действительным членом. С 1950 г. он состоял членом бюро Отделения литературы и языка АН СССР.

Первые научные работы В. Ф. Шишмарева посвящены были вопросам исторической поэтики, выдвинутым в русской и европейской науке трудами его учителя акад. А. Н. Веселовского.¹ Вслед за Веселовским В. Ф. Шишмарев устанавливает в этих работах народное происхождение основных жанров и форм средневековой европейской лирики, привлекая для обоснования своих положений широкий сравнительный материал фольклора западноевропейских и славянских народов.

Анализу идейного содержания средневековой рыцарской поэзии В. Ф. Шишмарев посвятил обширную статью.² Статья эта была положена акад. Н. Я. Марром в основу его исследования «Вступительные и заключительные строфы „Витязя в барсовой коже“ Шоты из Руставы. С этюдом „Культе женщины и рыцарства в поэме“» (СПб., 1910). Опираясь на работу В. Ф. Шишмарева, Н. Я. Марр сумел показать в этом исследовании, что культ дамы и рыцарская идеология в грузинской поэме перекликаются с аналогичными явлениями западноевропейского средневековья в связи с общностью социальных предпосылок развития средневекового общества.

Магистерская диссертация В. Ф. Шишмарева «Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса» (Париж, 1911) значительно шире своего заглавия, она захватывает и классический период старофранцузской лирической поэзии, ее формы и ее идейное содержание. Продолжая и расширяя линию своих более ранних работ, автор выступает здесь против тех антидемократических течений зарубежной науки конца XIX—начала XX в., которые в принципе отрицали всякую роль народного творчества в формировании художественной литературы. По основной своей теме это исследование посвящено было мало изученной в то время переломной эпохе французской поэзии на грани средневековья и Возрождения. Отстаивая самостоятельное значение этой эпохи, В. Ф. Шишмарев показывает борьбу новых идей и форм, выдвинутых новым общественным классом — городской буржуазией, со старыми, в значительной мере эпигонскими традициями рыцарской литературы.

С темой магистерской диссертации связано и осуществленное в эти годы В. Ф. Шишмаревым двухтомное издание стихотворений французского поэта XIV в. Гильома де Машо с обширной вступительной статьей на французском языке.³ Сделанное по рукописям, образцовое по своей филологической тщательности, издание это было удостоено Французской академией премии Сентура.

Кроме произведений Гильома де Машо В. Ф. Шишмарев в результате работы в библиотеках Франции и Италии опубликовал в разное время ряд других поэтических памятников на старофранцузском и провансальском языках.⁴ Следует в особенности отметить его публикации средневековых романских текстов из советских рукописных собраний,⁵ прежде всего описания и издания старофранцузских рукописей Ленинградской государственной публичной библиотеки, в которой он работал в должности главного библиотекаря (1923—1930). В специальных исследованиях, посвященных рукописям, входившим в состав библиотеки Рене Анжуйского, этого «короля книгочeya», В. Ф. Шишмарев впервые установил авторство и происхождение целого цикла произведений старофранцузской поэзии, сохранившихся в наших рукописных фондах и прежде неправильно приписываемых самому королю Рене.⁶

От работ, посвященных позднему средневековью, В. Ф. Шишмарев перешел к французскому и итальянскому Возрождению. Литература раннего периода французского Ренессанса является темой его докторской диссертации «Клеман Маро» (т. 1, Пг., 1915). В этой книге на основе архивного, частично неизданного материала воссоздана биография этого первого выдающегося поэта французского Ренессанса на фоне общественных и культурных течений эпохи, участником которых был Клеман Маро. Продолжением этой работы, оставшейся незаконченной, явились отдельные статьи.⁷ Из других представителей французского Возрожде-

ния внимание В. Ф. Шишмарева привлекали Ронсар⁸ и Рабле; специальный этюд он посвятил отражению пародной книги о Гаргантюа в русской литературе XVIII в.⁹

Из литературы итальянского Возрождения В. Ф. Шишмарев как исследователь интересовался в особенности новеллистикой. Под его редакцией и с его вступительной статьей неоднократно переиздавался классический перевод «Декамерона» Боккаччо, принадлежащий перу его учителя акад. Веселовского. Сам В. Ф. Шишмарев перевел с итальянского книгу новелл Саккетти. Вступительная статья к этому переводу развернулась в обширное самостоятельное исследование, в котором творчество новеллиста ставится в связь с широкой демократической струей в итальянской литературе эпохи Возрождения. Перевод и исследование, оставшиеся в рукописи, увидят свет в серии «Литературные памятники», издаваемой Отделением литературы и языка АН СССР.¹⁰

Вопрос о народных корнях средневековой литературы продолжал быть предметом научного интереса В. Ф. Шишмарева и в более позднее время. В конце 1920-х гг. он предпринял ряд специальных монографических исследований, посвященных отдельным памятникам старофранцузского героического эпоса, из которых напечатана только обширная статья о Рауле де Камбрэ.¹¹ Исследования советского ученого по своим методологическим установкам направлены против узко националистической и клерикальной теории известного французского медиевиста Жозефа Бедье, который рассматривал французские народные героические эпопеи как церковные легенды («*légendes épiques*»), созданные жонглерами по заказу монастырей. В. Ф. Шишмарев в результате тщательной филологической проверки всей аргументации Бедье опровергает на обширном материале исторических, лингвистических и литературных фактов теорию французского ученого, завоевавшую широкое признание на Западе и одно время имевшую сторонников и в русской науке.

Романские литературы — предмет своей непосредственной специальности — В. Ф. Шишмарев всегда рассматривал в широких сравнительно-исторических связях. Поэтому его научные интересы никогда не ограничивались романскими литературами. Еще на университетской скамье он много занимался литературой и фольклором скандинавских народов. Сравнительному изучению эпоса посвящена его программная статья «Эпос», написанная в молодые годы совместно с академиком Веселовским для Энциклопедического словаря Брокгауза—Ефрона (1904, т. 80). К тем же годам относится обширная рецензия на работы так называемой «финской школы» по изучению эпоса «Калевала».¹² Классическая грузинская литература стала ему близкой в результате научной дружбы с акад. Н. Я. Марром: к юбилею Шота Руставели вышла его работа, посвященная национальной эпопее грузинского народа.¹³

Как близкий ученик акад. А. Н. Веселовского, В. Ф. Шипмарев был членом, позднее председателем академической комиссии по изданию полного собрания сочинений Веселовского. Под его редакцией вышло в посмертном издании последнее исследование Веселовского «Русские и вильтины в саге о Тидрике Бернском» (1906). Незаконченная «Поэтика сюжетов» Веселовского была опубликована в его редакционной обработке (СПб., 1913). Научной деятельности своего учителя В. Ф. Шипмарев посвятил обширную статью в юбилейном номере «Известий Отделения общественных наук АН СССР» (1938, № 4). В ней он рассматривает творческий путь этого выдающегося русского ученого в связи с развитием историко-литературной науки его времени, выделяя в особенности те черты его научного наследия, которые, по мнению В. Ф. Шипмарева, сохранили актуальное значение для советской науки. Более специальной теме посвящена брошюра «Александр Веселовский и русская литература», изданная Ленинградским государственным университетом (Л., 1946) и вызвавшая ряд критических замечаний в нашей печати. В защиту методологии своего учителя В. Ф. Шипмарев выступил во время дискуссии о Веселовском в полемической статье «Александр Веселовский и его критики» («Октябрь», 1947, № 12).

Природные музыкальные способности позволили В. Ф. Шипмареву приобрести солидные профессиональные знания в области истории и теории музыки. Он является автором нескольких статей, в которых поэзия средних веков и Возрождения рассматривается в связи с ее музыкальным сопровождением («Новые течения в разработке средневековой монодии» — Зап. Неофилолог. общ-ва, 1912, вып. 6; «Ронсар и музыка», 1927). В 1925—1929 гг. он состоял действительным членом Государственного института истории искусств по отделению истории музыки и читал на курсах при институте лекции по истории средневековой западноевропейской музыки.

Подобно всем представителям старшего поколения филологов, как романо-германистов, так и славистов, В. Ф. Шипмарев получил в университете комплексное образование, одновременно литературоведческое и лингвистическое, и позднее всегда отстаивал необходимость для полноценного филолога хорошей подготовки по обоим тесно между собой связанным аспектам своей специальности. Сам В. Ф. Шипмарев, как исследователь исключительно разносторонний по своим знаниям и научным интересам, одновременно с изучением романских литератур работал не менее активно и в области романского языкознания. К ранним его опытам в этой области относится серия «Историко-литературных и этимологических заметок» (1906—1907), посвященных истории слов в связи с историей культуры и литературы. Но особенно активизировались занятия В. Ф. Шипмарева вопросами романского языкознания в советское время в результате чтения в Ленинградском университете ряда курсов по истории романских языков и

благодаря руководящему участию в работах ленинградских лингвистических институтов, в особенности Института языка и мышления имени акад. Н. Я. Марра. С академиком Марром В. Ф. Шишмарев был связан долголетними дружескими отношениями, совместной работой по сравнительному изучению средневековых литератур Запада и Востока, хотя он никогда не разделял лингвистических теорий этого ученого и не скрывал своего отношения к ним.

Еще в конце 1920-х гг. В. Ф. Шишмарев предпринял систематическое обследование романских диалектов на территории СССР. Описанию этого нового для науки лингвистического материала он посвятил несколько этюдов, из которых напечатано описание итальянского диалекта Трани.¹⁴ Не ограничиваясь лингвистической проблематикой, В. Ф. Шишмарев тогда же занялся изучением истории романской колонизации в России и на основе архивных материалов подготовил обширный исторический труд «Романские поселения в СССР», еще не опубликованный, но вполне готовый к печати.¹⁵ Эти исследования прочно связали В. Ф. Шишмарева после войны с Молдавской ССР. Он взял на себя научное шефство над лингвистическим сектором Молдавского филиала Академии наук, сотрудники которого являются в большинстве его учениками. Под его редакцией вышел сборник трудов научной сессии по вопросам молдавского языкознания («Вопросы молдавского языкознания», изд. АН СССР, М., 1953), в котором он опубликовал руководящую статью, посвященную вопросам языкового строительства республики в свете истории литературного языка в Молдавии и Румынии («Романские языки юго-восточной Европы и национальный язык Молдавской ССР»; в сокращенном варианте в «Вопросах языкознания», 1952, № 1).

В дни борьбы испанского народа против фашистской интервенции В. Ф. Шишмарев работал над «Очерками по истории языков Испании» (М.-Л., 1941) — книгой, которая дает на широкой культурно-исторической основе исчерпывающую историю испанского языка и связанных с ним других романских языков и наречий Пиренейского полуострова (итальянского, галисийского, португальского), а также баскского как языка древнейшего доиндоевропейского населения страны.

Преклонный возраст и болезнь не помешали В. Ф. Шишмареву осуществить в последние годы своей жизни монументальный трехтомный труд, посвященный истории французского языка от его зарождения в IX в. до конца XV в., т. е. до той эпохи, когда складывается норма французского общенационального языка.¹⁶ Труд этот дает в руки не только учащемуся и учащему, но также исследователю историческую грамматику, построенную на свидетельствах письменных памятников с учетом их диалектных различий; исключительное по полноте и разнообразию собрание старофранцузских текстов всех жанров и стилей, диалектов и периодов с тщательным комментарием, филологическим, лингвисти-

ческим и историко-литературным, нередко имеющим характер специальных исследовательских экскурсов; наконец, обширный словарь к этим текстам с переводом слов на современный французский и на русский языки, с примерами употребления и этимологиями, которые представляют в многочисленных спорных случаях результат отбора и самостоятельных разысканий автора. По единодушным отзывам критики, «мы располагаем теперь на русском языке таким пособием по изучению старофранцузского языка и словесности, какого в научной литературе еще никогда и нигде не появлялось».¹⁷

Еще до выхода в свет этой книги, в 1946 г. В. Ф. Шишмарев за свои выдающиеся труды по истории французского языка и литературы был награжден почетным дипломом доктора *honoris causa* университета Монпелье (Франция).

За свою книгу по истории французского языка академик В. Ф. Шишмарев, первый из советских филологов, был удостоен самой почетной для советского ученого награды — звания лауреата Ленинской премии.

Как ученый-общественник, продолжатель лучших традиций передовой русской науки прошлого и как выдающийся деятель советской науки и просвещения, В. Ф. Шишмарев никогда не замыкался в узком кругу кабинетной работы. Свою научную деятельность он понимал как служение пароду и родине и сумел соединить ее с широкой педагогической и общественной работой.

В течение 60 лет В. Ф. Шишмарев преподавал в высшей школе, из них 57 лет в своем родном Петербургском — Ленинградском университете. Как преподаватель университета, он был учителем нескольких поколений студентов, окончивших за это время романо-германское отделение филологического факультета, научным руководителем многих десятков аспирантов и преподавателей своей кафедры, а также аспирантов и докторантов академических институтов. Сотни его учеников работают в настоящее время в Ленинграде, Москве и по всему Советскому Союзу в качестве профессоров и доцентов, научных сотрудников исследовательских учреждений или преподавателей средней школы. Опытный педагог, отечески внимательный и расположенный к своей аудитории, всегда готовый помочь своим ученикам советом, добрым словом, а где нужно и делом, В. Ф. Шишмарев неизменно пользовался их любовью и глубоким уважением. Выдающийся организатор научной и учебной работы, В. Ф. Шишмарев имеет большие заслуги перед родиной как воспитатель квалифицированных кадров советских филологов.

Когда без малого пятьдесят лет тому назад, в 1908—1909 учебном году, я впервые слушал в Петербургском университете курс В. Ф. Шишмарева, тогда еще молодого приват-доцента (грамматика староитальянского языка с лингвистическим анализом «*Vita nova*» Данте), маленькая семья студентов и преподавателей романо-германистов насчитывала всего 20—25 человек. Потребность

в кадрах специалистов, связанная с повсеместным преподаванием иностранных языков в советскую эпоху как в средних, так и в высших учебных заведениях, приобщение широчайших масс населения к высшему образованию за истекшие 40 лет существования Советского государства совершенно преобразили романогерманское отделение. Сейчас оно насчитывает в Ленинградском университете свыше 500 студентов и до 100 преподавателей различных ученых степеней и специальностей. Преподавание романистики и германистики, кроме французского и немецкого, а позднее английского, пополнилось циклами итальянского, испанского, румынского и скандинавских языков. Во всех этих больших преобразованиях советского времени роль вдохновителя и организатора принадлежит В. Ф. Шипмареву как бессменному руководителю нашей специальности.

Общественная деятельность В. Ф. Шипмарева особенно широко развернулась после Великой Октябрьской социалистической революции. Из многого отметим здесь лишь самое важное. Уже в первые годы революции В. Ф. Шипмарев принял активное участие в организации первого Рабоче-крестьянского университета в г. Костроме и был деканом его гуманитарного факультета (1918—1919). В годы Великой Отечественной войны он как советский патриот включился в оборонную работу и выполнял ответственные задания по своей специальности, получившие высокую оценку в приказе военного командования Ленинграда. Эвакуированный вместе с другими членами Академии наук в Ташкент, он был назначен уполномоченным Президиума АН и тем самым руководителем находившихся там многочисленных академических учреждений (1942—1945). На этом ответственном посту он проявил неутомимую энергию, прекрасные организационные способности и повседневную человеческую заботу о людях, оторванных от дома, о которой с благодарностью вспоминают все сотрудники Академии наук, бывшие в то время в Ташкенте.

Правительство Узбекской ССР удостоило В. Ф. Шипмарева за его работу в Ташкенте в годы Великой Отечественной войны почетного звания заслуженного деятеля науки Узбекистана.

За свою научную, педагогическую и общественную деятельность, за плодотворное и безупречное служение народу В. Ф. Шипмарев был награжден правительством СССР многими орденами и медалями.

Научное дело В. Ф. Шипмарева должны продолжить его многочисленные ученики, для которых он был и останется образцом ученого и гражданина, отдавшего всю свою жизнь самоотверженному служению науке, народу и Родине.

1958.

ПАМЯТИ А. А. СМИРНОВА

(1883—1962)

Со смертью профессора Александра Александровича Смирнова ушел от нас старейший представитель советской филологической науки, плодотворно сочетавший в своей многогранной научной, педагогической и литературной деятельности лучшие традиции прогрессивной науки прошлого, русской и западной, с новыми идеями и методами, рожденными нашей советской современностью.

Вспоминая здесь о его творческом пути, мы собираем материал для еще не написанной главы из истории русско-советской филологической науки.

А. А. Смирнов родился в Петербурге в 1883 г. В 1901 г. он поступил в Петербургский (Ленинградский) университет, который окончил в 1907 г. по романо-германскому отделению историко-филологического факультета.

Учителями Александра Александровича по его специальности были акад. А. Н. Веселовский и его ученики и преемники: романист, основоположник русской испанистики проф. Д. К. Петров, германист проф. Ф. А. Браун и молодой тогда приват-доцент В. Ф. Шишмарев.

А. А. Смирнов был самым младшим из учеников А. Н. Веселовского. Он слушал у него курс по поэтике сюжетов (впоследствии посмертно опубликованный В. Ф. Шишмаревым). Веселовский дал ему и тему его дипломной работы — о стихотворных повеллах («лэ») Марии Французской и тем самым направил его на изучение старофранцузской поэзии, которая сделалась в дальнейшем первой научной специальностью Александра Александровича. Проф. Д. К. Петров привил ему вкус и интерес к испанской литературе, позднее ставшей его второй специальностью.

Для подготовки будущего западника университет в те времена считал обязательной командировку молодого ученого для усовершенствования в ту страну, которая должна была стать предметом его научных занятий. Смирнов в разное время совершил такие научные поездки в Париж, в Италию, в Испанию, а также в кельтскую Бретань и Ирландию. В Париже он длительно занимался еще в годы своего студенчества, а в 1911—1913 гг. в качестве оставленного в Петербургском университете аспиранта находился в двухлетней научной командировке. Он слушал здесь лекции и работал в семинарах во всех крупнейших центрах французской академической науки — в Сорбонне, Collège de France, Ecole des hautes études, Ecole des Chartes — занимаясь у таких выдающихся специалистов по французской и романской филологии, как медиевист Жозеф Бедье, лингвисты-филологи Антуан Тома и Марио Рок, испанист Морель Фасио. Александр Александрович получил у них ту прекрасную филологическую

школу, которая была характерна в дальнейшем для всех его научных трудов не только по средневековой, но и по новой и новейшей литературам.

Вместе с тем занятия французскими стихотворными рыцарскими романами и новеллами артуровского цикла (специально романами Кретьена де Труа) привели исследователя к первоисточникам так называемых «бретонских сюжетов» в старофранцузской поэзии — к литературе и фольклору кельтских народов. Александр Александрович углубился в кельтологию. Он занимался древнеирландским языком у маститого Арбуа де Жюбанвиля, основоположника французской кельтологии, древнеуэльским языком у фольклориста проф. Анри Гэдоза и несколько позднее общей и сравнительной кельтологией у лингвиста проф. Ж. Вандриеса. Успехи молодого русского ученого в этой области были настолько велики, что Арбуа де Жюбанвиль привлек его к совместной работе над французским переводом знаменитой древнеирландской эпопеи «Похищение быка Куальнге» и отметил его сотрудничество на заглавном листе этого издания (1907). В течение двух лет А. А. Смирнов был в Париже ученым секретарем «*Revue celtique*», крупнейшего международного журнала по кельтологии. С целью дальнейшего усовершенствования в своей третьей научной специальности он совершил тогда поездку в Ирландию, в Дублин, где занимался в Ирландском национальном университете (Irish School of Learning) у ирландских кельтологов О'Бергина, Беста и др. Наконец, не желая ограничиваться изучением древних кельтских языков, Смирнов провел лето 1907 г. в Бретани, знакомясь с живым бретонским языком, бродя по деревням и выезжая в океан на рыбную ловлю с бретонскими рыбаками.

Труды Александра Александровича по кельтологии, в частности по вопросу о кельтских источниках французских артуровских романов, опубликованные в разное время в таких авторитетных французских журналах, как «*Romania*» и «*Revue celtique*»,¹ сделали имя русского ученого широко известным среди его товарищей по специальности за рубежом. Вместе с тем А. А. Смирнов явился основоположником изучения кельтских языков и литератур в Ленинградском университете, где уже в советское время несколько раз читал специальные курсы по введению в кельтологию, древнеирландскому эпосу, древнеирландскому и уэльскому языкам. Под редакцией Смирнова сделан и русский перевод классической книги Люиса и Педерсена «Краткая специальная грамматика кельтских языков» (М., 1954). На русском языке опубликованы специальные исследования Александра Александровича, посвященные «Ирландской саге о смерти короля Муйрхертаха» (1915)² и вопросу о кельтских источниках романа о Тристане и Изольде (1932).³ Но самым большим подарком советскому читателю — не только учащим, но и учащимся — был его замечательный перевод «Ирландских саг» с обширным научным предис-

словием и комментарием, выдержавший три издания.⁴ Перевод этот ввел ирландский эпос в обиход преподавания нашей высшей школы, в ее учебные программы и пособия и явился для большинства из нас подлинным культурным и поэтическим открытием.

С 1913 по 1958 г. Александр Александрович Смирнов преподавал с непродолжительными перерывами в Петербургском — Ленинградском университете, сперва как доцент, потом как профессор по кафедрам романской филологии и западной (зарубежной) литературы. Одновременно с 1935 по 1950 г. он работал в Пушкинском доме в составе его Западного отдела. Советское правительство высоко оценило заслуги А. А. Смирнова как ученого и педагога высшей школы, наградив его орденом Ленина и другими знаками отличия.

В течение долгих лет своей преподавательской деятельности в университете Александр Александрович читал курсы и руководил семинарами по старофранцузскому, староиспанскому и провансальскому языкам, по исторической грамматике французского и испанского языков, по введению в романскую филологию и по вульгарной латыни, по кельтологии, по средневековой французской литературе и итальянскому Ренессансу, по испанской литературе, по Шекспиру, по истории западноевропейских литератур средних веков и Возрождения, XVII и XVIII вв., по теории и практике художественного перевода. В разное время он руководил аспирантами по романистике и по различным разделам истории зарубежных литератур. Много тысяч филологов всех специальностей, воспитанников Ленинградского университета, слушали его общий курс, который в первый год обучения вводил их в литературу и в науку о литературе, пробуждая и воспитывая в них понимание классического наследия мировой литературы и любовь к нему.

В создании научного общего курса истории западноевропейских литератур, построенного на новых методологических основах марксистского понимания исторического процесса в его литературной специфике, А. А. Смирнову в Ленинградском университете принадлежала ведущая роль. Результатом его многолетней исследовательской и преподавательской работы явились написанные им основные главы в коллективном учебнике «История западноевропейской литературы (Средние века и Возрождение)», охватывающие общее развитие средневековой литературы, латинскую, кельтскую и романскую литературы этого периода, французское и испанское Возрождение и раздел о Шекспире.⁵

С этой же работой связано авторское и редакторское участие Александра Александровича в коллективной академической «Истории французской литературы», где ему принадлежит разработка плана первого тома, большинство глав по французскому средневековью и общая характеристика литературы французского

Возрождения.⁶ В рукописи, к сожалению, до сих пор остается академическая «История испанской литературы», подготовленная Смирновым совместно с одним из его старших учеников, покойным проф. К. Н. Державиным, в которой Александром Александровичем написан обширный и очень содержательный раздел об испанском средневековье.⁷

Главы, подготовленные А. А. Смирновым для этих коллективных трудов, в большинстве случаев являются обобщением более специальных научных работ и излагают новую точку зрения советского ученого на литературное наследие западноевропейского средневековья и Ренессанса. Опираясь на труды А. Н. Веселовского и его школы, Александр Александрович решительно выступает против тех модных за рубежом антидемократических течений в области истории средневековой литературы и фольклористики, которые, отрицая народные корни средневековой поэзии и всякую творческую активность народных масс, возводят всю литературу европейских народов к различным международным книжным источникам. Смирнов убедительно раскрывает народные корни и средневекового героического эпоса, и рыцарской лирики трубадуров, и средневековой драмы и театра, их генетическую связь с народной песней и народным обрядом. Вопрос этот освещался и в его специальных работах по французскому и испанскому героическому эпосу, посвященных «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде».⁸

В лучших произведениях лирики провансальских трубадуров, в поэтических «лэ» Марии Французской и некоторых романах Кретьена де Труа, которыми он углубленно и с особой любовью занимался со студенческой скамьи, наконец, в знаменитом средневековом романе о Тристане и Изольде Смирнов раскрывает за феодальной оболочкой так называемой «рыцарской поэзии» не только ее народные истоки, но содержащиеся в ней гуманистические идеи, жизнерадостность и жизнелюбие, идущие от народа, в противоположность аскетизму и мистике официального мировоззрения эпохи. Этому вопросу посвящена в особенности его теоретическая статья «Средневековая поэзия и гуманизм».⁹

Но в особенности ценным вкладом в советское литературоведение являются его характеристики великих гениев эпохи Возрождения — Рабле, Сервантеса, Шекспира. Рассматривая Возрождение в соответствии с классической характеристикой Энгельса как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством».¹⁰ Александр Александрович сумел всесторонне осветить глубоко революционное содержание идеологии этих писателей, направленной против феодального и церковного гнета, освобождение человеческой личности, открытие природы, материального мира и человека, сумел показать народные корни их творчества и его в широком смысле народное содержание, общие реалистические тенденции их художественного

метода. При этом на историческом фоне эпохи, социальном и идеологическом, ярко выступает в его изображении индивидуальное своеобразие творческой личности этих великих людей своего времени, раскрытие идейной проблематики сочетается с живым и тонким восприятием и истолкованием художественной специфики, строгий научный анализ — с мастерством художественного изложения.

С начала 1930-х гг. в центре научных интересов исследователя величайший писатель эпохи Возрождения Шекспир. Шекспирология становится теперь четвертой научной специальностью Смирнова. По общему признанию он был крупнейшим советским шекспирологом. Вышедшие под его редакцией издания собраний сочинений Шекспира, в особенности два полных,¹¹ справедливо должны быть признаны образцовыми по филологической тщательности текста, редактуре переводов, полноте и точности комментария и несомненно намного превосходят в этих отношениях все аналогичные переводные издания, существующие в большом числе за рубежом.

В 1934 г. в Ленинграде появилась книга А. А. Смирнова «Творчество Шекспира», которая была его первым опытом целостного, обобщающего истолкования всего наследия великого английского драматурга на фоне исторической эпохи, литературы и театра его времени. Особенно важное значение имела в этой книге борьба ученого против широко популярной в то время вульгарно-социологической концепции акад. В. М. Фриче, расчистившая поле для подлинно научного марксистского понимания Шекспира. Книга эта была отмечена и прогрессивной критикой за рубежом. Она издана на английском языке в США, частично переведена на немецкий язык в ГДР.¹²

Позднейшие статьи и очерки, посвященные Шекспиру, из которых последний и лучший сопровождает новое полное собрание сочинений,¹³ значительно углубляют и уточняют концепцию А. А. Смирнова. Специальные вопросы шекспирологии затрагивают статьи и обзоры, посвященные текстологии Шекспира, критике современной шекспирологии в Западной Европе и США, советским переводам Шекспира.¹⁴ Рядом с этим должны быть упомянуты другие работы широкого проблемного характера: «Шекспир, Ренессанс и барокко», «О мастерстве Шекспира» и др.¹⁵ Как образец художественно-психологического истолкования одного из наиболее прославленных драматургических образов Шекспира следует назвать статью «„Виндзорские насмешницы“ и образ Фальстафа у Шекспира», в числе других вошедшую в состав богатого комментария того же последнего издания.

Необходимо добавить, что Александр Александрович всегда принадлежал к тому типу передовых русских и советских ученых, для которых наука не является замкнутым и самодовлеющим миром, но тесно связана с общественной жизнью и общественной практикой. С ранних лет Смирнов был не только уче-

ным — историком литературы, но и писателем, внимательным и активным участником литературных собраний, сотрудником литературных журналов, автором рецензий и критических статей, посвященных классической и современной литературе. Не случайно он был и давнишним членом Союза советских писателей. Но свою живую любовь к родной литературе он наиболее ярко проявил в большой ответственной и плодотворной работе в качестве переводчика и редактора художественных переводов с французского, испанского, итальянского и английского языков.

Эту работу А. А. Смирнов начал в советское время как редактор и член редакционной коллегии основанного А. М. Горьким издательства «Всемирная литература», художественные и общественно-просветительские задачи которого вполне отвечали его собственному пониманию целей переводческой деятельности. На протяжении всей своей дальнейшей жизни он уделял ей большое внимание, а за последние годы она стала в центре его научных и литературных интересов. Он писал о задачах и методике художественного перевода и теоретически,¹⁶ охотно делился в докладах и лекциях огромным опытом своей редакционной работы. В течение ряда лет он руководил в Ленинградском отделении Союза советских писателей семинаром по художественному переводу, прерванным только событиями Великой Отечественной войны. Многие выдающиеся советские переводчики и писатели, в частности и филологи разных поколений, воспитанники Ленинградского университета, были его учениками. Значение этого большого культурного дела сам Александр Александрович с присущей ему скромностью так определил в одном официальном документе: «Много работал над тем, чтобы обеспечить советского читателя вполне точными, удовлетворительными в художественном отношении и научно-организованными изданиями западноевропейских классиков, редактируя переводы их и организуя комментарий».

Темы этой работы А. А. Смирнова как переводчика и редактора художественных переводов были подсказаны ему в разное время и его собственными научными изысканиями и художественными вкусами, и в особенности теми очередными задачами, которые ставила перед ним советская общественность в процессе все более широкого освоения классического наследия западных литератур.

Из этого обширнейшего репертуара мы можем перечислить лишь самое главное: «Ирландские саги»; роман о Тристане и Изольде (в переложении Ж. Бедье); старофранцузские стихотворные повести («Огассен и Николет» и «Мул без узды»); «Песнь о Роланде»; «Песнь о Сиде»; «Неистовый Роланд» Ариосто; «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле; «Опыты» Монтеня; сочинения Шекспира в разных изданиях; драматурги — современники Шекспира; «Дон Кихот» Сервантеса (совместно

с проф. Б. А. Кржевским); новеллы Лопе де Вега; драмы Корнеля; «Поэтическое искусство» Буало; собрание сочинений Мольера (совместно с С. С. Мокульским); избранные сочинения Дидро; комедии Гольдони; сочинения Мериме; собрание сочинений Стендаля (в сотрудничестве с проф. Б. Г. Реизовым); лирика и драмы Виктора Гюго (в собрании его сочинений); избранные сочинения Мопассана; новеллы Анатоля Франса; сочинения Анри де Ренье; романы Ромена Роллана и мн. др.

Незадолго до смерти Александр Александрович перевел роман Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона». Книга эта появится в свет в серии «Литературные памятники».¹⁷

1963.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОПЫТ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ ГЕТЕ

Впервые в кн.: Вопросы германской филологии. Вып. 2. Изд. ЛГУ, 1969.

¹ См.: *Сорокин Ю. С.* К вопросу об основных понятиях стилистики. — Вопросы языковедения, 1954, № 2, с. 75.

² Как новейший пример ср.: *Marouzeau J.* Précis de stylistique française. Paris, 1959.

³ См.: *Жирмунский В. М.* Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?..». — В кн.: Проблемы международных литературных связей. Изд. ЛГУ, 1962 (Теперь: *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с. 408—426).

⁴ С 1919 г. предметом таких занятий были: по немецкой стилистике — Гете, Шиллер, поэты «бури и натиска», романтики, Гейне, народные песни и баллады и их литературные обработки; по английской стилистике — классики и сентименталисты XVIII в. (от Попа до Вордсворта), романтики (Вордсворт, Кольридж, Саути, В. Скотт, Т. Мур, Байрон, Шелли, Китс), поэты XIX в. (Теннисон, Браунинг, Д. Г. Россетти и префазаилиты, Оскар Уайльд), народные баллады и их литературные обработки, художественная проза (В. Скотт и Диккенс).

⁵ Варианты лирики Гете, собранные полностью в веймарском издании его сочинений (Goethes Werke. Bd 1. Weimar, 1887, Lesarten, S. 361—477), удобно сопоставлены в учебных целях в кн.: *Gedichte Goethes veranschaulicht nach Form- und Strukturwandel.* Bearbeitet von Waltraut Meschke. Berlin, Akademie-Verlag, 1957 («Studienausgaben zur neueren deutschen Literatur», Bd 1) (В дальнейшем: *Meschke W.* Gedichte Goethes..., №).

⁶ См.: *Гердер И. Г.* Избр. соч. Вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. М.—Л., 1959, с. XXIX—XL; *Schirrmunski V. M.* Johann Gottfried Herder. Hauptlinien seines Schaffens. Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, S. 48 ff.

⁷ См.: *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 19, S. 48—49—49a; Anm., S. 191.

⁸ См.: *Розанов М. Н.* Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. Его жизнь и произведения. М., 1901, с. 111 и сл.

⁹ Об анакреонтической лирике Гете см.: *Strack A.* Goethes Leipziger Liederbuch. Giessen, 1893. — По вопросу о традиции античных топов в западноевропейской поэзии см. в особенности: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern, 1954.

¹⁰ Обращение к богам (ст. 23, 32) остается в этом стихотворении как наследие классцистической фразеологии немецкой анакреонтики. В переходный период стихи молодого Гете нередко обнаруживают сосуществование традиционных и новых форм. Ср., например, «Die schöne Nacht» (1769).

¹¹ См.: *Сигал Н. А.* Язык и стиль молодого Гете. — Учен. зап. Лeningr. ун-та, 1958, № 233, сер. филол. наук, вып. 36, с. 157—158. — Ср. также: *Langen A.* Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Ge-

genwart. Der junge Goethe. — In: Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. v. W. Stammler, 2. Aufl., Bd 1. Berlin, 1957, S. 1128.

¹² См.: Werke Goethes. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen — Götz von Berlichingen (Paralleldruck). Berlin, Akademie-Verlag, 1958, S. 223, 230 ff.

¹³ См.: *Langen A.* Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, S. 1119—1120.

¹⁴ См.: *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 71, S. 165—166.

¹⁵ *Чудаков С. В.* «Майская песня» Гете (Опыт синтетического толкования). — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1958, № 223, сер. филол. наук, вып. 31, с. 152—164. — Ср. также: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 5. Aufl. Bonn, 1959, S. 164—165. — Существенно указание этого автора на смысловые (синтаксические) связи, объединяющие строфы в неравные группы (3+2+4). При формальном сохранении строфической конструкции поток речи перекрывает метрическую замкнутость строф. «Гете после „Майской песни“ во многих стихотворениях отказался от жесткой строфики, ощущая ее, по-видимому, (в то время) как оковы, налагаемые на внутреннюю динамику» (S. 165). См. ниже о стихотворении «Auf dem See».

¹⁶ *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 39, S. 106—107; Anm., S. 194.

¹⁷ *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 40, S. 108—109.

¹⁸ *Morris Max.* Der junge Goethe. Bd 5. Leipzig, 1911, S. 257.

¹⁹ См.: *Langen A.* Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, S. 1121.

²⁰ Формула лирического обращения к себе самому характерна для молодого Гете в эти годы. Ср. в несколько более раннем стихотворении к Лили (1775): «Herz, mein Herz, was soll das geben?..».

²¹ *Walzel O.* Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik. — In: *Walzel Oskar.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Aufsätze. Leipzig, 1922, S. 99—101. — См. также: *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923, S. 238.

²² См.: *Гердер И. Г.* Избр. соч., с. 53; *Сигал Н.* Язык и стиль публицистики Гердера. — В кн.: Литература и эстетика. Изд. ЛГУ, 1960, с. 75.

²³ См.: *Жирмунский В. М.* Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?..», с. 57.

²⁴ Об эпитетах-причастиях как средстве «вербализации языка» см.: *Сигал Н. А.* Язык и стиль молодого Гете..., с. 159. — Ср.: *Langen A.* Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, S. 1120 («Dynamisierender adjektivischer Gebrauch der Part. Präs.»).

²⁵ *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 44, S. 121—123; Anm., S. 194.

²⁶ *Morris Max.* Der junge Goethe, S. 215.

²⁷ *Meschke W.* Gedichte Goethes..., № 47, S. 128—131a.

²⁸ Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Bd 1. Hrsg. v. J. Petersen. Leipzig, 1908, S. 109—110 (№ 233).

²⁹ *Ibid.*, S. 332 (примечания).

³⁰ *Ibid.*, № 210, S. 102—103.

³¹ Г. Корф справедливо говорит о ее «приватном» характере (ein «privates» Gedicht). См.: *Korff H. A.* Goethe im Bildwandel seiner Lyrik. Bd 1. Leipzig, 1958, S. 232.

³² О сложных словах в поэзии молодого Гете см.: *Langen A.* Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, S. 1118—1119.

³³ См.: *Жирмунский В. М.* Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?..», с. 53—59.

³⁴ См.: *Жирмунский В. М.* Стих и перевод. Русско-европейские литературные связи. — В кн.: Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексева. М.-Л., 1966, с. 423—433.

**К ВОПРОСУ О КЛАССОВОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ ГЕТЕ.
АВТОБИОГРАФИЯ ГЕТЕ
В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ**

Впервые в кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1936.

¹ В дальнейшем ссылки в тексте даются по юбилейному изданию: *Goete*. Собр. соч. в 13-ти тт. М., 1932—1940. — Тома обозначены римскими, страницы арабскими цифрами. «Поэзия и правда» (т. IX—X) цитируется в пер. Н. А. Холодковского под редакцией В. М. Жирмунского.

² См.: *Simmel G. Goethe*. Leipzig, 1913; *Gundolf F. Goethe*. Berlin, 1920.

³ *Kriegk G. L. Geschichte von Frankfurt a. M. in ausgewählten Darstellungen*. Frankfurt a. M., 1871.

⁴ *Bothe F. Geschichte Frankfurts am Main*. Frankfurt a. M., 1913, S. 515.

⁵ *Ibid.*, S. 516.

⁶ *Goethes Werke*. Hrsg. v. K. Heinemann. Leipzig—Wien, [1900]. Bd 1, S. 303 (Bibliographisches Institut).

⁷ Статья «Винкельман». — *Goethes Werke*, Bd 22, S. 282—283. — Перевод автора.

⁸ См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 15, с. 226.

⁹ Заметка «Счастливое событие» («Glückliches Ereignis», 1817) [Цит. по кн.: *Goethes Leben dokumentarisch*. Bd 2. Leipzig, 1960, S. 148. — *Ред.*].

¹⁰ Заглавие статьи Шиллера «Театр, рассматриваемый как моральное учреждение» (1784).

¹¹ *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч., т. 7, с. 269.

¹² *Börnnes Werke in zwei Bänden*. Bd 1. Weimar, 1959, S. 153—156.

¹³ *Гейне Г.* Полн. собр. соч. в 12-ти тт. Т. 5. М.—Л., 1937, с. 322—323.

¹⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч., т. 4, с. 233—234.

¹⁵ Там же, с. 234.

**ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ РОМАНТИКОВ**

Впервые: Записки Неофилологического общества, вып. 8, 1914.

¹ *Schlegel Fr.* Rede über Mythologie. — In: *Schlegel Fr.* Prosaische Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd 2. Wien, 1906, S. 361.

² *Tieck L.* Franz Sternbalds Wanderungen. — In: *Tieck und Wackenroder*. Hrsg. v. J. Minor. Berlin—Stuttgart, s. a. (Kürschners National-Literatur).

³ *Novalis.* Heinrich von Ofterdingen. — In: *Novalis.* Werke. Bd 4. Jena, 1907. — Русский перевод Зин. Венгеровой и Вас. Гиппиуса: *Новалис.* Генрих фон Офтердингген. М., 1914.

⁴ *Eichendorffs Werke.* Auswahl in vier Teilen. Leipzig, s. a. T. 1, S. 10.

⁵ *Müller Wilh.* Gedichte. Berlin, 1906, S. 39 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts).

⁶ В последнее время снова пытались отыскать народное предание, послужившее Брентано источником для его стихотворения. Проф. Ф. А. Браун окончательно доказал, что предполагаемый источник не имеет никакого отношения к стихотворению и не мог служить основой для предания. См.: *Braun F.* Der Ursprung der Lorelei-Sage. — «Frankfurter Zeitung», 26. Juli 1913, N 205 (Zweites Morgenblatt).

⁷ *Brentanos Werke*. Hrsg. v. M. Preitz. Bd 2. Leipzig, [1914], S. 93 (Bibliographisches Institut).

⁸ Clemens Brentanos Frühlingskranz. 2 Bde. Leipzig, 1909. Bd 2, S. 1—7. — Я пользуюсь этими письмами как оригинальными. Эльке доказал, что Беттина соединяла отдельные письма, изменяла частности и т. д., но в общем сохранила текст подлинника (*Oehlke W. Bettina v. Arnims Briefromane*. Berlin, 1905).

⁹ Clemens Brentanos Frühlingskranz. Bd 2, S. 3—4.

¹⁰ См.: Clemens Brentanos sämtliche Werke. Hrsg. v. H. Amelung. Bd 5. München — Leipzig, 1909.

¹¹ Ср. также для примера описание поездки графа Фридриха по Дунаю в романе Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» («*Ahnung und Gegenwart*»), гл. 1. Brentano и Арним сами возвращаются к воспоминаниям о путешествии, первый в сказке о Радлауфе, второй в цикле рассказов «*Wintergarten*» (*Arnim Achim v. Sämtliche Werke*. Bd 12. Weimar, 1854, S. 243).

¹² *Steig R. Achim v. Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart, 1894, S. 34—35.

¹³ *Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik*. 2. Aufl. Leipzig, 1902, S. 41. — Ср. также статью Оскара Вальцеля «*Rheinromantik*» в кн.: *Walzel O. Aus dem Geistesleben des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*. Leipzig, 1910.

¹⁴ Clemens Brentanos Frühlingskranz, Bd 1, S. 50—51.

¹⁵ *Ibid.*, S. 53.

¹⁶ *Ibid.*, S. 67.

¹⁷ См.: *Ibid.*, S. 53. — Письма к Арниму, изданные Штайгом, заключают в себе много подобных рассказов, они еще характернее, потому что достоверны во всех подробностях. Ср.: *Arnim Achim v. Sämtliche Werke*. Bd 12, S. 50, 125, 176—177.

¹⁸ *Arnim Achim v. Sämtliche Werke*. Bd 12, S. 38.

¹⁹ См.: *Ibid.*, S. 40.

²⁰ *Ibid.*, S. 37—40. — Для более поздних упоминаний об этом плане ср.: *Ibid.*, S. 69.

²¹ *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano*. Heidelberg, 1806—1808; *Görres J. Die deutschen Volksbücher*. Heidelberg, 1807; *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Kassel, 1812—1815.

²² *Arnim Achim v. Sämtliche Werke*. Bd 12, S. 235.

²³ *Arnim, Clemens und Bettina Brentano, Görres*. Auswahl. Hrsg. v. M. Koch. Berlin—Stuttgart, s. a., S. 5 (Kürschners National-Literatur).

²⁴ *Goethes Werke*. Hrsg. v. K. Heinemann. Bd 25. Leipzig—Wien, [1900], S. 216—217 (Bibliographisches Institut).

²⁵ *Arnim, Clemens und Bettina Brentano, Görres*. Auswahl, S. 49.

²⁶ *Ibid.*, S. 49.

²⁷ *Ibid.*, S. 56. — Эти взгляды Арнима являются отражением реакции против индивидуализма иенской поры, которая характерна для гейдельбергского круга. Так, журнал «Отшельник» считает своей задачей «изображение высокой ценности всего общего и народного» и «отчаяния повсюду, где отдельный человек отрывается от общего существования» («*Zeitung für Einsiedler*», neu hrsg. v. Pfaff, 1883, S. 12). То же превознесение бессознательного творчества «духа народного» и основанной на нем традиции у Савиньи и Якоба Гримма. Последний пишет Арниму: «Современная поэзия необходимо содержит в себе примесь иронии, несчастья, беспокойства; во всем произведении чувствуется, что поэт во многих вещах был неуверен или сомневался, или был недоволен и печален» (*Steig R. Achim v. Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Stuttgart—Berlin, 1904, S. 237). «В этом смысле поэзия Гете менее значительна, чем какая-нибудь старинная мифология, так же как Лютер значит меньше, чем христианство; конечно, Лютер боролся за правду в вере, как и Гете в поэзии, и оба они трудились не даром, но это сознание и борьба отдельного человека не имеют такой цены, как бессознательно существующая правда» (*Ibid.*, S. 118).

²⁸ *Arnim, Clemens und Bettina Brentano, Görres.* Auswahl, S. 53.

²⁹ *Ibid.*, S. 51.

³⁰ *Ibid.*, S. 60.

³¹ *Ibid.*, S. 61.

³² *Ibid.*, S. 66.

³³ *Ibid.*, S. 74.

³⁴ *Steig R. Achim v. Arnim...*, S. 132.

³⁵ *Ibid.*, S. 177—178.

³⁶ Отношение Якоба Гримма к мифологии в этот ранний период и его зависимость от мифологических теорий первых романтиков обнаруживаются из письма к Арниму от 29 октября 1812 г. См.: *Steig R. Achim v. Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, S. 234 f.

³⁷ *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in ihrer Urgestalt.* Hrsg. v. Fr. Panzer. Leipzig, 1913 (Vorrede).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Eichendorffs Werke*, Т. 3, S. 91.

КОМЕДИЯ ЧИСТОЙ РАДОСТИ

(«Кот в сапогах» Людвиг Тика, 1797)

Впервые: Любовь к трем апельсинам, 1916, № 1.

¹ *Novalis. Schriften.* 4 Bde. Hrsg. v. J. Minor. Jena, 1907. Bd 2, S. 12.

² *Schlegel Fr. Prosaische Jugendschriften.* Hrsg. v. J. Minor. Bd 1. Wien, 1906, S. 12.

³ *Tieck L. Schriften.* Bd 5. Berlin, 1828, S. 159.

⁴ *Schlegel A. W. Sämtliche Werke.* Bd 11. Leipzig, 1847, S. 141.

⁵ *Hoffmann E. T. A. Werke in 15 Teilen.* Hrsg. v. G. Ellinger. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, s. a. Т. 1, S. 136.

⁶ *Tieck. Schriften.* Bd 5, S. 277.

⁷ *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 4. М.—Л., 1961, с. 434.

⁸ См. статью «Мечта Дон Кихота» (в кн.: *Сологуб Ф.* Собр. соч. Пб., 1911, т. 10) и предисловие к переводам Верлена (в кн.: *Верлен П.* Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом. СПб., 1908).

⁹ См.: *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Впервые: Русская мысль, 1914, № 8—9.

¹ *Kleist H. v. Gesammelte Werke.* Bd 4. Berlin, 1955, S. 197—198.

² *Die Familie Schroffenstein.* Bern—Zürich, 1803 (анонимно) «Здесь и далее в тексте указаны даты написания пьес, в примечаниях — даты издания. — *Ред.*».

³ *Kleist H. v. Penthesilea.* Tübingen, 1808.

⁴ *Kleist H. v. Amphitryon.* Dresden, 1807.

⁵ Фрагмент драмы Клейст опубликовал в журнале «Phöbus» за 1808 г.

⁶ *Kleist H. v. Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe.* Berlin, 1810.

⁷ *Kleist H. v. Gesammelte Werke.* Bd 4, S. 379.

⁸ *Клейст Генрих фон.* Пептезилия. Пер. Ф. Сологуба и А. Чеботаревской. — Русская мысль, 1914, № 8—9, с. 228.

⁹ Там же, с. 167.

¹⁰ Другой перевод заглавия «Битва Германа».

¹¹ Обе драмы были изданы посмертно: Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Hrsg. v. Ludwig Tieck. Berlin, 1821.

**«МИХАЭЛЬ КОЛЬХААС»
ГЕНРИХА ФОН КЛЕЙСТА**

Впервые в кп.: *Клейст Генрих*. Михаэль Кольгаас. Л., 1928.

¹ *Клейст Генрих фон*. Собр. соч. Т. 1—2. Пг.—М., 1923.

**ТЕАТР В БЕРЛИНЕ
(Письмо из Германии)**

Впервые: Северные записки, 1914, № 2.

**НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ
В ГЕРМАНИИ**

Впервые в кн.: Временник Отдела словесных искусств (Государственного института истории искусств). Т. 2. Поэтика. Л., 1927.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ В СТАТЬЕ

- AR — Archivum Romanicum.
ASnS — Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
DVjs — Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
GRM — Germanisch-romanische Monatsschrift.
HbLW — Handbuch der Literaturwissenschaft, Hrsg. v. O. Walzel.
JbPh — Jahrbuch für Philologie. Hrsg. v. Klemperer und Lerch.
NS — Neuere Sprachen.
ZfdA — Zeitschrift für deutsches Altertum.
ZfS — Zeitschrift für französische Sprache.

¹ См.: *Petsch Robert*. Gehalt und Form. Dortmund, 1925.

² См.: *Volkelt Joh.* Zwischen Dichtung und Philosophie. München, 1908.

³ См.: *Simmel G.* Goethe. Leipzig, 1913.

⁴ См.: *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1907.

⁵ Для историка литературы особенно интересна характеристика эпохи импрессионизма у Лампрехта (*Lamprecht K.* Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Berlin, 1901). Под влиянием Лампрехта находится Хамап (*Hamann R.* Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln, 1907).

⁶ «См.: *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 1—3. München, 1929. — *Ред.*».

⁷ См.: *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915; *Worringer W.* 1) Abstraktion und Einfühlung. München, 1909; 2) Formprobleme der Gotik. München, 1911; *Simmel G.* Rembrandt. Leipzig, 1916; *Nohl H.* Stil und Weltanschauung. Jena, 1920.

- ⁸ *Schmidt E.* Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Berlin, 1899.
- ⁹ *Unger Rud.* Philosophische Probleme in der neuen Literaturwissenschaft. München, 1908.
- ¹⁰ Ср. также: *Unger Rud.* Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Berlin, 1924.
- ¹¹ *Walzel O.* Analytische und synthetische Literaturforschung. — GRM, 1910, Bd 2. Н. 5—6 (Перепечатано в кн.: *Walzel O.* Das Wortkunstwerk. Berlin, 1926).
- ¹² *Walzel O.* Deutsche Romantik. Bd 1—2. Berlin, 1918⁴.
- ¹³ См. на русском языке обзорную работу: *Унгер Р.* Новейшие течения в немецкой науке о литературе. — Современный Запад, 1924. № 6.
- ¹⁴ См.: *Walzel O.* Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin, 1920²; *Naumann H.* Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart, 1923; *Stammeler W.* Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau, 1924; *Curtius E. R.* Die literarischen Wegebereiter des neuen Frankreich. Potsdam, 1923; *Heiss H.* Romanische Literaturen des XIX.—XX. Jahrhunderts. Wildpark—Potsdam, 1923—1925 (HbLW); *Schirmer W.* Der englische Roman der neuesten Zeit. Heidelberg, 1923.
- ¹⁵ См.: *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пг., 1922.
- ¹⁶ *Unger Rud.* Hamann und die Aufklärung. Bd 1—2. Jena, 1911 (Подробный реферат в статье В. Жирмунского «Гамап как религиозный мыслитель». Русская мысль, 1914. № 6).
- ¹⁷ См.: *Sommerfeld M.* Fr. Nicolai und der Sturm und Drang. Halle, 1921; *Janetzki Chr.* Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle, 1916; *Wagner A. W.* Gerstenberg und der Sturm und Drang. Bd 1—2. Heidelberg, 1914—1924.
- ¹⁸ См.: *Deutschbein M.* Das Wesen des Romantischen. Leipzig, 1921—1922; *Schmitt-Dorotic C.* Politische Romantik. München, 1925²; *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Bd 1. Leipzig, 1923; *Cysarz Herb.* Erfahrung und Idee. Wien, 1921; *Stefansky G.* Das Wesen der deutschen Romantik. Stuttgart, 1923; *Petersen Jul.* Die Wesenbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig, 1926. — Литературный орган философско-исторического направления — DVjs. с 1923 г.
- ¹⁹ См.: *Schmitt-Dorotic C.* Politische Romantik.
- ²⁰ *Korff H. A.* Geist der Goethezeit «Четырехтомный труд Корфа был завершен в 1929 г. Впоследствии дважды переиздавался в ГДР — в 1954 и 1962 гг. — *Ред.*».
- ²¹ См.: *Gundolf Fr.* 1) Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, 1911; 2) Goethe. Berlin, 1920; 3) George. Berlin, 1920; 4) Heinrich von Kleist. Berlin, 1922; 5) Caesar. Geschichte seines Ruhms. Berlin, 1925.
- ²² Euphorion, 1921. Ergänzungsheft XIV: Gundolf-Heft.
- ²³ См.: *Bertram Ernst.* Nietzsches Versuch einer Mythologie. Berlin, 1918; *Pigenot L. v.* Hölderlin. Das Wesen und die Schau. München, 1923; *Hankammer P.* Jakob Böhme. Bonn, 1924.
- ²⁴ См.: *Walzel O.* 1) Deutsche Romantik. Bd 1—2. Berlin, 1918⁴; 2) Vom Geistesleben des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Leipzig, 1911; 3) Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917; 4) Die künstlerische Form des Dichtwerks. Berlin, 1919; 5) Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig, 1922 (Изд. 2-е с включением новых статей по вопросам поэтической формы); 6) Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923—1925 (HbLW); 7) Das Wortkunstwerk. Berlin, 1926.
- ²⁵ См.: *Walzel O.* 1) Vom Geistesleben des XVIII. und XIX. Jahrhunderts; 2) Deutsche Romantik.
- ²⁶ См. также русский перевод последней: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923.
- ²⁷ См.: *Walzel O.* 1) Vom Geistesleben alter und neuer Zeit; 2) Das Wortkunstwerk. — Художественно-исторические проблемы рассматриваются

также в сборнике, посвященном О. Вальцелю: *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel*. Berlin, 1924 «В период нацистской диктатуры Вальцель был отстранен от преподавания и научной деятельности. После второй мировой войны его ученики издали посмертно воспоминания Вальцеля: *Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen von Oskar Walzel*. Berlin, Erich Schmidt-Verlag, 1956. — *Ред.*».

²⁸ См.: *Worringer W.* 1) *Abstraktion und Einfühlung*. München. 1909; 2) *Formprobleme der Gotik*. München. 1911; *Simmel G.* *Rembrandt*. Leipzig, 1916; *Nohl H.* *Stil und Weltanschauung*. Jena. 1920.

²⁹ *Wölfflin H.* *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München. 1915 «Русский пер.: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930. — *Ред.*».

³⁰ См.: *Strich Fr.* *Der Iyrische Stil des XVII. Jahrhunderts*. — In: *Abhandlungen zur Literaturgeschichte*. Franz Munker zum 60. Geburtstag dargebracht. München. 1916; *Cysarz Herb.* 1) *Deutsche Barockdichtung*. Leipzig. 1924; 2) *Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung*. — DVjs, 1925. № 1; *Viëtor K.* *Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*. — GRM, 1926, Bd 14, H. 5—6 «Статьи Штриха и Флетора перепечатаны в кн.: *Deutsche Barockforschung*. Hrsg. v. R. Alewyn. Köln—Berlin. 1966. — См. также более поздние статьи Штриха на эту тему: *Strich Fr.* 1) *Der literarische Barock*. — In: *Strich Fr.* *Kunst und Leben*. Berlin—München, 1960; 2) *Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis*. — *Ibid.* — *Ред.*».

³¹ Ср.: *Worringer W.* *Formprobleme der Gotik*.

³² *Steinweg C.* 1) *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen*. Halle, 1912; 2) *Cornaille*. Halle, 1910; 3) *Racine*. Halle, 1911; 4) *Das Seelendrama in der Antike und seine Weiterentwicklung bis auf Goethe und Wagner*. Halle, 1924.

³³ *Walzel O.* *Shakespeares dramatische Baukunst*. — In: *Shakespeare-Jahrbuch*, 1916 (Перепечатано позднее в кн.: *Walzel O.* *Das Wortkunstwerk*).

³⁴ См.: *Walzel O.* 1) *Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik*. — In: *Walzel O.* *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*; 2) *Zwei Möglichkeiten deutscher Form*. — *Ibid.*

³⁵ См.: *Walzel O.* 1) *Gehalt und Gestalt...; 2) Zweit Möglichkeiten...* В известном смысле сюда же можно отнести работы по истории жанров: *Viëtor K.* *Geschichte der deutschen Ode*. München. 1923; *Müller Günter.* *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*. München, 1925 (Обе книги вышли в серии «Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen»).

³⁶ См. еще: *Worringer W.* 1) *Abstraktion und Einfühlung*; 2) *Formprobleme der Gotik*; *Nohl H.* *Stil und Weltanschauung*.

³⁷ См.: *Strich Fr.* *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*. München, 1922.

³⁸ См.: *Ausfeld Fr.* *Die deutsche anakreontische Dichtung des XVIII. Jahrhunderts*. Straßburg, 1907; *Würfl Chr.* *Über Klopstocks poetische Sprache*. — ASnS, 1880—1881. Bd 34—35; *Strack A.* *Goethes Leipziger Liederbuch*. Giessen, 1893; *Burdach K.* *Die Sprache des jungen Goethe*. — In: *Burdach K.* *Vorspiel*. Bd 2. Halle, 1926; *Knauth P.* *Goethes Sprache und Stil im Alter*. Leipzig, 1898; *Petrich H.* *Drei Kapitel vom romantischen Stil*. Leipzig, 1871; *Minde-Pouet G. H. v. Kleist.* *Seine Sprache und sein Stil*. Weimar, 1897.

³⁹ *Wackernagel W.* *Poetik, Rhetorik, Stilistik*. Halle, 1873.

⁴⁰ *Gerber G.* *Die Sprache als Kunst*. Bd 1—2. Bromberg, 1871—1873.

⁴¹ *Meyer R. M.* *Deutsche Stilistik*. München, 1906.

⁴² *Elster E.* *Prinzipien der Literaturwissenschaft*. Bd 2. Stilistik. Halle, 1911 (Русская обработка: *Bурхардт О.* *Новые горизонты в области исследования поэтического стиля. Принципы Эльстера*. Киев, 1915).

⁴³ Из новейших работ ср. особенно книгу Г. Лёша: *Loesch G.* *Die impressionistische Syntax der Goncourts*. Nürnberg, 1919.

⁴⁴ См.: *Vossler K.* 1) Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904; 2) Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905; 3) Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München, 1923; 4) Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925; 5) Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg, 1913.

⁴⁵ См.: *Vossler K.* 1) Positivismus und Idealismus...; 2) Sprache als Schöpfung...

⁴⁶ См. особенно: *Vossler K.* Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie.

⁴⁷ См.: *Lerch Eug.* 1) Die Verwendung des romanischen Futurums als Ausdruck eines sittlichen Sollens. Leipzig, 1919; 2) Historische französische Syntax. Bd 1. Leipzig, 1925; *Lorck E.* Die erlebte Rede. Heidelberg, 1921; *Spitzer L.* 1) Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle, 1918; 2) Über syntaktische Methoden auf romanischem Gebiet. — NS, 1919, Bd 26. — Литературный орган группы Фосслера — JbPh, с 1925 г.

⁴⁸ См.: *Vossler K.* Frankreichs Kultur...

⁴⁹ *Spitzer Leo.* Italienische Umgangssprache. Bonn, 1922.

⁵⁰ *Spitzer L.* Die Umschreibungen des Begriffes Hunger in Italien. Halle, 1920.

⁵¹ См.: *Spitzer L.* Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten. — In: *Spitzer L.* Aufsätze zur romanischen Syntax... — Ср. также: *Spitzer L.* Das syntaktische und das symbolische Neutralpronomen im Französischen. — In: Idealistische Neuphilologie. Festschrift f. K. Vossler. Halle, 1922.

⁵² См.: *Spitzer L.* Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais. Halle, 1910.

⁵³ См.: *Spitzer L.* 1) Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr. Morgensterns. — In: *Sperber H.* und *Spitzer L.* Motiv und Wort. Leipzig, 1918; 2) Zur Sprache von Charles Peguy. — In: Vom Geiste neuer Literaturforschung...; 3) Studien zu H. Barbusse. Bonn, 1920; 4) Der Unanimismus von Jules Romains im Spiegel seiner Sprache. — AR, 1924, Bd 8, N 1—2; 5) Über zeitliche Perspektive in der neuen französischen Lyrik. — NS, 1923, Bd 31; 6) Pseudo-objektive Motivierung. — ZfS, 1923, Bd 46 (O стиле Ш. Л. Филиппа); 7) Inszenierende Adverbialbestimmung im neueren Französisch. — NS, 1920, Bd 28; 8) Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie. — GRM, 1923, Bd 11, H. 3.

⁵⁴ См.: *Spitzer L.* Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst...

⁵⁵ *Spitzer L.* Wortkunst und Sprachwissenschaft. — GRM, 1925, Bd 13. См. также: *Spitzer L.* 1) Aufsätze zur romanischen Syntax...; 2) Über syntaktische Methoden...

⁵⁶ «См. в особенности: *Шкловский В.* Теория прозы. М.—Л., 1925. — Ред.»

⁵⁷ *Riemann R.* Goethes Romantechnik. Leipzig, 1902.

⁵⁸ *Dibelius W.* Englische Romankunst. Bd 1—2. Berlin, 1910.

⁵⁹ *Dibelius W.* Charles Dickens. Berlin, 1916.

⁶⁰ *Walzel O.* Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens. Leipzig, 1916.

⁶¹ См.: *Friedemann Käte.* Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910.

⁶² См.: *Forstreuter Kurt.* Die deutsche Ich-Erzählung. Berlin, 1924.

⁶³ См.: *Bracher Hans.* Rahmenerzählung und verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer, Th. Storm. Leipzig, 1909; *Goldstein Moritz.* Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann. Berlin, 1906; *Waldhausen Agnes.* Die Technik der Rahmenerzählung bei G. Keller. Bonn, 1911; *Auerbach Er.* Zur Technik der Frührenaissance-Novelle in Italien und Frankreich. Heidelberg, 1921.

⁶⁴ См.: *Schissel von Fleschenberg Otm.* 1) Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum. Halle, 1903; 2) Novellenkränze Lukians. Halle, 1913; 3) Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form. Halle, 1913; 4) Novellenkomposition in Hoffmanns Elixieren des Teufels. Halle, 1910.

⁶⁵ См.: *Hirt Ernst*. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Berlin, 1923.

⁶⁶ *Seuffert Bernh.* Beobachtungen über dichterische Komposition. — GRM, 1909, Bd 1, H. 10; 1911, Bd 3, H. 11—12.

⁶⁷ См.: *Heusler A.* 1) Lied und Epos in der germanischen Heldensage. Dortmund, 1905; 2) Nibelungensage und Nibelungenlied. Dortmund, 1921 (Русский пер.: *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. Ред. и вступ. ст. В. М. Жирмунского. М., 1960. — *Ред.*); 3) Altgermanische Dichtung. Berlin, 1923 (HbLW); 4) Heliand. Liedstil und Epenstil. — ZfdA, 1920, Bd 57; 5) Die Lieder der Lücke im Codex Regius. — In: Germanistische Abhandlungen f. H. Paul. Straßburg, 1902.

⁶⁸ См.: *Heusler A.* 1) Lied und Epos...; 2) Nibelungensage...; 3) Altgermanische Dichtung.

⁶⁹ См.: *Heusler A.* Nibelungensage...

⁷⁰ См.: *Hübener Gust.* Neue Anglistik und ihre Methoden. — DVjs, 1924, N 1; *Fehr B.* Englische Literatur des XIX—XX. Jhs. Potsdam, 1924—1925 (HbLW); *Schücking L.* Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München, 1923; *Merker Paul.* Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1921. — Итоги историко-литературной работы последних лет подведены в энциклопедии: Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte. Hsg. v. P. Merker u. W. Stammler. Berlin, 1925 сл. (2-е изд. Berlin, 1963. — *Ред.*).

⁷¹ См.: *Hübener Gust.* Neue Anglistik...

⁷² *Dibelius W.* Charles Dickens.

⁷³ *Fehr B.* Englische Literatur...

⁷⁴ *Schücking L.* Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung.

⁷⁵ См.: *Viëtor K.* Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung.

ПОЭЗИЯ АНГЛИЙСКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

Впервые в кн.: История английской литературы. Т. 1, вып. 2. М.—Л., 1945.

¹ *Веселовский А. Н.* Эпоха чувствительности. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Избр. статьи. Л., 1939, с. 489.

² *Thomson J.* The Seasons. London, 1730. — Наиболее авторитетное издание поэтических произведений Томсона: *Thomson James.* Complete poetical works. Ed. J. Logie Robertson. Oxford, 1908 (OSA).

³ «Русский пер. Н. А. Холодковского: *Дарвин Эразм.* Храм природы. М., 1954. — *Ред.*).

⁴ *Young E.* The Complaint: Or Night-Thoughts. London, 1742—1745.

⁵ The Poems of Mr. Gray to which are prefixed memoirs of his life and writings by W. Mason. London, 1775.

⁶ *Shenstone W.* Works in verse and prose. London, 1764.

⁷ *Collins W.* Persian Eclogues and Odes. London, 1742 (Переизданы в 1757 г. как Oriental Eclogues).

⁸ *Cowper W.* The Complete poetical works. Edinburgh, 1853.

⁹ *Crabbe George.* Poetical works. Ed. A. J. and R. M. Carlyle. Oxford, 1914 (OSA).

¹⁰ См.: *Дружинин А. В.* Георг Крабб и его произведения. — Современник, 1855, № 11, № 12, 1856, № 1, № 2, № 3, № 5.

¹¹ См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений. Т. 1. М.—Л., 1934, с. 710—711, 721.

¹² *Крабб Г.* Приходские списки. Пер. Д. Е. Мина. — Русский вестник, 1856, т. 6, декабрь, кн. 1; 1857, т. 8, март, кн. 1; 1860, т. 30, ноябрь, кн. 1.

АНГЛИЙСКИЙ ПРЕРОМАНТИЗМ

Впервые: История английской литературы. Т. 1, вып. 2. М.—Л., 1945.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 32, с. 44.

² «Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 87. — *Ред.*».

³ См.: Gray Th. On Norman architecture. London, 1754.

⁴ См.: The works of Shakespeare in six volumes, collated and corrected by Mr. Pope. London, 1725 (preface).

⁵ Walpole H. The Castle of Otranto. London, 1765 «Русский пер. в кн.: Уолпол. Казор. Бекфорд. Фантастические повести. Л., 1967 — *Ред.*».

⁶ Young E. Conjectures on original composition. In a letter to the author of Sir Charles Grandison. London, 1759 [Цит. по кн.: English Critical Essays (Sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries). Ed. by E. D. Jones. London, 1962, p. 270—311 — *Ред.*».

⁷ Warton T. Observations on the Faerie Queene. London, 1754.

⁸ Warton J. Essay on the genius and writings of Pope. 2 vols. 4th ed. London, 1782, vol. 2, p. 410; vol. 1, p. V—VII (Dedication to Dr. Young), p. 210.

⁹ Warton T. The History of English Poetry. 3 vols. London, 1774—1781 (Незаконченный 4-й том вышел посмертно в 1790 г.).

¹⁰ The Canterbury Tales of Chaucer, with an essay on his Language, versification etc. 3 vols. London, 1775—1778.

¹¹ Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic or Erse Language. Edinburg, 1760.

¹² The Works of Ossian, the Son of Fingal. In two volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson. London, 1765.

¹³ Johnson Samuel. The Works. Vol. 6. London, 1825, p. 114.

¹⁴ Boswell James. The Life of Samuel Johnson. Including a Journal of his Tour to the Hebrides. Vol. 1. New York, 1858, p. 317.

¹⁵ См.: The Poems of Ossian, etc. containing the Poetical Works of James Macpherson, Esq. in Prose and Rhyme: With Notes and Illustrations by Malcolm Laing, Esq. in two volumes. Edinburgh, 1805.

¹⁶ Report of the Committee of the Highland Society of Scotland (appointed to inquire into the nature and authenticity of the Poems of Ossian). Edinburgh, 1805.

¹⁷ Wordsworth William. The Complete Poetical Works. London, 1893, p. 872—873.

¹⁸ Lamartine A. de. Les Confidences. T. 1. Bruxelles, 1849, p. 143.

¹⁹ Bishop Percy folio manuscript. 4 vols. London, 1905.

²⁰ Lockhart J. G. The Life of Sir Walter Scott, Bart. London, 1896, p. 23.

²¹ Poems supposed to have been written at Bristol by Thomas Rowley and others in the 15-th century. London, 1777.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК

Впервые в кн.: Блейк Вильям. Избранное. М., 1965.

¹ Вышли в свет брошюра А. А. Елистратовой «Вильям Блейк» (изд-во «Знание», 1957) и обширная глава в книге того же автора «Наследие английского романтизма и современность» (изд-во Академии наук СССР, 1960), брошюра Е. А. Некрасовой о Блейке-художнике (изд-во «Искусство», 1960), в дальнейшем расширенная в книгу «Творчество Вильяма Блейка» (изд-во Моск. ун-та, 1962). Им предшествовала в советском литературоведении только интересная и содержательная глава о Блейке в академической «Истории английской литературы» (т. 1, вып. 2, М., 1945), написанная погибшим во время войны молодым ленинградским литературоведом М. Н. Гутнером, которая впервые наметила новое по-

нимание творчества Блейка, подтвержденное в дальнейшем нашей критикой.

² См.: *Gilchrist A. Life of Blake*. 2 vols. London, 1863.

³ См.: *Swinburne A. C. Blake. A Critical Essay*. London, 1868.

⁴ *Blake W. Works*. Ed. by E. J. Ellis and W. B. Yeats. London, 1893.

⁵ См.: *Bronowski J. William Blake. A Man without a Mask*. London—New York, 1947; *Erdman D. V. Blake. Prophet against Empire*. Princeton, 1951; *Morton A. L. The Everlasting Gospel. A Study in the Sources of William Blake*. London, 1958; *Rubinstein A. T. The Great Tradition of English Literature from Shakespeare to Shaw*. New York, 1953.

⁶ *Blake W. Poetry and Prose*. Ed. G. L. Keynes. London, 1939, p. 779.

⁷ *Blake W. A Descriptive Catalogue of pictures, poetical and historical inventions*. London, 1809.

⁸ *Blake W. 1) Complete Writings*. Ed. G. L. Keynes. London, 1957;

2) *Letters*. Ed. G. L. Keynes. London, 1956.

⁹ *Блейк Вильям*. Избранное. В пер. С. Маршака. М., 1965, с. 84.

¹⁰ *Poetry and Prose*, p. 182.

¹¹ *Блейк В.* Избранное, с. 153.

¹² Там же, с. 161.

¹³ Там же, с. 171—174.

БАЙРОН

Публикуется впервые по рукописи. Статья предназначалась для «Истории английской литературы», т. 2, изд. АН СССР.

Произведения Байрона цитируются в подстрочных переводах автора по изданию: *The Works of Lord Byron*. Ed. by E. H. Coleridge and R. E. Prothero. Vols 1—7: *Poetry*; vols 1—6: *Letters and Journals*. London—New York, 1898—1904. — Для «Чайльд Гарольда» в скобках указываются римской цифрой песнь, арабской строфа. Стихотворные переводы, за исключением особо оговоренных случаев, даются по изданию: *Байрон*. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова. Тт. 1—3. СПб., 1904—1905 — с указанием переводчика. Дневники и письма цитируются с указанием даты и страницы по изданию: *Байрон*. Дневники. Письма. М., 1963. В тех случаях, когда цитируемое место отсутствует в этом издании, оно приводится в переводе автора по указанному выше английскому изданию только с указанием даты.

¹ Пер. О. Холмской. Цит. по кн.: *Байрон Дж. Г.* Избранное. М., 1964, с. 280—284.

² *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 17.

³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. Т. 1. М., 1957, с. 435.

⁴ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти тт. М.—Л., 1949. Т. 10, с. 92.

⁵ Там же, с. 162 (франц. текст; русск. пер., с. 775).

⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 192.

⁷ *Байрон Дж. Г.* Поэмы. Т. 2. М., 1940.

⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 69.

⁹ *Goethes Werke*. Hrsg v. K. Heinemann. Leipzig—Wien, [1900], Bd 25, S. 382 (Bibliographisches Institut).

¹⁰ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 462—463.

¹¹ Там же, т. 1, с. 513.

¹² *Верне Л.* Парижские письма. Менцель-французоед. М., 1938, с. 185.

¹³ *Вяземский П. А.* Письмо А. И. Тургеневу от 25 февраля 1821 г. — Остафьевский архив князей Вяземских, т. 2 [вып. 1]. СПб., 1899, с. 170—171.

¹⁴ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 170.

¹⁵ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955, с. 338.

¹⁶ Там же, т. 6. М., 1955, с. 520.

¹⁷ *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 10. М., 1956, с. 121—123.

РОБЕРТ БРАУНИНГ

(Заметка)

Впервые: Северные записки, 1914, № 3.

¹ Его любимым поэтом был Шелли, поэтому небезынтересно было бы проследить, в какой мере увлечение Шелли повлияло на психологизацию жизни и на перенесение всей действительности во внутренний мир души, что так характерно для художественного восприятия Браунинга.

² О любви Барретт и Браунинга см.: *Кривинская А.* Любовь двух поэтов. — Северные записки, 1913, № 9 (Прим. ред. «Северных записок»).

КАРЛО ГОЦЦИ

Публикуется по рукописи. Написано для книги «История итальянской литературы», запланированной Институтом литературы (Пушкинским домом) АН СССР в довоенные годы.

¹ Opere del conte Carlo Gozzi. 8 vols. Venezia, 1772—1774; Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi. 14 vols. Venezia, 1801—1802.

² Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà. 3 vols. Venezia, 1787.

³ Ragionamente ingenuo e storia sincera dell'origine di dieci fiabe sceniche (Русский пер. Я. Блоха в кн.: *Гоцци Карло.* Сказки для театра. М., 1956. — В дальнейшем цитаты из «Рассуждения» приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте, цитаты из комедий Гоцци — с указанием действия и явления. — *Ред.*)

⁴ Narrazione apologetica di Pietro Antonio Gratarol, nobile padovano. Stockholm, 1779.

⁵ *Gherardi.* Le théâtre italien ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi. 6 vols. Paris, 1700.

⁶ *Lesage A. R.* Le théâtre de la Foire. Paris, 1721—1734.

⁷ Le Fiabe di Carlo Gozzi. A cura di Ernesto Masi. 2 vols. Bologna, 1884.

⁸ Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Übersetzt vom F. A. C. Werthes. 5 Bde. Bern, 1777—1779.

⁹ См.: *Horn F.* Über Carlo Gozzi's dramatische Poesie. In Briefen. Berlin, 1803.

¹⁰ См.: *Жирмунский В. М.* Комедия чистой радости («Кот в сапогах» Людвига Тика). — Наст. изд., с. 76.

¹¹ *Musset Paul de.* Memoires inutiles sur la vie de Charles Gozzi. Paris, 1843.

¹² См.: *Sand M.* Masques et bouffons. T. 2. Paris, 1860; *Chasles Ph.* La France, l'Espagne et l'Italie au XVIII siècle. Paris, 1877.

¹³ См.: *Lee Vernon.* Studies in the Eighteenth Century in Italy. London, 1880.

¹⁴ См.: *Муратов П.* Образы Италии. Т. 1. М., 1911.

¹⁵ См.: *Masi E.* Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali, nel volume sulla storia del teatro italiano nel sec. XVIII. Firenze, 1894; *Symonds J. A.* The Memoirs of Count Carlo Gozzi, with essays on Italian impromptu comedy, Gozzi's life, dramatic fables etc. London, 1890; *Гвоздев А. А.* Общественная сатира Карла Гоцци. — Северные записки, 1915, № 10.

¹⁶ *Гоцци Карло.* Сказки для театра. Т. 1—2. М.—Пг., 1923.

АКАДЕМИК ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ ШИШМАРЕВ

Впервые: Известия АН СССР, ОЛЯ, 1958, т. 17, вып. 1.

¹ См.: *Шишмарев В. Ф.* Этюды по истории поэтического стиля и форм: 1. Припев и аналитический параллелизм. — ЖМНП, 1901, № 12; 2. Начала пастурели. — Живая старина, 1907, вып. 1, 2; 3. Альба. — Изв. ОРЯС АН, 1907, т. 12, кн. 3. — Библиографию трудов см. в кн.: Владимир Федорович Шишмарев. Материалы к библиографии ученых СССР. Сер. литер. и яз., вып. 2. М., 1957 (См. также в кн.: Рукописное наследие В. Ф. Шишмарева в Архиве АН СССР. М.—Л., 1965. — *Ред.*).

² См.: *Шишмарев В. Ф.* К истории любовных теорий романского средневековья. — ЖМНП, 1909, № 11.

³ Guillaume de Machaut. Poésies lyriques. Edition publiée par A. Chichmarev. T. 1—2. Paris, 1919 (Одновременно в «Записках истор.-филол. фак. С.-Петербургского ун-та», ч. 92, вып. 1—2).

⁴ См.: Vie provençale de S-te Marguerite. — Revue des langues romanes, 1903, t. 46, 5-e série; Contenance des tables en vers provençaux. — Ibid., 1905, t. 48, 5-e série; 3) Di alcune enfances dell'erorea francese. — Зап. Неофилолог. общ-ва, вып. 5. СПб., 1911; и др.

⁵ См., напр.: *Шишмарев В. Ф.* Рукописный отрывок «Комедии» Данте Музея палеографии АН. — Изв. АН СССР, VI сер., 1927, 15 января—1 февраля.

⁶ См.: *Шишмарев В. Ф.* 1). Следы библиотеки Рене Анжуйского в рукописных собраниях Публичной библиотеки. — В кн.: Средневековье в рукописях Публичной библиотеки, вып. 2. Л., 1927; 2). Notes sur quelques oeuvres attribuées au roi René. — Romania, 1929, t. 55; 3). Реньо и Женнетон. Рукопись с акварелями из библиотеки Рене Анжуйского. — Литературное наследство, т. 33—34, М., 1939.

⁷ См.: *Шишмарев В. Ф.* 1) От средневекового певца к поэту раннего Возрождения. — В кн.: Сб. статей в честь С. А. Жебелева. Л., 1926; 2) О переводах Клемаца Маро. — Изв. АН СССР, VI сер., 1927, 15 мая—15 июня; 3) Маро — отец и сын. — Изв. АН СССР, VII сер. отд. гуманитар. наук, 1929, № 9.

⁸ См.: *Шишмарев В. Ф.* 1) Пьер Ронсар. — Язык и литература, 1927, т. 2, вып. 2; 2) Ронсар и музыка. — В кн.: De Musica. Временник Отд. истор. и теор. музыки Ин-та истор. искусств, вып. 3. Л., 1927.

⁹ См.: *Шишмарев В. Ф.* 1) La légende de Gargantua. — В кн.: Яфетический сб., 1926, кн. 4; 2) Повесть славного Гаргантюаса. — В кн.: Сб. статей в честь акад. Алексея Ивановича Соболевского. Л., 1928.

¹⁰ *Саккетти Ф.* Новеллы. М.—Л., 1962. — *Ред.*

¹¹ *Шишмарев В. Ф.* Рауль де Камбрэ (К вопросу о генезисе в старофранцузском эпосе). — Изв. АН СССР, VII сер., отд. общ. наук, 1931, № 10.

¹² См.: *Шишмарев В. Ф.* Новые работы по финскому фольклору (По поводу первых книжек Finnicisch-Ugrische Forschungen K. Krohn'a u. E. Sätälä). — ЖМНП, 1902, № 8.

¹³ *Шишмарев В. Ф.* Шота Руставели. Несколько параллелей и аналогий. — Изв. АН СССР, отд. общ. наук, 1938, № 3.

¹⁴ См.: *Шишмарев В. Ф.* Один из южноитальянских говоров в Крыму. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, сер. филол. наук, № 58, вып. 5, Л., 1941.

¹⁵ *Шишмарев В. Ф.* Романские поселения на юге России. Л., 1975. — *Ред.*

¹⁶ См.: *Шишмарев В. Ф.* 1) Историческая морфология французского языка. М.—Л., 1952; 2) Книга для чтения по истории французского языка. М.—Л., 1955; 3) Словарь старофранцузского языка к Книге для чтения. М.—Л., 1955.

¹⁷ См. рецензию проф. А. А. Смирнова (Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1956, вып. 4, с. 376); ср. также: *Михальчи Д. Е.* О трудах академика В. Ф. Шишмарева. — Вопросы языкознания, 1957, № 5.

ПАМЯТИ А. А. СМІРНОВА

(1883—1962)

Впервые: Известия АН СССР, ОЛЯ, 1963, т. 22, вып. 1.

¹ См.: *Smirnoff A.* 1) [реф. на]: *Edens R.* Erec-Geraint. — *Revue celtique*, Paris, 1912, t. 33, No 1; 2) A propos d'un prétendu témoignage sur les réunions des bardes en Bretagne au X-e siècle. — *Ibid.*, 1913, t. 34, No 3; 3) [реф. на]: *Foerster W.* Wilhelm von England (Guillaume d'Angleterre), ein Abenteuerroman von Kristian von Troyes. — *Romania*, Paris, 1913, t. 42, No 166; 4) [реф. на]: *Loth J.* Contributions à l'étude des romans de la Table Ronde. — *Ibid.*, 1914, t. 43, No 169.

² См.: *Смирнов А. А.* Ирландская сага о смерти короля Муирхертаха, сына Эрк. — *Зап. Неофилолог. общ-ва*, Пб., 1915, вып. 8 «Переиздано в кн.: *Смирнов А. А.* Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1965. — *Ред.*».

³ *Смирнов А. А.* Роман о Тристане и Исольде по кельтским источникам. — В кн.: *Тристан и Исольда*. Л., 1932 «Переиздано в кн.: *Смирнов А. А.* Из истории... — *Ред.*».

⁴ Ирландские саги. Л., 1929 (2-е исправл. изд. Л.—М., 1933; 3-е изд. М.—Л., 1961).

⁵ См.: *Алексеев М. П.*, *Жирмунский В. М.*, *Мокульский С. С.*, *Смирнов А. А.* История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение. Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1947 (Изд. 2-е. История зарубежной литературы. Раннее средневековье и Возрождение. М., 1959; изд. 3-е. М., 1978. — Книга переведена на армянский, латышский, литовский, эстонский и сербский языки).

⁶ История французской литературы. Т. 1. М.—Л., АН СССР, 1946.

⁷ «Издано посмертно в виде отдельной книги: *Смирнов А. А.* Средневековая литература Испании. Л., 1969. — *Ред.*».

⁸ *Смирнов А. А.* 1) Новая теория происхождения французского эпоса. — *Зап. Неофилолог. общ-ва*, Пб., 1910, вып. 4; 2) Испанский народный эпос и «Поэма о Сиде». — В кн.: *Культура Испании*. М., 1940; 3) Испанский героический эпос и сказания о Сиде. — В кн.: *Песнь о Сиде*. М.—Л., 1959; 4) «Песнь о Сиде» как литературно-исторический и художественный памятник. — Там же. 5) Кто был автором «Песни о Роланде»? — В кн.: *Проблемы сравнительной филологии*. Сб. статей к 70-летию чл.-кор. АН СССР В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964 «Переиздано в кн.: *Смирнов А. А.* Из истории... — *Ред.*»; 6) «Старофранцузский героический эпос и «Песнь о Роланде». — В кн.: *Песнь о Роланде*. М.—Л., 1964. — *Ред.*».

⁹ *Смирнов А. А.* Средневековая поэзия и гуманизм. — *Учен. зап. Ярославск. гос. пед. ин-та*, 1944, вып. 8.

¹⁰ *Маркс К.*, *Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.

¹¹ См.: *Шекспир В.* Полн. собр. соч. в 8-ми тт. Под общей ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.—Л., 1936—1949; *Шекспир У.* Полн. собр. соч. в 8-ми тт. Под общей ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. М., 1957—1960.

¹² *Smirnov A. A.* 1) Spakespeare. A marxist interpretation. New York, 1936; 2) Das Werk Shakespeares. Zugst. u. bearb. von E. Tüngler. Berlin, 1952.

¹³ *Смирнов А. А.* 1) Уильям Шекспир. — В кн.: *Шекспир У.* Полн. собр. соч. в 8-ми тт. Т. 1. М., 1957. — См. также вступительные очерки к пьесам: «Ричард III», «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Ромео и Джульета», «Венецианский купец», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Троил и Крессида», «Мера за меру», «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Цимбелин», «Буря» в соответствующих томах этого издания.

¹⁴ См.: Смирнов А. А. 1) Проблемы текстологии Шекспира. — Изв. АН СССР, ОЛЯ, т. 11, 1956, вып. 2; 2) Современная шекспирология в Западной Европе и в США. — Вестник Ленингр. ун-та, 1947, № 6; 3) Советские переводы Шекспира. — В кн.: Шекспир. 1564—1939. Л.—М., 1939.

¹⁵ Смирнов А. А. 1) Шекспир, Ренессанс и барокко. — Вестник Ленингр. ун-та, 1946, № 1 (Переиздано в кн.: Смирнов А. А. Из истории... — *Ред.*); 2) О мастерстве Шекспира. — В кн.: Шекспировский сб. М., 1958.

¹⁶ См.: Смирнов А. А. Перевод. — В кн.: Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934.

¹⁷ *Лафонтен Жан де*. Любовь Психеи и Купидона. Пер. и статья проф. А. А. Смирнова и Н. Я. Рыковой. М.—Л., 1964. — *Ред.*

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете	8
К вопросу о классовом самоопределении Гете. Автобиография Гете в историческом освещении	30
Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков	62
Комедия чистой радости («Кот в сапогах» Людвиг Тика, 1797 г.)	76
Генрих фон Клейст	81
«Михаэль Кольхаас» Генриха фон Клейста	92
Театр в Берлине (Письмо из Германии)	97
Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии	106
Поэзия английского сентиментализма	125
Английский предромантизм	149
Уильям Блейк	175
Байрон	188
Роберт Браунинг (Заметка)	245
Карло Гоцци	249
Из истории науки.	
Академик Владимир Федорович Шипмарев	272
Памяти А. А. Смирнова	280
Примечания	287

Виктор Максимович Жирмунский
ИЗ ИСТОРИИ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка АН СССР

Редактор издательства *Ю. Ф. Денисенко*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *Г. М. Алымова, Э. В. Гришина*
и *Т. Г. Эдельман*

ИБ № 9008

Сдано в набор 15.08.80. Подписано к печати 21.01.81. М-22929.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 19 + 1 вкл. (1/8 печ. л.) =
=19,12 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 21.02. Тираж 15000. Изд. № 7607.
Тип. зак. 1706. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

