

С. В. ТУРАЕВ
От Просвещения
к
романтизму



КНИГА 2

В книге исследуется процесс перехода от Просвещения романтизму в западноевропейской литературе на рубеж XVIII—XIX вв. В основе этого перелома в эстетике и творчестве лежат социально-политические и идеологические сдвиги в обществе, происшедшие под влиянием Французской революции.

Книга предназначена студентам, аспирантам и преподавателям, специалистам по теории и истории литературы.

Ответственный редактор
доктор филологических наук
А. Д. МИХАЙЛОВ

Т $\frac{4603020000-372}{042(02)-83}$ 364-83. Кн. 1.

© Издательство «Наука»
1983 г.

Введение



На рубеже XVIII—XIX вв. в большинстве стран Европы (включая Россию) на смену Просвещению приходит романтизм. Этот общеизвестный факт, однако, при внимательном рассмотрении нуждается во многих разъяснениях.

Начать с того, что эти два понятия не соотносятся друг другом как идентичные. Просвещение — идеология, а не метод и направление; идеи Просвещения находили выражение в разных художественных направлениях: классицизма, просветительского реализма, сентиментализма. Романтизм также может рассматриваться как мировоззрение, идеология, но одновременно это и метод и направление. Но Просвещение как идеология несомненно охватывает более широкую сферу, чем романтизм. Правда, в Германии, например, чертами романтического мировоззрения отмечены не только искусство и литература, но и философия и даже учение о праве. Однако в целом для европейского романтизма центральным и определяющим является художественное видение мира.

Поэтому Просвещение и романтизм могут сопоставляться и противопоставляться на разных уровнях. Можно анализировать, сопоставляя, комплексы основных идей, составляющих сущность этих двух мировоззрений. Но поскольку речь идет о художественном творчестве, то этот анализ будет недостаточен для понимания эстетической сути каждого из двух сопоставляемых явлений. И тут возникают новые антитезы: классицизм и романтизм, сентиментализм и романтизм, просветительский реализм и романтизм.

В западном литературоведении преобладает первая антитеза: классицизм и романтизм. Внешне она подтверждается широкоизвестными фактами из истории литературы, прежде всего весьма шумной и эффектной «романтической битвой» в изобразительном искусстве, в театре и в литературе Франции.

Вместе с тем эта коллизия (классицизм-романтизм) не передает в полной мере сути конфликта, ибо отодвигает на второй план главное — мировоззренческое — противоборство: страстную полемику романтиков с просветителями.

Эстетические споры прямо или опосредованно отражали те идеологические конфликты, которые возникали и развивались в конкретных исторических обстоятельствах этой переходной эпохи.

А исходным рубежом явилась Великая французская революция. События революции по-разному воспринимались в разных слоях европейского общества. Французский политический опыт, главные события революционного пятилетия то восторженно принимались, то резко отвергались, вызывали споры и конфликты, преследования властей, по одновременно, вопреки всяким цензурным запретам, обсуждались на страницах журналов, становились предметом дискуссий, нередко принимающих абстрактную форму — спор шел внешне не о политике, не о Робеспьере или судьбе Людовика XVI, а о свободе воли, о том, как соотносятся «я» и «не-я», о «способности суждения», об «эстетическом воспитании», т. е. об особом пути общественного переустройства, когда посредством красоты якобы можно достигнуть свободы, не отрубая никому голову.

Современники чутко улавливали актуальный подтекст самых сложных философских конструкций. «Пусть весь трансцендентальный идеализм был заблуждением, все же сочинения Фихте были проникнуты гордой независимостью, любовью к свободе, мужественным достоинством», — писал позднее Гейне, связывая концепцию фихтевского «я» с пафосом революционной эпохи¹.

Новое поколение писателей остро ощутило несоответствие эстетических принципов XVIII в. тем задачам, которые вставали перед искусством и художниками в мире, потрясенном революцией. Напомним, что на протяжении лишь нескольких лет формируются новые эстетические идеи, новое понимание и функции искусства и творческой индивидуальности поэта, и отношения между поэтом и миром. Почти синхронно — в течение трех лет (1797—1800) — появляются «Сердечные излияния» В. Г. Вакенродера, фрагменты братьев Фр. и А. В. Шлегелей и Новалиса, предисловие к «Лирическим балладам» В. Вордсворта и С. Колриджа, трактат Ж. де Сталь «О литературе и ее связи с общественными установлениями».

В Германии эстетическая борьба приобретает особенно острый характер, так как продолжают свою деятельность корифеи немецкого Просвещения Ф. Шиллер и И. В. Гете, причем именно в последние годы XVIII столетия они изда-

¹ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 111.

ют многие важнейшие работы по эстетике. Шиллер публикует «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795) и «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—1796), Гете пишет статьи «О правде и правдоподобию в искусстве» (1797), основывает журнал «ПроPILEи» для пропаганды классицистических идей и открывает первый номер программным «Введением в „ПроPILEи“» (1798). Там же позднее напечатана статья Гете «Коллекционер и его близкие» (1799).

Опыт журнала «ПроPILEи» представляет интерес как одна из попыток противостоять начинающемуся романтическому движению. «ПроPILEи» были посвящены главным образом прославлению античного искусства. В постановке этой задачи просматриваются два аспекта: теоретический и практический (связанный с культурной политикой веймарского министра). Эстетическая задача, выраженная в «ПроPILEях», связана с общей для Шиллера и Гете программой веймарского классицизма — создания искусства масштабного, проблемного, искусства больших гуманистических идей, выраженного в строгих классических формах. Эта программа сложилась до возникновения романтизма и была полемически направлена против тривиального искусства (семейной драмы, царившей на немецкой сцене, всех форм натуралистически-достоверного изображения будничного быта). Не случайно, вернувшись к драматургии, Шиллер обратился к сюжету «Валленштейна», концентрирующему в себе противоречия целой эпохи, а от Гете настойчиво требовал продолжить работу над «Фаустом».

Два великих веймарца не смыкались с романтиками, не принимали их новаторства, убежденные в том, что только античная традиция может помочь вывести немецкое искусство и литературу на широкую мировую арену.

В полемическом задоре против своих противников Гете требовал даже, чтобы современная немецкая живопись обращалась к мифологическим темам и образам. Для художественных конкурсов и выставок он, веймарский министр, предлагал темы из Гомера.

По-видимому, здесь Гете некритически поддался влиянию Г. Мейера, своего постоянного соратника и консультанта по вопросам искусства, догматического приверженца классической древности, не почувствовав ложности самого замысла — замыкать современную живопись в узком кругу мифологической тематики, гомеровской по преимуществу.

На практике пиетет Гете перед Гомером оборачивался насаждением эпигонства. Не случайно ни одна из премированных в Веймаре картин не заняла сколько-нибудь замет-

ного места в истории немецкого искусства². Художник Ф. О. Рунге справедливо писал: «Художественные выставки в Веймаре и все процедуры, с ними связанные, протекают по ложному пути... Ведь мы уже не греки»³.

Известный немецкий скульптор Шадов, удивляясь желанию великого поэта непременно подражать Гомеру, откровенно написал ему: «Быть самим Гете и хотеть стать гомеридом! Да если бы это оказалось в моей власти, я просто запретил бы такую скромность»⁴.

К счастью, в своей творческой деятельности Гете отнюдь не становился на путь простого подражания Гомеру — его эпическая поэма «Герман и Доротея», хотя и написана гомеровским стихотворным размером, была обращена к живой современности, создана по свежим следам событий во Франции.

Этот частный факт из истории эстетической борьбы на рубеже веков в Германии — выражение сложной ситуации в искусстве тех лет. Поборники просветительской эстетики сопротивлялись натиску новых романтических тенденций и, казалось, не принимали и не допускали никакой их ассимиляции. Вместе с тем их творчество не могло быть простым продолжением предшествующего этапа. Именно в последние годы столетия Гете создал сцены, решающие для концепции его «Фауста», но концепции, уже содержащей черты нового диалектического подхода к действительности.

Совершенно иная ситуация сложилась во Франции. Хотя классицизм в литературе не выдвинул после революции ни одной крупной индивидуальности (в живописи традицию классицизма поддерживают поздний Давид, Энгр и ряд других мастеров), авторитет его оставался непоколебленным на протяжении первой четверти XIX в. Характерно, что один из мастеров ранней романтической прозы во Франции Б. Констан, обратившись к трилогии Шиллера о Валленштейне, не считает возможным издать ее по-французски в адекватном переводе, но адаптирует ее — сократив в пять раз — в классицистическом духе. Выход в свет трагедии в 1808 г. сопровождается одобрительными высказываниями из романтического лагеря (Ж. де Сталь), но вызывает недовольство строгих приверженцев классицизма⁵.

² Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler, 1799—1805 / Hrsg. von Walther Scheidig. Weimar, 1958.

³ Runges Ph. O. Briefwechsel mit Goethe. Weimar, 1940, S. 27.

⁴ Hempel E. Goethe zur Aufgabe der Kunstgeschichte. Berlin, 1964, S. 16.

⁵ См.: Реузов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962 (гл. V — Б. Констан и Ф. Шиллер).

Во французском театре решающая схватка с классицизмом произошла на постановке «Эриани» Гюго (1830). Романтизм во французской лирике утверждается примерно в это же время («Поэтические размышления» А. Ламартина, 1820; «Восточные мотивы» В. Гюго, 1829), т. е. на 25—30 лет позднее, чем в Англии («Лирические баллады» В. Вордсворта и С. Колриджа, 1798) и в Германии (лирика Ф. Гельдерлина и Новалиса 90-х годов XVIII в.). В прозе, которая не была связана эстетическими нормами классицизма, французский романтизм заявил о себе повестями Шатобриана «Рене» и «Атала» уже в первые годы XIX в., т. е. почти одновременно с прозой Гельдерлина, Новалиса, Тика.

Однако вопрос о противоборстве романтизма и классицизма, как уже сказано выше, отражает лишь одну грань литературного процесса на переломе от Просвещения к романтизму.

В целом проблема перехода от Просвещения к романтизму имеет множество аспектов. Прежде всего встает вопрос о преемственности или отрицании социально-философских идей XVIII в. В нашем литературоведении нередко этот вопрос решался прямолинейно и односторонне. Романтики оценивались в зависимости от их отношения к наследию просветителей; они делились на две группы: одни, реакционеры, начисто отвергали это наследие, другие, будучи людьми просвещенными и прогрессивными, чуть ли не во всем опирались на авторитеты XVIII в.

Между тем литературный процесс не мог развиваться по строгой схеме — простого принятия или отрицания культуры предшествующего этапа. Все романтики по сути своего мировосприятия шли путями, отличными от просветителей, они открывали новые подходы к жизни, они ощущали исчерпанность самой логики мысли XVIII в. ее метафизичность.

Исторические перемены, происшедшие на глазах одного поколения, сопровождалась ломкой взглядов — на общество, на роль отдельной личности и народа, на национальное прошлое своего народа. Менялись ценностные критерии. Переоценивались философские категории. «...кто прожил вчера иль сегодня в такую годину, прожил целую вечность, события-то вихрем несутся», — писал Гете в поэме «Герман и Доротея» (1797).

Жизнь оказывалась сложнее, она не укладывалась в те рационалистические конструкции, которые, казалось, так убедительно обосновывали просветители. Романтикам открылась противоречивость действительности, они стихийно

1 | подошли к пониманию диалектики в структуре человеческой личности, в борьбе человеческих интересов, во взаимодействии человека и мира.

В этом смысле мирозерцание романтиков принципиально противостояло не только рационализму раннего этапа Просвещения, но и позднему более сложному комплексу разума и чувства, которым характеризовался сентиментализм второй половины XVIII в. Это, конечно, не исключало того, что уже в рамках XVIII в. начиналась критика просветительской идеологии, прежде всего просветительских иллюзий в отношении будущего царства разума. Это была своего рода самокритика Просвещения, которую историки литературы отмечают впервые у Свифта. Но только в середине века, в мировоззрении Дидро, эта самокритика обрела качественно иной уровень. Позиция Свифта была, как у большинства просветителей, метафизична: там, где они утверждали, он отрицал, там, где они верили, он сомневался. Дидро уловил сложность исторического прогресса, диалектику добра и зла, беспощадную логику действительности, с которой приходит в столкновение программа нравственно-го совершенствования общества. Сохраняя просветительскую веру, приверженность идеалам века разума, Дидро в то же время ощущает узость и односторонность метафизических подходов просветителей. Преемником Дидро в этом направлении можно назвать Гете, автора «Фауста», создателя образа Мефистофеля. Правда, решающие в философском отношении сцены первой части трагедии Гете создает уже на исходе века, после французской революции.

Процесс преодоления метафизики, характеризующий мировоззрение отдельных просветителей, заслуживает пристального внимания, помогает яснее представить самую перспективу развития просветительской идеологии и ее неизбежного кризиса, ее «исчерпанности» на определенном этапе.

Наряду с самокритикой Просвещения должна быть отмечена и критика просветительских взглядов с позиций антипросветительских, но еще не романтических. Наименьший интерес здесь вызывает реакционная пропаганда, например, с точки зрения официальной церкви. Эта критика малопродуктивна и бесперспективна, это защита вчерашнего дня против сегодняшнего. Сила ее не в аргументах, а в том, что она опирается на аппарат власти, принуждения, цензуры, судов. Только поэтому с ней приходилось считаться, применять различную тактику, чтобы смягчить любые удары. История издания «Энциклопедии» Дидро и Даламбера со-

держит немало драматических эпизодов борьбы с властями и церковью.

Критика просветительских принципов осуществляется и в литературе так называемого предромантизма.

Вопрос о предромантизме — один из запутанных в нашем и зарубежном литературоведении. Самый термин неоднозначен. Чаще всего он применяется для обозначения художественного опыта ряда английских писателей второй половины XVIII в., прежде всего авторов так называемого готического романа и поэзии Оссиана. Однако к этому термину прибегают и при характеристике некоторых поздних просветителей, в творчестве которых обнаруживают идеи, образы, мотивы, в той или иной мере предвосхищающие открытия романтиков. Нередко понятие «предромантизм» переносится на явления сентиментализма, в частности на творчество немецких писателей «Бури и натиска». Постоянно сближают понятия «предромантизм» и «сентиментализм» историки русской литературы.

«Романтизм конца XVIII — начала XIX в. вырос из сентиментализма как такового, а из этого общего предромантического литературного движения, где сентиментализм был одним из наиболее заметных идейно и эстетически оформленных течений»⁶, — пишет А. С. Курилов.

Почти во всех перечисленных случаях речь идет о совершенно разных явлениях, хотя используется один и тот же термин — «предромантизм».

Что касается готического романа как английского, так и французского (Казот), то в основе его лежит отказ от просветительского оптимизма⁷. Это не просто кризис просветительской мысли, как он проявляется во многих произведениях позднего Просвещения, а сознательное и последовательное отрицание всего комплекса просветительских идей. Это не предвосхищение нового этапа в художественном развитии человечества — романтизма, а нигилистическое отрицание гуманистических ценностей своих предшественников. В известном смысле готический роман сродни антипросветительскому роману де Сада с его циничными нападками на краеугольные принципы и понятия «века разума».

Можно, конечно, сослаться на отдельные примеры, когда тот или иной романтик присматривался к опыту готическо-

⁶ См.: История романтизма в русской литературе, кн. I (1790—1825). М., 1979, с. 30.

⁷ Подробнее об этом см. в гл. «Жанры повествовательной прозы на исходе Просвещения».

го романа, но не в бóльшей степени, чем к опыту многих других предшественников. Так и для Гофмана в его романе «Эликсиры дьявола» структура готического романа лишь одна из возможных форм для выражения своего представления об иррациональности мира. Заимствования Гофмана из готического романа несут в значительной мере внешний характер, так как картина мира в «Эликсирах дьявола» неизмеримо сложнее и диалектичнее, чем у любого из «готических» авторов⁸. В этом смысле «готика» XVIII в. не более «предромантическая», чем, например, барокко XVII в., оказавшего немалое влияние на немецких романтиков.

Таким образом, термин «предромантизм» по сути своей дезориентирует, создает превратное представление и о тех явлениях (очень разных), которые зачисляются в разряд предромантических, и о самом романтизме, вопрос о предшественниках которого весьма сложен⁹.

Перед нами несомненно предстают разные аспекты самокритики и критики Просвещения, которые необходимо учитывать при рассмотрении процессов кризиса просветительской мысли. Но вопрос о традициях, на которые опирается романтизм, неизмеримо шире проблемы предромантизма.

Само собой разумеется, что у предшественников/почти всегда можно обнаружить какие-то близкие мотивы, темы, изобразительные средства, что дает повод искать здесь преемственность, традицию. Но, как справедливо отмечает А. Бушмин, «большую путаницу в суждениях о преемственности литературных традиций порождает нерасчлененность и самого понятия „традиция“ Этот термин, заключающий в себе сложное, многостороннее содержание, очень часто неизменно прилагается как нечто раз навсегда данное к самым разнородным явлениям»¹⁰.

Понятие традиции по отношению к романтизму может быть истолковано весьма широко. Более того, сами романтики, желая придать больший вес своей деятельности, охотно ссылались на самых далеких предшественников.

Достаточно в связи с этим напомнить о предисловии к

⁸ См.: Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана.— В кн.: Художественный мир Гофмана. М., 1982.

⁹ Литературоведы ГДР предлагают вообще отказаться от термина «предромантизм». См.: Weimarer Beiträge, 1966, N 5/6, S. 723—765.

«Существуют концепции, которые скорее затемняют, чем проясняют», — пишут авторы коллективного труда (Manuel d'histoire littéraire de la France. Paris, 1972, t. IV, première partie, p. 165 — гл. «Лики предромантизма»).

¹⁰ Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. М., 1978, 133.

«Кромвелю» Гюго — признанном манифесте французского романтизма. Обычно принято ссылаться на заключительную часть этого довольно обширного документа, где, собственно, и формулируются принципы новой романтической драмы. Но этому предшествуют подробные экскурсы в прошлое мировой культуры, и как этапные ориентиры ее называются Библия, Гомер и Шекспир / Шекспир (не столько подлинный, сколько романтически истолкованный) / нужен Гюго как опора в борьбе против традиции классицизма. При этом творчество Шекспира воспринимается не в его историко-литературной конкретной данности, а как своего рода эталон драмы вообще, как наиболее полное выражение литературного вида.

Экскурс в далекое прошлое служит обоснованием закономерности современного этапа литературы. Ф. Шлегель называл романтическую поэзию «универсальной». И один из аспектов этой универсальности — широкий спектр художественных традиций, на которые опирается романтизм: Восток и Запад, народная песня и древний эпос, античность, средневековье, Ренессанс.

А. А. Елистратова отмечала две — в известной мере противоположные — тенденции в осмыслении романтиками классического наследия. Одна из них — историзм, «проявляющийся с разной степенью глубины и осознанности». Художественные ценности прошлого не воспринимаются как эстетическая норма. Они принадлежат своему времени и оцениваются поэтому в их локальной — национальной и эпохальной — специфике. Но одновременно проявляется и другая тенденция. «Она заключается в глубоко личном, лирически проникновенном отношении к великим художникам прошлого, которые выступают в качестве духовных спутников, соратников, знаменосцев, иногда в качестве своего рода alter ego писателей-романтиков»¹¹.

Сложность самого понятия «традиция», о чем говорил А. Бушмин, может быть подтверждена на многочисленных примерах восприятия романтиками культуры прошлого. Как часто романтики вызывают тень Данте, и, конечно, эти обращения к имени великого итальянца не однозначны у Ф. Шлегеля, Байрона, Шелли, у польских поэтов, у итальянских романтиков, в романтической живописи (Делакруа).

Известно, что романтикам принадлежит крупная заслуга в пропаганде Шекспира. В немецкой культуре эпохальное

¹¹ Елистратова А. А. Отношение романтиков к классическому литературному наследию. — В кн.: Европейский романтизм. М. 1973. с. 91—92.

2746 18, 18, 18 11
18

значение имели новые переводы Шекспира, осуществленные А. В. Шлегелем и Л. Тиком. На других языках также появились новые переводы на смену тем переделкам и приглаженным переводам, которые были распространены в XVIII в. Шекспира как бы заново открыли. Именно исторический подход к культуре прошлого, пристальное внимание к национальным корням каждого явления подняли на новый уровень искусство перевода, дали возможность, например, немецким читателям впервые на родном языке получить настоящего Шекспира, Сервантеса, Кальдерона. (Правда, не во всех европейских странах нашлись столь искусные мастера перевода.)

Но совсем иным путем шло творческое освоение наследия прошлого, поскольку здесь субъективный момент являлся определяющим. Творческое освоение наследия прошлого не может не быть избирательным. Более того, оно должно быть избирательным именно потому, что оно творческое, не подражательное и связано с собственными художественными открытиями.

В свете сказанного выше следует и говорить о преемственности Просвещения и романтизма.

Во-первых, богатство и широта традиций, на которые ссылаются романтики, не дают возможности говорить о приоритете какой-то одной эпохи культуры прошлого, в том числе и XVIII в. Более того, романтики в полемике с Просвещением чаще всего «перешагивают» через эту эпоху, предпочитая искать опору в более ранних этапах художественного развития.

Во-вторых, избирательность, субъективность в подходе к явлениям культуры прошлого, особенно характерная для романтиков, исключает возможность построения любых прямолинейных связей с предшествующими эпохами, и с XVIII в. в особенности.

Разумеется, литературный процесс непрерывен. Но в переломные исторические эпохи перемены в общественном сознании носят настолько кардинальный характер, в художественном видении мира происходят такие сдвиги, что вопрос о преемственности отходит на второй план, первенствует новое: новые идеи, новые герои, новые художественные формы. Поэтому и при сопоставлении романтизма и Просвещения следует исходить из этого факта глубины перестройки художественного сознания.

Так называемые переходные фигуры (например, Жан-Поль) являются исключением и в качестве такового лишь подтверждают правило. Нельзя при этом преувеличивать

эту переходность. Например, в литературоведении ГДР, кроме Жан-Поля, к переходным фигурам причисляют романтиков Гельдерлина и Клейста, что представляется совершенно неправомерным¹². Не является переходной фигурой и Ж. де Сталь, — и проблематика ее романов и система образов в них порождены новой романтической эпохой.

Наконец, следует иметь в виду еще один момент. Как Просвещение, так и романтизм не определяются некоей застывшей схемой. Каждая из двух идеологий и стоящие за ними эстетические представления составляют определенный комплекс, идейно-художественную систему, подвижную, многоликую и неповторимую, характерную именно для данной эпохи.

Автор считал этот момент решающим аргументом в спорах, которые велись в недавнее время между востоковедами и западниками. Вопрос о наличии Просвещения в той или иной стране Азии нередко решался при наличии лишь отдельных признаков и черт, например, критики феодальных порядков, хотя подобная критика встречалась в Европе еще в литературе Средневековья, не говоря уже об эпохе Возрождения. В таком случае нужно было еще доказать, что критика носит именно просветительский характер, что аргументы в критике — просветительские, что произведение строится по законам просветительской эстетики, и т. п.¹³

Рассмотрение Просвещения и романтизма как целостных идейно-эстетических систем, обладающих неповторимым комплексом признаков, позволяет более последовательно и исторически объективно говорить о соотношении этих систем, о характере воздействия одной на другую.

А. Бушмин приводит множество примеров из современного советского литературоведения, когда те или иные внешние приметы сходства, случайные текстуальные совпадения возводятся в принцип, рассматриваются как неоспоримые признаки влияния классиков на современников, как очевидное преломление преемственности. «Список учителей растет, на плечи учеников взваливается все более тяжелый груз традиций, и нередко преемники оказываются печальными

¹² См.: Zwischen Klassik und Romantik. Berlin, 1977 (8 Auflage).

«Жан-Поль создает в своих книгах барочно-романтические поэтические энциклопедии», — пишет Ал. В. Михайлов, подчеркивая уникальность Жан-Поля и среди поздних просветителей и среди романтиков. (Михайлов Ал. В. Введение. — В кн.: Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 35).

¹³ Подробнее эта аргументация развернута в моей статье «Спор не окончен» (Труды межвузовской научной конференции по истории литературы зарубежного Востока. М., 1970, с. 301—307).

жертвами непосильной тяжести. Исследователи же в своем слепом увлечении не замечают этого и продолжают восхищаться выносливостью избранных ими объектов». Так попытка «возвысить преемников до уровня предшественников» дает противоположный результат: «внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов»¹⁴

Следует добавить, что преувеличенное внимание к преемственности, настойчивое подчеркивание «корней» и «истоков»¹⁵ чревато опасностью методологического характера: движение литературы приобретает самостоятельный, имманентный характер, а развитие ее определяется не столько исторической почвой, на которой она возникает, сколько процессами внутри самого литературного рода.

Д. Лукач справедливо отвергал попытки отыскивать у второразрядных и третьеразрядных писателей типа Анны Радклиф «всякие частности, якобы делающие их важными литературными предшественниками Вальтера Скотта». По словам Лукача подобный подход ни на шаг не подвигает понимание того нового, что «внес Вальтер Скотт в искусство вообще и в особенности в исторический роман»¹⁶

Но сказанное Лукачем относится не только к второразрядным писателям. Например, когда говорят о формировании историзма в философии и эстетике, то, естественно, называют имена ряда мыслителей эпохи Просвещения, например Кюндорсе или Гердера. Конечно, их размышления об историческом прогрессе явились существенным вкладом в развитие общественных идей, во многом помогли преодолевать метафизический способ рассуждений о человеке в обществе, характерный для большинства просветителей.

Но историзм, открытый французскими историками начала XIX в. (Гизо, Тьерри), историзм, порожденный самой эпохой грандиозных перемен, в ходе стремительного разви-

¹⁴ Бушмин А. Преемственность в развитии литературы, с. 111.

¹⁵ Так, «истоки» акцентированы в работе А. С. Дмитриева «Проблемы иенского романтизма» (М., 1975, с. 20 и сл.). Наиболее существенным истоком романтической эстетики А. С. Дмитриев считает Просвещение. Как справедливо отмечено в рецензии Д. Л. Чавчанидзе на книгу Дмитриева, при таком суждении остается в тени новаторство романтизма. См.: *Вопр. лит.*, 1977, № 8, с. 271.

Из западногерманских литературоведов сходную с А. С. Дмитриевым позицию занимает В. Раш (In: *Romantik*/Hrsg. von E. Ribbat. Königstein, 1979. См. также: *Scholz Hannelore* (Rez.).— *Weimarer Beiträge*, 1983, N 3).

¹⁶ *Lukacs G.* *Der historische Roman*. Berlin, 1955, S. 24. См. также: *Лит. критик*, 1937, № 7, с. 58.

тия событий 1789—1815 гг., был весьма далек от теорий Гердера и Кондорсе.

Историки философии отмечают, в частности, такой любопытный факт. Гегель в своей теории развития нигде не опирается на Гердера и даже не упоминает его. «Дело, по-видимому, заключалось в том, что на Гердера быстро стали смотреть как на устаревшего мыслителя. Его нападки на Канта (а затем и на Фихте) поставили его вне рамок магистрального развития немецкой философии»¹⁷

Но не менее существенно другое. Историзм, проявляющийся в художественном творчестве, отнюдь не подсказан современными ему концепциями историков и авторов философии истории. Д. Лукач, в частности, считает несущественным тот факт, был или не был знаком В. Скотт с современными течениями исторической мысли: «Глубина постижения истории выражена им в художественных образах, и он мог сам не вполне осознавать истинную тенденцию своих произведений»¹⁸.

Все сказанное выше не означает отрицания преемственности. Но, принимая во внимание, что в современной науке этот вопрос решается во многих случаях несколько прямолинейно, представляется актуальным сосредоточить внимание на другой стороне: оригинальности, новаторстве романтического творчества, что позволяет полнее оценить романтизм как шаг в художественном развитии европейской культуры. Сам по себе вопрос о новаторстве романтиков включает разные аспекты и может быть рассмотрен на разных уровнях.

В настоящей работе мы ограничиваемся только двумя проблемами: трансформация героя и изменение жанровых структур в процессе перехода от Просвещения к романтизму.

При решении первой из этих проблем необходимо учитывать изменение самого взгляда на человеческую личность. Во-первых, этот взгляд менялся на протяжении XVIII в., например от Вольтера к Руссо, или от Дефо к Стерну, или от Лессинга к штюрмерам и от штюрмеров к веймарским Гете и Шиллеру. Вместе с тем просветительской концепции личности присущи некие общие черты. Принципиально же новое понимание личности приносят романтики.

¹⁷ Гулыга А. В. Гердер и его «Идеи к философии истории человечества». — В кн.: Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 647.

¹⁸ Lukacs G. Op. cit., S. 24.

Осмысление писателями роли и значения личности (и творческое воплощение его) позволяет многое уточнить не только в эволюции героя, но и в развитии художественного метода, поскольку концепция личности определяет важные грани самого способа познания и истолкования явлений действительности.

Интерес к проблеме личности в марксистской философии резко возрос в последние два десятилетия. Примерно с середины 60-х годов в Советском Союзе возникла обширная философская и социологическая литература, посвященная анализу марксистского понимания человека и личности¹⁹. Однако в нашей литературной науке эта проблема пока разработана недостаточно²⁰. Правда, имеется немало отдельных статей, в заголовке которых вынесены слова «личность» или «человек», но лишь в немногих из них заглавие соответствует содержанию; в большинстве случаев проблема личности просто подменяется традиционной постановкой вопроса о программном герое произведения. Рассмотрение творчества с позиций гуманизма, раскрытие гуманистического содержания произведений искусства какими-то гранями соприкасается с анализом концепции личности, но также не совпадает с ним.

По мнению М. С. Кагана, проблема «искусство и личность» имеет три аспекта: 1) личность как субъект художественно-творческой деятельности, 2) как объект художественно образного познания и 3) как субъект художественного восприятия²¹. В данной работе нас интересует второй аспект проблемы.

¹⁹ Не имея возможности перечислить многие работы (Б. Г. Ананьева, Г. С. Батищева, Б. Т. Григорьяна, А. Г. Мысливченко, В. П. Тугаринова и др.), следует назвать коллективные труды: Проблема человека в современной философии. М., 1969; отчеты о симпозиуме: Личность. М., 1971; Человек и его бытие в современной философии. М., 1978; Личность в XX столетии. М., 1979; см. также монографии: *Давыдов Ю. Н.* Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. М., 1977; *Тавризян Г. М.* Проблема человека во французском экзистенциализме. М., 1977; и др. Из переводных работ наибольший интерес представляет книга французского ученого-марксиста Люсьена Сэва «Марксизм и теория личности» (М., 1972).

²⁰ Среди немногих литературоведческих работ по этой проблеме можно выделить: Литература и новый человек. М., 1963; *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970; см. также отдельные статьи в книгах: Гармонический человек. М., 1965; Советская литература и мировой литературный процесс: Изображение человека. М., 1972; *Днепров В.* Литература и нравственный опыт человека. Л., 1970; Художественное произведение и личность (критические анализы) / Под ред. Ю. Б. Борева. М., 1975 (Теории, школы, концепции).

²¹ Вопр. философии, 1967, № 12, с. 127.

В философской литературе, как известно, различаются понятия «человек» и «личность», хотя эта терминология применяется самими философами недостаточно последовательно. «Если исследования личности... нередко претендуют на значение теории человека, то, наоборот, философские исследования человека часто сбиваются в конечном счете на рассмотрение проблемы личности»²². Проблема личности обычно рассматривается как одна из проблем человека. В то же время это не есть частный вопрос по отношению к общей проблеме человека. Речь скорее идет об особом разрезе той же общей проблемы. Методологической основой изучения личности (и человека) является известное положение К. Маркса, сформулированное в «Тезисах о Фейербахе»: «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»²³.

528311
При рассмотрении проблемы личности (и в особенности в применении к эпохе романтизма) основополагающее значение, кроме шестого, имеет и первый тезис о Фейербахе, в котором критикуется феербаховский и весь предшествующий (метафизический) материализм за то, что «предмет, действительность, чувственность берется только в форме объекта или в форме созерцания, а не как человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно». И далее Маркс говорит о том, что *дейтельная* сторона развилась идеализмом (правда, абстрактно).

Это разграничение двух подходов (в «форме объекта» в одном случае и «субъективно» в другом) имеет прямое отношение к пониманию специфики двух эпох: Просвещения и романтизма.

Вообще личностный подход к явлениям литературы позволяет по-новому оценить отдельные этапы историко-литературного процесса. Так, если обратиться к новому времени, то выявится весьма примечательная эволюция: мыслители эпохи Возрождения выдвинули идею homo universalis — универсальную личность, т. е. целостную, всесторонне развитую, органически сочетающую плотское и духовное, личность деятельную.

Но на протяжении XVII—XVIII вв. в западноевропейской философии, искусстве и литературе этот универсализм был утрачен. Личность стала рассматриваться односторонне: рационалистически (классицизм, разные направления лите-

²² Смольянинов И. Ф. Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике. Л., 1974, с. 10.

²³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 3.

ратуры Просвещения), или с позиций чувства (сентиментализм), или в таком сложном комплексе, в котором царит дисгармония (барокко). Происходит расщепление целостного образа человека, замышленного, а в какой-то мере и воплощенного в искусстве и литературе Возрождения.

Великая французская революция повлекла за собой коренную переоценку всех ценностей, в том числе и роли и места личности. На рубеже XVIII—XIX вв. сложилась исполненная трагизма коллизия: революция провозгласила свободу личности, открыв перед нею невиданные перспективы, но эта же революция утвердила буржуазный порядок, дух стяжания и эгоизма, образ жизни, при котором человек оказывался более изолированным и затерянным среди множества других людей, чем когда-либо прежде. /

Противоречивость самого понятия свободы личности получила отражение в философии Фихте, сыгравшей большую роль в формировании романтической идеологии. Не случайно Шлегель причислял «Наукоучение» Фихте к одной из трех величайших тенденций своего времени — наряду с французской революцией и «Вильгельмом Мейстером» Гете как новым типом романа. Идея творческой активности духа явилась одной из центральных в системе взглядов Фихте, отражала противоречивый смысл тех исторических перемен, которые произошли в результате французской революции. У Фихте «я» полагает «не-я». Это как бы философская метафора, передающая пафос освобождения личности от всех запретов, законов, обычаев, традиций феодального мира. И вместе с тем — выражение побеждающего буржуазного индивидуализма, когда личность в порыве самоутверждения, в ощущении собственной силы вольно или невольно выступает за пределы дозволенного людьми или богом. Эти две грани личности весьма сложно проявляются в романтической идеологии. В них раскрывается закономерность, которую Гегель формулирует как понятие отчуждения, позднее, с новых позиций — исторического материализма, осмысленное К. Марксом.

К. Маркс писал в 1844 г.: «Непосредственным следствием того, что человек отчужден от продукта своего труда, от своей жизнедеятельности, от своей родовой сущности, является *отчуждение человека от человека...* Вообще положение о том, что от человека отчуждена его родовая сущность, означает, что один человек отчужден от другого и каждый из них отчужден от человеческой сущности»²⁴.

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 567.

Уже некоторые поздние просветители, и прежде всего немецкие, как бы подводившие итог идеологическому развитию XVIII в., уловили опасность, которая угрожала тому человеку разума, победу которого они предвещали.

«Благородный адвокат человечества», как его называл В. Г. Белинский, Шиллер, с огромной силой воплощавший в своих произведениях просветительский идеал человека, в середине 90-х годов XVIII в. обнаружил новый подход к судьбе личности, предвосхищая ту логику мысли, которая вскоре заявила о себе у романтиков.

Шиллера охватывает тревога. Современный человек предстает ему в двух крайностях: «...здесь одичание, там расслабление», т. е. низы общества пугают его грубостью, дикостью, отсутствием сдерживающих разумных норм, а так называемые цивилизованные классы «представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура»²⁵.

В ходе рассуждений Шиллера о судьбе личности в современном ему мире привычная для XVIII в. антитеза античности и современности приобретает новый смысл. Античной целостности противопоставлены не только и не столько черты загнивающей дворянской культуры, сколько те особенности, которые являются результатом складывающихся буржуазных отношений, хотя суть их, конечно, еще не ясна немецкому поэту. По его словам, порвался «внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы»²⁶.

Греческое общество Шиллер сравнивает с колонией полипов, когда каждый индивид наслаждался независимой жизнью, но в случае необходимости мог сливаться с целым. Современное же общество более сходно с часовым механизмом. Звучат тревожные строки: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки»²⁷.

Это неприятие разделения труда, когда, по словам Шиллера, «индивиды страдают под гнетом этой мировой цели»,

²⁵ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 6, с. 262.

²⁶ Там же, с. 265.

²⁷ Там же, с. 265—266.

уже подготавливает один из аспектов романтической концепции личности.

В ходе исторического развития понятие личности развивалось «как политическое, правовое и моральное понятие»²⁸ В этом направлении работала общественная мысль XVIII в. Романтики первыми остро ощутили, что правовые и политические нормы, утвержденные Просвещением и французской революцией, сами по себе еще не дают гарантии для гармонического развития личности, ее возвышения и торжества.

Концепция личности оказывает влияние на выбор героя, определяет систему отношений между героем и окружающей действительностью, отражается на структуре произведения, а следовательно, и на особенностях его жанра.

Естественно, что на рубеже XVIII—XIX вв. — по обе стороны от этого рубежа — литература открывает перед нами целую вереницу героев, настолько разных и непохожих один на другого, что исследователь может прийти в отчаяние в попытках наметить их типологию.

Как известно, просветительский герой в произведениях ведущих авторов выступает не просто как представитель какой-то среды, сословия, класса, но и как носитель определенных идейных и духовных ценностей, как воплощение разума или природы. Более того, мотивировка поведения героя исходя из этих высоких просветительских принципов для писателя гораздо важнее, чем обоснование его поведения социально-историческими причинами. Попробуйте обосновать поведение и речи Фердинанда в драме «Коварство и любовь» подобными причинами, и это не удастся. Фердинанд — рупор просветительских идей, и автор отнюдь не намерен был это как-то мотивировать реальными обстоятельствами. Понятие «рупор» обычно связывают с Шиллером, но с теми или иными уточнениями оно применимо почти к любому просветительскому герою, будь то Фигаро у Бомарше или Ифигения у Гете.

При сопоставлении просветительского и романтического героя это один из важных элементов. Казалось бы, романтические герои субъективны, они часто выступают как лирические герои (не только в лирике), выражающие умонастроение автора. Но именно поэтому они не являются «рупорами». Позиция Шиллера в «Разбойниках» или «Коварстве и любви» не была просто субъективной — за нею

²⁸ См.: Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. Л., 1960, с. 41.

стояла вся огромная мощь просветительских идей, те «правовые, политические и моральные нормы», о которых говорилось выше в связи с концепцией личности у просветителей.

Романтическая личность выступает на совершенно ином уровне, даже если критикует те же самые феодальные порядки, которые обличали просветители. Эта критика у романтика приобретает, так сказать, субстанциональный уровень. Фигаро обличает Альмавиву как носителя всех пороков феодальной аристократии, а Каин у Байрона судит самого бога и порядки, им установленные. А. А. Елистратовой в свое время была отмечена как «характерная для романтического искусства тенденция к непосредственному восхождению от единичного к всеобщему не путем постепенных переходов и опосредствований, а путем скачкообразным, посредством поэтического домысла, фантазии, художественной интуиции»²⁹

Непрерывное развитие и обогащение просветительских идей на протяжении XVIII в. сопровождалось постановкой все новых и новых эстетических задач. Принципиально важным рубежом явилась середина века — критика рационализма, развернувшаяся во второй половине столетия, иное понимание природы, прокламация чувства, продолжающийся процесс демократизации литературы, появление нового героя, — все это неизбежно разрушало уже сложившуюся иерархию жанров, стимулировало поиск других форм.

Во второй половине XVIII в. поиски жанра приобретают особенно напряженный характер. Возникает роман сентиментальный, воспитательный, «готический», утопический, роман-исповедь.

Но проходит всего несколько лет, и повествовательная проза приобретает совершенно иную структуру. Утрачивает значение социально-бытовой роман, для романтиков он нередко становится даже предметом насмешек: будни быта объявляются недостойными эстетического освоения. В романтической прозе они часто выполняют роль негативного фона для героя (например, у Гофмана)

Крупнейшим художественным открытием новой эпохи явился исторический роман. Процесс ломки и трансформации переживают философские жанры, которые у романтиков обретают, казалось бы, не свойственный им лиризм. Размывается граница между философской драмой и поэмой.

²⁹ Елистратова А. А. К проблеме соотношения реализма и романтизма. — В кн.: Проблемы реализма. М., 1959, с. 407.

12, 15 4/24,

21

Изменения жанровой структуры протекали неодинаково в разных литературах. Во Франции уже на первых порах выдвигается исповедальная проза. В литературе немецкого романтизма ведущим жанром становится новелла во многих ее разновидностях: повелла-сказка, новелла-очерк, трагическая новелла, историческая, лирическая. Впрочем, лиризм пронизывает практически все жанры.

Самые существенные сдвиги в эпоху романтизма произошли в лирических жанрах. Однако ситуация в разных странах была неодинаковой. Во Франции, а также в Польше, где долгое время сохраняла силу авторитета эстетическая система классицизма, романтикам было нелегко отстаивать свои принципы. Поэтому во Франции начало романтической поэзии (и драматургии) датируется четвертью века позднее, чем формирование романтической прозы. Поэтому только в 1827 г. В. Гюго выступил как новатор, призывая: «... ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем эту старую штукатурку, скрывающую фасад искусства»³⁰.

В Польше Адаму Мицкевичу пришлось пробиваться через догматические рогадки современных ему польских критиков. Он вынужден был снабдить двухтомник своих сочинений в 1829 г. (вышедших в Петербурге) специальным предисловием «О критиках и рецензентах варшавских», в котором отбивался от классицистической критики.

В Германии авторитет классицизма был поколеблен еще в середине XVIII в. Лессингом. Классицистическую иерархию поэтических жанров начал разрушать Клопшток, а поэты «Бури и натиска», в том числе молодой Гете, довершили это разрушение. Манифесты немецких романтиков конца XVIII в. имели мировоззренческий характер, полемика с Просвещением велась в них по широкому кругу вопросов, среди которых поэтика классицизма не привлекала главного внимания.

Однако процесс перестройки лирических жанров в эпоху романтизма отмечен типологически-сходными тенденциями в разных литературах. Прежде всего разрушалась иерархия жанров, как она была сформулирована во второй песне «Поэтического искусства» Буало. Романтики щедро используют жанровое многообразие поэзии других народов. Так, в немецкой поэзии появляются итальянские терцины и канцоны, персидские газели. И одновременно романтики жадно воспринимают фольклорное богатство своей страны, виртуозно используя жанр песни в самых разных ее тональностях.

³⁰ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 106.

Разрушение иерархии жанров классицизма имеет еще одно важное следствие: дело не только в том, что эклога исчезает, а песня (например) начинает в некоторых литературах главенствовать. Стираются границы между жанрами, становится просто невозможно определить, к какому точно жанру можно отнести то или иное романтическое стихотворение. Романтики смешали все жанры. /

Автор не ставил перед собой задачу дать очерк западно-европейской литературы периода от Просвещения к романтизму.

Цель работы — раскрыть некоторые закономерности этого периода, как они проявляются в концепции личности, истории героя и трансформации жанровых форм. Автор обращался к примерам, которые помогали ему при прояснении рассматриваемых процессов; примеры могли бы быть умножены, привлечены из других литератур, но они существенно не изменили бы общих выводов. Разумеется, примеры из других литератур неизбежно повлекли бы за собой разговор о национальном своеобразии перехода от Просвещения к романтизму в той или иной стране, что, однако, не опровергло бы общих типологических моментов, намеченных в книге.

По этой же причине примеры из русской литературы использовались лишь в тех случаях, когда по ходу исследования было целесообразно на них опереться. Рассмотрение особенностей национального развития русской литературы — задача особая, и она не входила в намерения автора.

При анализе жанровых форм автор ограничился повествовательными и лирическими жанрами. Вопрос о переходе от классицистической драмы к романтической получил достаточно широкое освещение в советской литературной науке и театроведении — поэтому ссылки на драматургию делаются только в отдельных необходимых случаях.

Концепция личности и проблема героя в литературе Просвещения



Восемнадцатый век в западноевропейской литературе (как и в философии) представлен блестящей плеядой ярких индивидуальностей. Каждый из мыслителей и писателей, внося свой вклад в общую сокровищницу мировой культуры, вместе с тем отражал и своеобразие современного ему этапа развития общества и его национальные черты.

Между годом появления «Опыта о человеческом разуме» Д. Локка в канун XVIII в. (1690) и датой создания ключевых сцен в философской концепции «Фауста» Гете (1797—1800), написанных уже после французской революции — пролегла эпоха, отмеченная накалом идейной борьбы, борьбы литературных направлений, появлением многих теорий и программ, которые вскоре «снимались» новыми, углублявшими образ мира.

Казалось бы, здесь трудно говорить об единой концепции личности и общности в чертах многочисленных героев литературы — от Стиля и Аддисона до М.-Ж. Шенье и Шиллера. Однако в этом многоголосии можно отчетливо уловить лейтмотивы, ведущие тенденции и набросать общую схему.

Но просветительские учения о человеке отличали не просто иллюзии «естественного» состояния и «царства разума». За иллюзиями легко просматривалась и односторонность в понимании самой человеческой сущности, прежде всего ее рационалистическая прямолинейность.

Ни создатель образа Робинзона, ни Вольтер в своих философских притчах не ставили вопрос о гармоническом развитии человека.

Идея всестороннего развития личности была масштабно представлена лишь в этических учениях эпохи Возрождения. Такого универсализма в понимании личности не знала античная мысль, разумеется, от него было далеко средневековье, и этот универсализм был утрачен вместе с кризисом идеологии Возрождения.

Существенна мысль, высказанная Р. И. Хлодовским о

том, что искусство Возрождения отнюдь не сводится к реабилитации человеческой плоти — гуманисты Возрождения «реабilitируют» всего земного человека и прежде всего как существо высоко духовное. «Вся не только теоретическая, но и практическая деятельность итальянских гуманистов XV в. направлена на воспитание целостного, гармонического, всесторонне развитого и деятельного человека, homo universalis»¹.

Разумеется, философы XVII—XVIII вв. не могут уйти от вопросов, связанных с местом и значением человека в мире, но, углубляясь в них, они разрабатывают лишь отдельные аспекты, на другой основе возвращаясь к тому дуализму, который, казалось бы, сумели преодолеть мыслители Возрождения.

В концепции человека, как она проявлялась в творчестве писателей первой половины XVIII в., неизбежно обнаруживалась односторонность, рационалистическая или сенсуалистическая, утвердившаяся в европейской мысли после Возрождения.

Романтики позднее не случайно так часто нападали на Декарта, явившегося основоположником европейского рационализма. Подчеркивая приоритет разума, Декарт разрушал то целостное представление, которое складывалось у мыслителей и писателей эпохи Возрождения. Другую одностороннюю тенденцию представлял сенсуалистский эмпиризм XVII—XVIII вв. (Бэкон, Локк, французские материалисты XVIII в.). Вспомним, что для Гельвеция, например, чувственные страдания и удовольствия являлись единственными рычагами, двигавшими нравственный мир человека².

В литературе Просвещения противоречиво сочетались рационализм и сенсуализм, при этом не образуя органического синтеза. Таким образом, «земной, реалистический антропологизм эпохи Возрождения, его идея целостной человеческой личности... растворяются в объективистских рационалистических и натуралистических концепциях человека последующего времени»³. Был утрачен идеал «универсального человека», который так отчетливо вырисовывался у Пико делла Мирандола, Леонардо Бруни, Леонардо да Винчи, Леона-Баттиста Альберти. Расщепление целостного

¹ Хлодовский Р. И. Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения.— В кн.: Литература и новый человек. М., 1963, с. 413—414.

² См.: Момджян Х. Н. Философия Гельвеция. М., 1955, с. 215.

³ Григорьян Б. Т. На путях философского познания человека.— В кн.: Проблема человека в современной философии. М., 1969, с. 28.

образа Человека характеризует искусство всей послеренессансной эпохи, начиная с барокко и классицизма до разных художественных направлений XVIII в. Против этой односторонности в понимании человеческой природы и выступили позднее — резко и убежденно — романтики.

Западноевропейская просветительская философия в известной мере завершается Кантом, полагавшим, что человек принадлежит двум мирам: миру природы, в котором царствует необходимость, и другому миру, в котором «он, как свободно действующее существо, делает или может и должен делать из себя сам...»⁴.

Все, кто в историческом аспекте изучают проблему личности, неизменно цитируют поставленные Кантом в своей «Логике» четыре вопроса, обозначающие те области, которые охватывает философия: 1) Что я могу знать? 2) что я должен делать? 3) на что я могу надеяться? 4) что такое человек?⁵.

По мнению Канта, на эти четыре главных вопроса дают ответ последовательно: метафизика, мораль, религия и антропология. «В сущности, — заключает он, — все это можно бы свести к антропологии, ибо три первых вопроса относятся к последнему», т. е. к вопросу о сущности человека. Однако на путях кантовского дуализма (человек — дитя природы и человек — существо, подчиненное нравственному закону) не могла быть преодолена метафизическая концепция человека.

Правда, метафизическая прямолинейность в подходе к изображению человека стала преодолеваться уже в XVIII в., еще до Канта. Художественное познание здесь во многом опережало философскую мысль. Своеобычность Стерна не в последнюю очередь связана именно с изображением противоречивости и многогранности человеческого характера. Между Дидро-философом и Дидро-художником не было разлада, но примечательно, что именно в его художественных произведениях «Племянник Рамо» и «Как фаталист» обнаруживается диалектический подход к личности, и победа «разорванного сознания» над «честным» и «благонамеренным», о которой говорит в связи с «Племянником Рамо» Гегель в «Феноменологии духа», предвосхищает романтическую критику просветительской метафизики. Особая заслуга принадлежит, однако, современникам Канта, немецким писателям последней трети XVIII в.

Выступив на позднем этапе европейского Просвещения,

⁴ Кант И. Соч. М., 1966, т. 6, с. 351.

⁵ См.: Кант И. Логика. СПб., 1915, с. 16.

они могли не только опереться на своих английских и французских предшественников, но и по-новому осмыслить их опыт. Деятельность Гердера⁶, Шиллера и особенно Гете является в этом смысле итоговой.

В этом итоге не все просто. В «Поэзии и правде» Гете вспоминает об отклике, который вызвали у них, молодых штюрмеров, идеи французских материалистов, в частности «Система природы» Гольбаха. «Она казалась нам до такой степени мрачной, киммерийской, мертвенной, что неприятно было держать ее в руках»⁷.

Было бы неверно видеть здесь только проявление немецкой отсталости, влияние религиозных традиций и связанное с этим недоверие к французскому атеизму.

Гете пронизательно улавливает метафизическую узость и односторонность позиции французского мыслителя. Идея гармонии, которую на протяжении многих лет вынашивал великий немецкий поэт, несомненно несла на себе отпечаток того примирения с действительностью, о котором писал Ф. Энгельс. Но она же отражала и тоску его по совершенной гармонической личности.

Начало этим поискам было положено Гердером, который, рассматривая человека как часть природы, вместе с тем не сводил его к естественному человеку.

Концепция Гете во многом не совпадала с учением Гердера. Были между ними и существенные разногласия. Однако Гете — на другой основе — продолжал поиски Гердера. Этой основой для него явилось античное искусство, прежде всего в истолковании И. И. Винкельмана. Концепция веймарского классицизма с наибольшей полнотой изложена Гете в его статье «Винкельман» (1806), и здесь именно сформулирована мысль о совершенном человеке как предмете искусства. «Мы имеем в виду стремление к чувственно-прекрасному, — пишет Гете, — также само чувственно-прекрасное; ибо высший продукт постоянно совершенствующейся природы — это прекрасный человек». Гете признает, что природе редко удается его создать — этому мешают множество различных обстоятельств. Но именно художник в состоянии возвыситься до создания такого именно образа.

Слова, сказанные Гете по поводу статуи Юпитера Олим-

⁶ «Паскаль важнее Декарта, Гердер важнее Канта», — писал западногерманский философ М. Ландман в введении в коллективной монографии «О человеке» (De homine. Der Mensch im Spiegel seines Gedankens. Freiburg; München, 1962, S. XIX). Ландман имеет в виду роль этих мыслителей в разработке концепции личности.

⁷ Гете И. В. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 3, с. 413.

пейского: «Бог превратился в человека, чтобы человека возвысить до божества», по смыслу почти совпадает с теми суждениями, которые высказывали итальянские гуманисты эпохи Возрождения. Да и сам Гете и широтой своих интересов, и ненасытной жадностью своей к жизни, и активностью своей натуры был очень близок к идеалу homo universalis, который складывался в XV—XVI вв.

И все же эстетический идеал, ярко обозначенный в статье о Винкельмане, существенно отличен от ренессансного. Из той же статьи можно привести другие слова, которые более точно перечисляют приметы именно веймарской классицистической системы. О художнике говорится, что «он возвышает себя, проникаясь всеми совершенствами и добродетелями, взывает к избранному, к порядку, к гармонии, к значительному»⁸.

Искания немецких писателей и поэтов — Гердера, Гете и Шиллера — принадлежали еще XVIII в. и вместе с тем, как и у Дидро, подводили к черте, за которой открывалась историческая исчерпанность просветительской идеологии. И само это осознание исчерпанности было уже проявлением начавшегося кризиса «Века разума». Поиски новых решений стали неизбежны, подсказывались самой логикой развития философской, общественной и художественной мысли. 1790-е годы в Германии — эпоха необычайного взлета просветительской литературы и одновременно интенсивно развивающейся самокритики Просвещения. Выше уже были отмечены некоторые суждения Шиллера, существенно подготовившие романтическую концепцию личности.

На пороге нового года, начинавшего XIX столетие (1801), Шиллер высказал скорбные мысли о судьбе человека:

Где приют для мира уготован?
Где найдет свободу человек?
Старый век грозой ознаменован,
И в крови родился новый век!

Он тревожно вглядывался в будущее и не видел никаких признаков, которые бы питали надежду на то, что человек будет устроен на земле лучше, чем это было до сих пор:

Но на всей земле неизмеримой
Десяти счастливым места нет.

Пер. В. Курочкина

Идея противоречивости исторического прогресса, высказанная Шиллером (и еще ранее его — Руссо), стала одной

⁸ Гете. Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1937, т. 10, с. 548.

из главных в подготовке историзма романтиков. Вместе с тем это был отказ от просветительского оптимизма.

Пример Шиллера показателен еще и в другом смысле. Он совмещал в своей творческой индивидуальности философа и поэта. И поэт часто вносил существенные поправки в философские концепции, которые он, казалось, разделял. Шиллер — кантианец, но его великие произведения было бы странно называть кантианскими. Поэтому, говоря о концепции личности, следует ясно отграничивать эти две сферы: художественную и философско-умозрительную.

Художественное сознание по самой своей природе конкретно. Какими бы тесными ни были связи между философией эпохи Просвещения и художественным творчеством просветителей, искусство не становилось и не могло быть простой служанкой философии. Произведение искусства не является образным переложением умозаключения или тезиса.

Поэтому и осмысление судьбы личности в художественном творчестве часто не совпадало с выводами их современников и единомышленников⁹.

Это надо иметь в виду, переходя к проблеме героя. Художественный образ человека мог в той или иной мере отражать метафизические моменты в концепции просветителей, но мог быть и богаче и многограннее, например не сводиться к чистому разуму или только к «природе».

Для характеристики литературных героев эпохи очень существенно оптимистический характер просветительского мировоззрения.

Личность в литературе Просвещения рассматривалась в ее соотношении с обществом, которое, в свою очередь, оценивалось с точки зрения приближения или отдаления его от идеала разумного социального устройства. Просветители отдавали себе отчет в том, что реальный человек в его бытовой повседневности далек от идеала. Он мог быть подвержен разным порокам, дурным привычкам; он мог быть зол и морально нечистоплотен. И находились весьма убедительные объяснения этого несовершенства: дурное воспитание, влияние неблагоприятных обстоятельств среды. Но, как бы ни было очевидным проявляющееся в людях зло, просветитель не позволял себе сомневаться в том, что вполне возможен,

⁹ Нельзя не отметить, что в специальной философской литературе несколько недооценивается роль искусства в развитии общественной мысли и поэтому художественное освоение проблемы человека чаще всего вовсе не учитывается, даже не упоминается в перечне тех сфер познаний, которые имеют дело с человеком.

реально достижим идеал разумной человеческой сущности. Вспомним, с какой настойчивостью, с какой тревожной горячностью Дидро полемизировал с теми, кто пытался как-то поколебать основу просветительского оптимизма:

«Гельвеций: Интерес сильного властвует над общественным мнением более повелительно, чем истина.

Дидро: Я совершенно не верю этому, друзья мои, не верьте этому... Гельвеций прав только для данного момента, но он окажется неправым в грядущих веках, ради которых вы работаете.

Он придет, он придет когда-нибудь, тот справедливый, просвещенный и сильный человек, которого вы ждете, потому что время приносит с собой все, что возможно, а такой человек возможен...»¹⁰.

Философский оптимизм просветителей органически связан с их убеждением в безусловной возможности переустройства общества на разумных началах. Царство разума, обещаемое просветителями, было не менее утопично, чем идеальный мир, который позднее стали рисовать романтики. Но утопия просветителей строилась на прочном убеждении («он придет, он придет»).

Конечно, природа просветительского оптимизма сложна и многообразна. Существует огромная дистанция между оптимизмом «Фауста» и безмятежным прекраснородушием идиллий Гёснера. Историки философии в этом случае различают оптимизм статический и оптимизм динамический, т. е. воплощающий веру в преобразование мира к лучшему. Мы знаем, что в рамках Просвещения велась и борьба, например, против лейбнищевского варианта оптимизма.

После катастрофического землетрясения в Португалии Вольтер написал поэму «О гибели Лиссабона» (1756), в которой сокрушенно недоумевал:

Нет, зло не мог создать создатель совершенный:
Не мог создать никто, коль скоро он — творец вселенной,
Все ж существует зло. Как истины грустны,
Как странно крайности к единству сведены.

Пер. А. С. Кочеткова

На позднем этапе Просвещения в творчестве многих писателей мы все чаще встречаемся с раздумьями о трудностях преодоления зла. Трагические ноты звучат в поэзии и прозе сентиментализма. Оптимизм как бы проходит проверку.

И все же исторический оптимизм остается характерной

¹⁰ Дидро Д. Собр. соч.: В 10-ти т. М.; Л., 1935, т. II, с. 323.

чертой просветительской идеологии. Эта мысль сформулирована предельно точно в известной статье В. И. Ленина «От какого наследства мы отказываемся»: «...искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние»¹¹.

В одной из статей известного советского музыковеда И. И. Соллертинского есть интересное сопоставление композитора XVIII в. с композитором-романтиком: «Мы знаем, — пишет он, — что жизнь Моцарта сложилась чрезвычайно бедственно. И тем не менее как ослепительно жизнерадостна моцартовская музыка! Эта жизнерадостность вытекает прежде всего из того, что Моцарт писал не о себе и не для себя»¹² (в отличие от романтиков, у которых музыка прежде всего звучащая автобиография). В другой статье Соллертинский уточняет: «Корни жизнерадостности музыки Моцарта — в огромном социальном оптимизме композитора: ему, как и многим другим представителям передовой интеллигенции XVIII в., казалось, что наступает новая эра, когда рушатся социальные перегородки, трещат троны, отмирает средневековье...»¹³.

О другом композиторе XVIII в., Иосифе Гайдне, писал Стендаль (в книге «Жизнеописание Гайдна, Моцарта, Метастазии»): «От него веет свободой и радостью»¹⁴.

Многозначительное словосочетание «свобода и радость» как бы подчеркивает общественный смысл оптимизма композитора. И эти слова могут быть отнесены, конечно, не только к музыке, но и в целом к искусству Просвещения.

Литературные герои XVIII в. очень разные. Многие из них преемственно связаны с традицией XVII в. К такому можно отнести персонажей плутовского жанра, особенно в английском романе (Молль Флендерс, герои Смоллета). Очевидна преемственность героев трагедии просветительского классицизма (например, Вольтера) с героями Корнеля и Расина.

Но в целом литература XVIII в. переосмысляет, а нередко и взрывает традиции, поражает новаторством тем, характеров, художественной манеры. Обновляются старые и создаются новые жанры. Необычайно возрастает роль прозы. И выступают новые герои. Именно деяния и судьба главного героя полнее всего выявляют просветительскую программу

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 519.

¹² Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.; М., 1946, с. 69.

¹³ Там же, с. 39.

¹⁴ Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1958, т. 8, с. 39.

автора. Как известно, одной из характерных черт искусства и литературы Просвещения является обращение к изображению человека третьего сословия, выбор героя из низов общества.

«Литература Возрождения... искала путей к большим жизненным поэтическим обобщениям, обходя сферу быта... быт и возвышенные переживания, одухотворенность душевного мира существовали независимо друг от друга, параллельно»¹⁵.

Это разделение сфер возвышенного и будничного сохраняется, и в XVII в. происходит даже еще более резкое размежевание высоких и низких жанров и соответственно героев в них.

В XVIII в. герой из третьего сословия выступает как посетитель самых главных устремлений эпохи. Он уже не просто представитель некоего «фальстафовского фона», что не исключает, конечно, множества персонажей, живописно расположенных на периферии главной интриги. Новая роль демократического героя становится очевидна, если сравнить образы слуг в комедиях Лопе де Веги, Мольера и даже Лесажа с такими программными героями, как Мирандолина у Гольдони или Фигаро у Бомарше. Важно подчеркнуть, что Гольдони умеет раскрыть положительные черты многих своих героев, не соединяя в одном образе демократизм и особенности буржуазного взгляда на жизнь. Он раскрывает высокие качества именно человека из народа — трудолюбие, энергию, честность и доброжелательность.

Как известно, Гольдони спорил с традиционной точкой зрения на комедию, которая якобы должна исправлять нравы, изображая пороки. Гольдони считал, что комедиограф совсем не обязательно должен в центре ставить отрицательный образ и тем самым обличать дурные стороны человеческого поведения.

Еще в конце 40-х годов, предвосхищая Дидро, Гольдони написал комедию «Честная девушка», по поводу которой он позднее давал такое объяснение: «В лице моей героини я предлагал своим зрителям пример, достойный подражания. Но если ставить своей целью пробуждать добрые чувства, то не лучше ли привлечь сердца красотой добродетели, чем мерзостью порока»¹⁶ Этим же стремлением объясняется и то, что отрицательные персонажи комедии дель арте —

¹⁵ Виннер Ю. Б. О преемственности и своеобразии реализма Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе.— В кн.: Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970, с. 53.

¹⁶ Гольдони К. Мемуары. Л., 1933, т. 2, с. 34.

Пантолоне и Бригелла обретают в системе образов Гольдони другие качества, отмечает Б. Г. Реизов¹⁷.

Во Франции право на изображение нового героя интересно обосновал в своем теоретическом трактате Луи-Себастьян Мерсье: «Однако скажут мне как же можно самые низкие, самые пресмыкающиеся человеческие чувства показывать на сцене? Ткача! Рабочего!.. Журналиста! Но почему же нет? решительно заявляет Мерсье: Эти рабочие, эти ремесленники могут появиться на сцене благородными; я знаю этих людей именно такими в их нравах и в их труде»¹⁸.

Нельзя не напомнить о пристальном интересе многих мастеров живописи XVIII в. к новому герою — Шардена, Греза, Ходовецкого.

Слуги, служанки, гувернантка, женщина, которая чистит овощи, рукодельница, наконец, знаменитая Прачка — вот персонажи картин Шардена.

Может показаться, что все это уже присутствовало на полотнах фламандцев и голландцев. Но, как отмечает советский искусствовед, «даже когда сюжеты произведений этих художников как будто бы совпадают с имеющимися в картинах Шардена, то сходство остается лишь поверхностным и внешним. В произведениях Шардена господствуют совершенно иные образы, иные чувства. Его произведения лиричны и интимны, они лишены того развлекательного момента, который встречается в „бытовой живописи“ маленьких голландцев, простой человек в них выступает с особым чувством собственного достоинства»¹⁹. Очень хорошо подмечено особое чувство человеческого достоинства.

Известна высокая оценка Шардена в «Салонах» Дидро. Но, может быть, еще более важно подчеркнуть огромную популярность Шардена в широких кругах французского общества. Если любители приобретали подлинники или авторские копии, то для массового распространения создавалось множество гравюр. Можно сказать, что сами герои приобретали собственное изображение. Есть что-то общее между популярностью гравюр Шардена и успехом, которым пользовалась у народа же народная комедия Гольдони.

«Я никогда не переживал еще такой радости, какую шумно проявлял народ при виде столь естественного изображе-

¹⁷ См.: Реизов Б. Гольдони. Л.: М., 1957, с. 121.

¹⁸ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского. М., 1955, т. 2, с. 371.

¹⁹ Пемилова Н. С. Симон Шарден и его картины в Государственном Эрмитаже. Л., 1961, с. 10.



Д. Ходовецкий. Крестьянский мальчик на кухне

ния самого себя и своих близких»²⁰, — свидетельствовал Гете, присутствовавший в Венеции на спектакле «Кюджинские перепалки» Гольдони. Тесная связь драматурга и зрителя, писателя и читателя — характерное явление XVIII в.

Само собой разумеется, что задача просветителей не могла сводиться к простому копированию тех или иных характерных фигур, подмеченных дома и на улице. Их искусство неизменно тенденциозно — в лучшем смысле этого слова: изображение человека они связывали с общественными задачами, задачами переустройства мира.

«Человек создан для общества, — писал Дидро в „Монахине“, — отделите его, изолируйте, и его идеи станут хаотичными, его характер извратится, множество уродливых страстей возникнут в его сердце».

²⁰ Гете. Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1935, т. 11, с. 107.

О
часте
роя
щест
мана
циал
дета.
редк
С
обст
общ
го в
фил
ма
ских
паст
Луи
про
лос
про
бы,
пол
рое
Это
дра
вол
тив
взв
стр
ты
си
це
раз
об
ща
ан
все
ст
му
Гл

Об этой общественной функции человека просветители часто говорили иносказательно. Изображение реального героя сочеталось с утверждением большой философской, общественной, этической программы. Важная особенность романа XVIII в. в том, что он одновременно является и социально-бытовым, поражающим читателя колоритностью деталей, и вместе с тем философским. История героя нередко предстает как притча, параболa.

Судьба героя определяется не столько материальными обстоятельствами, окружающей средой, сколько замыслом, общей идеей, убеждением автора в правоте просветительского взгляда на мир. Произведение приобретает обобщающий философский смысл, история героя становится притчей, драма или роман — ареной столкновений философских, этических, политических концепций. Реальны Робинзон у Дефо, пастор Адамс у Фильдинга, Гец фон Берлихинген у Гете, Луиза Миллер у Шиллера, но значение этих образов не в простой достоверности, за каждым из них стоит целая философская концепция.

Легче всего упрекнуть Шиллера в том, что его Луиза произносит перед леди Мильфорд речи, которые, казалось бы, не может составить дочь простого музыканта, явно не получившая философского образования.

Но подобная немотивированность поведения и речей героев отнюдь не просчет или слабость великого драматурга. Это — особенность просветительской драмы (и не только драмы). И самое поразительное состоит в том, что зрителя волновали (да и продолжают волновать!) подобные «немотивированные», исполненные просветительского пафоса — взволнованные и страстные — тирады Луизы и Фердинанда.

Особое место в искусстве XVIII в. занимают образы, абстрагированные от реального быта эпохи, как бы приподнятые над ним.

Это относится к произведениям просветительского классицизма, к героям трагедий М.-Ж. Шенье и полотен Давида.

Просветительская транскрипция античных героев существенно отличалась, например, от системы образов, которая была характерна для классицизма XVII в. В самой общей форме это можно выразить так: просветители обращались не столько к каким-то структурным элементам античного искусства, сколько к его сущности, и прежде всего к гуманизму древних мифов и древнегреческого искусства. И, возможно, не слишком преувеличивал советский музыковед И. И. Соллертинский, когда писал о героях Глюка: «Евридика, Альцеста, Орфей, Адмет — это не пере-

одетые в эллинские хитоны и туники дамы и кавалеры XVIII в., но подлинно античные образы. Конечно, это — не античность в строгом понимании последующего XIX в. Но это та античность, которую „открыл“ гениальный искусствовед И. Винкельман»²¹.

В самом деле, та модель героя, которая вставала со страниц «Истории искусства древности» Винкельмана, была весьма значима для Германии (и не только для Германии).

Историки давно разобрались в том, что можно признать подлинным и достоверным в античности Винкельмана. Можно сказать, что герои его слишком величественны, чтобы считать их переодетыми немцами и итальянцами, но они не были и настоящими греками. Это — просветительские герои, модели, воплощавшие высокий гуманистический идеал XVIII в.

Носителями идеала могли оказаться не только древние греки — но и Натан, и Фауст, и ветхозаветные герои ораторий Генделя.

Поиски героя заполняли весь XVIII век. Иногда они приобретали особенно напряженный характер — писателям «Бури и натиска» казалось, что и в поэзии и в драме должен быть прежде всего представлен «гений», мощный характер, которому дано если не опрокинуть, то сдвинуть с места этот застоявшийся затхлый мир.

Один из учителей Шиллера по карловой академии Якоб Фридрих Абель произнес во время торжественного акта в 1776 г. речь о гении. Тему он свою сформулировал так: откуда берутся люди великого духа: *рождаются* они такими, или их можно *вырастить* и *воспитать*?²².

Просветители несомненно хотели воспитать новых Прометеев, и именно потому они предлагали в своих произведениях героические образцы. Ромен Роллан цитирует слова Генделя, сказанные им после исполнения одной из его ораторий: «Мне было бы досадно, милорд, если бы я доставлял людям только удовольствие, моя цель — делать их лучшими». Роллан пишет о «героизме Генделя», о «его бесстрашной музыке, дышащей доблестью и верой». Ораторию «Иуда Маккавей» Роллан называет «победной эпопеей завоеванного народа, восставшего и вытеснившего притеснителей»²³.

Мы приводим этот пример еще и потому, чтобы показать, что героическое искусство в XVIII в. связано не только с

²¹ Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963, с. 32.

²² См.: Abel J. F. Rede über das Genie. Marbach, 1955.

²³ Роллан Р. Собр. соч. Л., 1936, т. 17, с. 198.

направлением революционного классицизма — оно выражается в разных художественных формах.

Специфика образной системы в искусстве Просвещения позволяет четко отделить его как от искусства Ренессанса, так и от искусства XIX в. Спорны, например, попытки механически переносить на литературу XVIII в. теоретические положения, относящиеся к критическому реализму XIX в. (типические характеры в типических обстоятельствах при верности деталей). Даже если можно условно говорить о типичности Тома Джонса или Вертера, то это все же не та типичность и не она определяет значимость этих образов. Гораздо существеннее понятие естественной природы, категория чувства (для Вертера), просветительская логика пути героя (у Филдингга). Фактор социальной обусловленности характера, важнейший для реализма XIX в., не играет большой роли в литературе Просвещения. Если же говорить о таких образах, как Робинзон Крузо или Карл Моор, то очевидная их исключительность, нетипичность несколько не умаляет их выдающегося значения в мировой литературе. Между тем вклад в мировую литературу художников XVIII в. не в последнюю очередь связан с созданием именно таких образов, как Робинзон Крузо, Натан Мудрый, Фауст, герои опер Глюка, Моцарта, что, конечно, не приуменьшает значения и других героев, менее абстрагированных от реальных будней этого бурного века.

Жанры повествовательной прозы на исходе Просвещения



Век прозы

Век Просвещения — это прежде всего век прозы, представленной во всем многообразии жанров.

Для понимания функционального развития жанров литературы Просвещения существенно важно реально представить читателя того времени. Вернер Краус посвятил этому вопросу специальную работу «О роли истории книги в развитии литературы Просвещения». Содержание ее шире заглавия. Автор исследует проблему читателя и ставит вопрос: можно ли себе представить Просвещение как идейное движение, если не учитывать широкого круга воспринимающих эти идеи. В этом смысле Просвещение не адекватно гуманистическому движению эпохи Ренессанса.

Вопрос о масштабах восприятия новых идей волновал и самих просветителей. В. Краус напоминает, что во Франции еще в 1736 г. в одном из изданий этот вопрос был поставлен в такой форме: «Может ли вся нация мыслить философски?» Вольтер отвечал на него отрицательно и 30 лет спустя. О людях, живущих трудом своих рук, он писал 1 апреля 1766 г.: «Я сомневаюсь, что этот класс сограждан когда-нибудь будет обладать временем и способностями, чтобы приобщиться к образованию: они скорее умрут от голода, чем станут философами»¹.

Между тем, как справедливо отмечает В. Краус, если бы Вольтер был прав, революции во Франции не произошло бы. Дело, конечно, не в философии в точном значении этого слова, а в том, что широкий круг просветительских идей жадно воспринимался в разных слоях французского общества.

Разумеется, философская проза XVIII в. была адресована относительно узкому кругу просвещенной интеллигенции, как и «Энциклопедия» Дидро, выходявшая небольшим ти-

¹ Krauss W Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker. Leipzig, 1965, S. 201, 204.

ражом и стойшая очень дорого. Но за «Энциклопедией» и монументальными томами об «уме» или «чистом разуме» следовал широкий поток просветительской публицистики.

Почти во всех европейских странах возникают журналы, в них печатаются очерки, эссе, путевые заметки, статьи на самые разнообразные темы. Около 100 французских периодических изданий вышло в XVIII в. в разное время в Голландии. Книжки, запрещенные во Франции, печатались в Бельгии, Англии. «Энциклопедический журнал», например, один из самых влиятельных французских журналов, издавался Пьером Руссо в независимом герцогстве Буйог на границе с Бельгией. Даже первые собрания сочинений Вольтера вышли за границей в Амстердаме и Дрездене. Большая часть публикаций была апоимпой. Многие журнальные материалы и брошюры были рассчитаны на широкого читателя, более того, эти публикации формировали читателя, приобщая к чтению печатной продукции новые общественные силы, демократические пизы, к которым раньше авторы и издатели не обращались. Делались попытки приписать масштабы распространения просветительских идей ссылкой на низкий процент грамотности населения. Это сомнение опровергается простой библиографической справкой об огромном количестве брошюр, безвестные авторы которых излагали высокие идеи просветителей в популярной, доступной рядовому читателю форме.

«Но кто мог бы проследить за судьбой зловодневной брошюры? Сколько раз она не только прочитывалась, но и читалась вслух, а хорошая память первых слушателей была гарантией того, что с содержанием ее будет ознакомлен широкий круг людей»², — писал В. Краус, подчеркивая значение устной традиции в распространении новых идей.

Самый факт существования множества издательств в соседних с Францией государствах говорит за себя. Издатели оперативно использовали потребность в актуальной книжке и извлекали немалую прибыль, нанимая литературных ремесленников для популяризации идей Просвещения.

В других странах Европы преобладала нравоучительная публицистика, но и она решала, хотя на более умеренном уровне, просветительские задачи. В Германии политическая публицистика переживает расцвет в последнее десятилетие XVIII в., но уже под непосредственным влиянием французской революции³.

² Ibid., S. 204.

³ См.: Voegt H. Die deutsche jakobinische Literatur und Publizistik, 1789—1800. Berlin, 1955.

Представляет интерес самый факт широкого распространения правоучительной, философской и политической публицистики. О публицистике можно говорить как о ведущем жанре в литературе XVIII в. Но из этого факта вытекает важный вывод: происходит формирование нового читателя, изменение читательских интересов, заинтересованность читателя в литературе, которая в той или иной степени отвечает его насущным вопросам. А это, в свою очередь, не могло не сказаться на судьбе и других литературных жанров.

Нельзя не учитывать и известной роли научной прозы. Освоение мира в эпоху Просвещения отмечено широким диапазоном: пишутся сочинения по истории, по истории культуры, делают эпоху многие труды по естественным наукам.

Исторические сочинения Вольтера («История Карла XII», 1731; «Век Людовика XIV», 1751; «История России при Петре Великом», 1759—1763, и др.) изучаются в наше время не только с точки зрения взглядов писателя на историю и на отдельных исторических деятелей.

Заслуживает внимания художественное мастерство Вольтера в жанре исторической прозы. Пример Вольтера не является исключением. Профессор истории испанского университета Ф. Шиллер обнаружил важную грань своего таланта в книгах «История отпадения Нидерландов» (1788) и «История Тридцатилетней войны» (1791—1793). Мастера прозы могут быть названы и среди профессиональных историков. Исследователи английской литературы неизменно в этом ряду называют Эдварда Гиббона (1737—1794), автора обширной истории «Упадка и падения Римской империи» (1776—1788).

Типология просветительского романа

Наряду с публицистикой и философской прозой в XVIII в. завоевал видное место роман. В литературе английского Просвещения он занял ведущее место.

В первой половине века роман отмечен именами Дефо, Свифта, Филдинга, Ричардсона, Смоллета, Лесажа, Монтескье, Прево, Мариво — если называть только крупные имена.

Типология раннего просветительского романа давно привлекала внимание исследователей. Наиболее распространенной является точка зрения, согласно которой следует различать две его разновидности. Она отражена, например

в классической работе В. Дибелиуса об английском романе. Два типа романа Дибелиус обозначает как роман приключений и роман личности. В первом доминирует напряженное действие, все остальное — характеры, сатира, описание природы, изображение среды — имеет лишь побочное значение. Роман другого типа изображает личность героев, автор прежде всего создает человеческие образы, а сюжет служит лишь для проявления характеров. Образцом первого типа романа Дибелиус называет «Робинзона Крузо» Дефо, а второго — «Кларису Гарлоу» Ричардсона. Другие типы романной структуры (сенсационный, социальный, криминальный, проблемный романы) развиваются из этих двух типов⁴.

Иногда эта антитеза сводится к противопоставлению традиции плутовского романа и романа психологического. Р. Фокс, отдававший, как известно, предпочтение роману XVIII в. («золотой век романа») перед романом XIX в., различал писателей, которых интересует чисто объективная картина мира, и писателей, создавших совершенно новый тип романа, где интерес сосредоточен на чувствах и побуждениях личности. Представителями второго он называл Стерна и Руссо, указывая на односторонность и того и другого подхода. Р. Фокс утверждал, что ни те, ни другие «не видели действительности во всей ее полноте»⁵ и в этом смысле уступали мастерам Ренессанса, например Сервантесу.

У Фокса, однако, нет прямолинейного противопоставления в изображении личности и внешнего мира, как это подчеркивалось в концепции Дибелиуса. Личность в истолковании Фокса представлена в обоих типах романа, но меняется аспект ее изображения. «Робинзон Крузо был наивысшим утверждением личности, но это была личность, жизнь и все интересы которой лежали вне ее самой, он был лишь типичным человеком нового мира, но лишь в одном смысле. Крузо открыл, что он сам, один, сумел одержать победу над миром. Стерну и Руссо остается открыть только то, что человек сам, один — это и есть целый мир»⁶

О двух тенденциях — романа плутовского и психологического — пишут и советские литературоведы; наиболее полно эта позиция выражена в работе В. Кожинова⁷. При характеристике романа Прево «История кавалера де Грие и Манон

⁴ *Dibelius W.* Englische Romankunst. Berlin; Leipzig, 1922, В. 1, S. 10.

⁵ *Фокс Р.* Роман и народ. М., 1960, с. 104, 107.

⁶ *Фокс Р.* Указ. соч., с. 103.

⁷ *Кожин В.* Происхождение романа. М., 1963, с. 290.

Леско» обычно отмечается слияние этих двух тенденций.

Само собой разумеется, что развитие психологизма в романе органически связано с традицией классицизма, эпохи, когда «пристальный интерес к выявлению драматической сущности изображаемых жизненных конфликтов находит свое отражение и в возрастающей тонкости психологического мастерства, в способности воспроизводить сложную и напряженную борьбу чувств, обнажать скрытые в глубинах душевной жизни героев внутренние стимулы поступков»⁸.

В применении к английскому роману современный исследователь устанавливает другую классификацию: «...английский роман создали писатели XVII столетия. Некоторые из них следовали аллегорической традиции, традиции „назидательной притчи“ Других привлекала явно назидательная направленность, свойственная плутовскому роману»⁹. При этом, говоря о традиции «назидательной притчи», А. Кеттл имеет в виду совершенно конкретное произведение — «Путь паломника» (1678—1684) Д. Беньяна.

В современном литературоведении понятие «притча» приобрело широкие права гражданства, не без влияния художественной практики XX в. — Б. Брехта и его многочисленных последователей. При этом притча рассматривается не в ее традиционной трактовке (рассказ, содержащий моральное поучение, родственный басне), а в ряду современных интеллектуальных жанров — романа-концепции, драмы-концепции. В этом ряду называют романы Т. Манна и драматургию Ф. Дюренматта, М. Фриша, Ж. Ануя и мн. др. Как известно, Брехт во многом опирался на опыт литературы Просвещения¹⁰, которая дала жизнь роману-притче и драме-притче. Художественный опыт XX в. позволяет ~~иными глазами~~ взглянуть и на структуру этого жанра в XVIII в.

В свете завоеваний реализма XIX в. просветители казались несколько дидактичными, «назидательными». Возникла соблазна оценивать их реализм по меркам критического реализма XIX в., в нашем литературоведении еще недавно появлялись такие термины, как «дидактический реализм» и даже «предреализм».

Влияние эстетических принципов эпохи Просвещения на современную литературу, появление в наше время произведений, в которых изображаются «экспериментальные об-

⁸ Виннер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 37.

⁹ Кеттл А. Введение в историю английского романа. М., 1966, с. 57.

¹⁰ См.: Фрадкин И. М. Б. Брехт. М., 1965, с. 292—302.

тоятельства (как это имело место в «Кандиде» Вольтера или «Робинзоне Крузо» Дефо), когда привычными стали и словность и фантастика,— все это неизбежно определяет и особый подход к явлениям XVIII в. Сквозь призму современного художественного опыта более отчетливо видится новаторство просветителей.

В частности, новое понимание притчи как жанра переселится и на литературу XVIII в. Просветительские роман-притча и драма-притча оцениваются уже не просто как развитие традиции средневекового поучения (или, как сказано Кеттля, традиции Бенъяна), а как открытие и формирование нового жанра, от которого ведут свою родословную современные жанры.

Однако надо сказать, что при внимательном рассмотрении жанра просветительского романа, прежде всего в Англии, становится очевидным, насколько неправомерно выделять в нем две разновидности, в зависимости от традиции: плутовского романа или аллегорической притчи.

На самом деле разные тенденции переплетаются в сложном сплаве, и давно уже отмечено, что в первом романе Дефо явственно проступают черты и плутовского романа, и романа путешествий, и авантюрного романа, и на этот острый фон накладывается оригинальная по жанру часть — обинзонада. Вместе с тем роман в целом (и, конечно, прежде всего благодаря робинзонаде) предстает как филологическая притча о Человеке.

Среди повествовательных жанров XVIII в. не последнее место принадлежит и литературной сказке. Только такие элементы в просветительской эстетике, как Готшед, пытались выражать возмущение «неразумным» жанром с его «фальшивыми чудесами». Сказки издавались, вошли в моду и, как писал издатель журнала «Teutscher Merkur» К. М. Вианд в 1777 г., со всех сторон только и слышишь: «больше казок, больше рецензий»¹¹. Во Франции сказка получила распространение с конца XVII в. С одной стороны, сыграло роль обращение Ш. Перро к фольклорной традиции, с другой стороны, приобрели популярность так называемые сказки о феях, авантюрно-фантастические повествования, ноившие по преимуществу развлекательный характер.

В начале XVIII в. большой резонанс (сначала во Франции, а потом и за ее пределами) вызвала публикация переводов «Сказки 1001 ночи» Антуана Голлана (12 томов,

Цит. по: Steffen H. Märchendichtung in Aufklärung und Roman.— In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Göttingen, 1963.

1704—1717). Много томное собрание волшебных сказок под названием «Кабинет фей» было издано по-французски в Амстердаме и Женеве, по-немецки — в Нюрнберге.

В живой литературной традиции волшебная сказка бытовала прежде всего в многочисленных ориентальных вариантах. Специфика этого жанра оказывает влияние на роман.

Условные восточные декорации, герои с персидскими или арабскими именами проникают как в сферу просветительского романа — от «Персидских писем» Монтескье до «Приключений дона Сильвио де Розальвы» К. М. Виланда (1764), так и непросветительского — «Ватика» Бекфорда (1787). Сказочные сюжеты, надуманные ситуации, экзотические названия стран, где происходило действие, — все это позволяло в занимательной форме преподносить читателю весьма важные истины.

Здесь кратко намечены лишь некоторые тенденции в развитии романа. Можно сказать, что первая половина XVIII в. в западноевропейских литературах была отмечена весьма активными исканиями в этом жанре. Как справедливо отмечает В. Кожин, во второй трети века роман из «вещи в себе» окончательно превращается в «вещь для себя». Роман перестает при этом занимать «боковую и подспудную линию литературы» и захватывает в ней ведущее положение¹².

В Англии важным рубежом является дата выхода в свет романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыща» (1749). Как известно, эта книга содержит программные размышления автора, в ходе которых теоретически обосновывается и настойчиво утверждается самый жанр романа как эпоса нового времени («комический эпос в прозе»)¹³.

Шестидесятые годы — новый этап в истории западноевропейского романа. В эти годы возникают типы романа, не только определяющие судьбы жанра до конца века, но и открывающие перспективу в XIX век.

В 1760—1761 гг. написаны романы Дидро «Монахиня» и «Племянник Рамо». Они станут известными значительно позднее («Монахиня» в 1796 г., «Племянник Рамо» в 1805).

¹² Кожин В. Указ. соч., с. 293—294.

¹³ Вопрос этот подробно исследован в литературоведении. На рус. яз. см.: Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966 (гл. о Филдинге); Соколянский М. Г. Творчество Генри Филдинга. Киев, 1975 (гл. «Поэтика „комических эпопей“»). О типологических проблемах, связанных с Филдингом, см.: Елистратова А. А. Готоль и проблемы западноевропейского романа. М., 1970.

Но самый факт создания их в эти годы знаменателен. Начинается время итогов, начинается самокритика Просвещения. Возможно, поэтому Дидро не стал их публиковать: автор не был уверен в целесообразности обнародования своих сомнений в системе просветительских идей, обоснованной на непререкаемом авторитете разума. Ни в одном романе до «Монахини» с такой четкостью и определенностью не раскрыта детерминированность человеческого поведения материальными обстоятельствами. Дидро вступает в спор с просветительскими позициями, выраженными в его собственных мещанских драмах. Трагическая история «побочной дочери» Сюзанны, обусловленная корыстными побуждениями ее семьи, разрушает иллюзии, которые торжествовали в «Побочном сыне» и «Отце семейства».

В 1766—1767 гг. в Германии вышел роман К. М. Виланда «Агатон», он стоял у истоков нового жанра, специфического для немецкой литературы, — воспитательного романа.

Появление же другого романа — «Замок Отранто» (1764) О. Уолпола положило начало жанру готического романа.

Новая разновидность жанра в 60-е годы — сентиментальный роман: «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо (1761), «Векфильдский священник» О. Голдсмита (1766), «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760—1767) и «Сентиментальное путешествие» (1767) Л. Стерна. В первой половине 70-х годов сюда присоединяются «Путешествие Хемфри Клипкера» Т. Смоллета (1771), «Страдания юного Вертера» И.-В. Гете (1774), в известной мере «Жак-фаталист» Д. Дидро (1773—1775) и, наконец, хронологически завершает историю сентиментального романа «Поль и Виржиния» (1788) Ж. А. Бернардена де Сен-Пьера.

Многие сентиментальные романы написаны в письмах. Представляет интерес предыстория этого жанра в эпоху Просвещения. Жанр эпистолярного романа — один из самых распространенных в XVIII в.¹⁴ Форма его отвечала стремлению к достоверности, особенно характерной для эпохи становления английской просветительской прозы. Письма рассматривались как свидетельство и документ — точно также, как на титульном листе многочисленных «путешествий»

¹⁴ Ф. Дж. Блэк в приложении к своей книге об эпистолярном жанре дает полную библиографию английских романов в письмах с 1740 г. (года появления «Памелы» С. Ричардсона). К 1840 г. этот список включает 816 произведений, в том числе 352 анонимных. Большинство эпистолярных романов падает на последнюю треть XVIII в. (например, в 1788 г. — 34 романа, в 1799—26, в 1790—23, и т. д.; с 1800 г. этот поток резко идет на убыль). См. в кн.: *Black F. G. The epistolary novel in the late eighteenth century*. Eugene, 1940.

и «приключений» подчеркивалась подлинность событий, якобы пережитых самим сочинителем.

Однако понятие «эпистолярный роман» отнюдь не однозначно. В западном литературоведении не раз делались попытки классифицировать произведения этого жанра исходя из разных признаков. Так, Ф. Дж. Блэк наметил 12 типов, положив в основу характер отношений между участниками переписки (например, вся история рассказывается в одном письме, или собрание писем, объединенное повествованием от автора, или такая ситуация, когда два участника переписки рассказывают о жизни третьего лица, или переписываются двое, но речь все время идет о судьбе одного из них, и т. д. и т. п.).

Нельзя не заметить, однако, что эта классификация носит в основе своей формальный характер. Не все перечисленные сочетания пишущих и их адресатов существенны для характеристики жанра. В плане идейно-эстетическом исключительно интересна, например, такая структура, когда те или иные события и их оценка передаются различными лицами, пишущими письма, т. е. когда одно и то же явление оценивается с разных позиций, а суждения одного лица корректируются другим участником переписки. Это придает новое качество жанру. Разбирая «Клариссу Гарлоу» С. Ричардсона и отмечая, что движение сюжета здесь поручено нескольким участникам действия, западногерманский исследователь называет такой роман «полиперспективным»¹⁵. В этом ряду могут быть названы и «Хемфри Клинкер» Т. Смоллета и «Опасные связи» Шодерло де Лакло.

Весьма существенно наблюдение западногерманской исследовательницы Н. Вюрцбах относительно двух уровней, наличествующих в эпистолярном романе: на одном — выступает автор письма со своими мыслями и чувствами, желаниями и надеждами, которые владеют им в момент написания письма; на другом уровне — события и чувства, о которых он рассказывает и которые имели место в более или менее отдаленном прошлом¹⁶.

Приходится учитывать и условность самого понятия «письма». Во многих знаменитых романах (например, в «Новой Элоизе» Руссо) можно встретить довольно длинное письмо, целый рассказ, который практически мог быть написан только на протяжении нескольких дней. Среди

¹⁵ Mandelkow K. R. Der deutsche Briefroman.— Neuphilologus, Groningen, 1960, N 3.

¹⁶ Würzbach N. Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England. München, 1964, S. 7.

второстепенных английских эпистолярных романов Блэк называет анонимную «Историю лорда Белфорда и мисс Софьи Вудли», в которой одно из писем занимает 66 страниц печатного текста¹⁷

Письмо — условная форма и для Монтескье в его «Персидских письмах» (1721). Он и не пытается выдать письма за подлинные. Приложив к последнему прижизненному изданию (1754) «Несколько замечаний», Монтескье относит популярность своей книги за счет того, что она воспринималась как роман: «Мы находим там завязку, развитие и развязку; герои связаны между собой соединяющей их нитью». Вместе с тем Монтескье отмечает, что жанр романа в письмах дает ему больше возможностей, чем в обычном романе, «присоединить к роману философию, политику и мораль, связав это таинственной и некоторым образом незаметной цепью»¹⁸. В самом деле, в уста Узбека Монтескье вложил серию очерков французской действительности.

Показывая действительность остранным, как бы увиденную глазами человека, принадлежащего к другому укладу жизни, автор добивается более выпуклого и критически-заостренного изображения и одновременно как бы прячется за фигурой странно рассуждающего восточного человека и даже пытается убедить читателя (и цензуру!) в том, что якобы «вся прелесть заключается в резком контрасте между реальными вещами и странной, наивной, причудливой манерой, с какой эти вещи воспринимались». Таким образом, в «Персидских письмах» условны и самая эпистолярность, и обозначаемый в тексте автор писем, и очень условно отношение между героем и его создателем, излагающим свою просветительскую критику общественных институтов Франции.

Совершенно другой тип романа представляют произведения С. Ричардсона. Автор стремится прежде всего создать полную иллюзию подлинности писем как человеческих документов. На первом издании «Памелы» Ричардсон даже обозначил себя как издателя, а не автора. Самое удивительное, что автору удалась эта мистификация — многие читатели были убеждены, что им предложена подлинная переписка, каким-то чудом попавшая в руки предприимчивого издателя.

Роман Ричардсона стал художественным открытием. Известно, что Прево, автор первого психологического романа в

¹⁷ Black F. G. Op. cit., p. 9.

¹⁸ Монтескье. Персидские письма. М., 1956, с. 367—368.

XVIII в., явившийся новатором в жанре романа, был так поражен романами Ричардсона, что, отказавшись от собственного творчества, решил посвятить свой талант переводу произведений английского коллеги.

Но если говорить о типологии романа, то следует отделить «Клариссу Гарлоу» от «Памелы». «Памела» — назидательная притча, но не на философском уровне, как в «Робинзоне Крузо», а в самом узком и ограниченном значении этого слова, написанная с позиций буржуазно-пуританской морали.

«Клариссу Гарлоу» отличает не только характер персонажей и тема. Ричардсону удалось добиться, как отмечает А. Кеттл, «особой интенсивности переживания». Никакой другой роман — ни Дефо, ни Филдинга — не обнаруживал такой власти вымысла над умом и чувствами читателя. И это потому, что Ричардсон (в «Клариссе») — «первый английский романист, воплотивший в романе трагедию»¹⁹.

Именно «Кларисса Гарлоу» вдохновила Дидро на патетическую статью, которую он посвятил памяти Ричардсона. Он предсказал ему бессмертие: «Сколь великим явишься ты нашим потомкам, когда они увидят тебя с такого расстояния, на каком мы видим Гомера!»²⁰. Он заявлял, что если его постигнет нужда и он продаст все свои книги, то непременно оставит себе Ричардсона на одной полке с Библией и Гомером, Еврипидом и Софоклом.

«Твои книги навеки останутся для меня как постоянное чтение!» — восклицал Дидро.

В чем Дидро видит ценность Ричардсона? Прежде всего в правдивости, полной иллюзии достоверности («дом, в котором живет Кларисса, я представляю так же хорошо, как свой собственный»). Привлекает его и нравоучительность писателя, возможность по поводу каждого письма или эпизода вести серьезный разговор о достоинствах и обязанностях человека. Дидро даже оправдывает длинноты в романах Ричардсона — они ему не кажутся скучными. Особенно высоко оценил Дидро мастерство писателя в изображении Ловласа, как характера неоднозначного. И не исключено, что Ричардсон, которого, как известно, огорчала читательская реакция (Ловлас нравился), был бы огорчен и некоторыми похвалами Дидро.

В известной мере Дидро вычитывал из «Клариссы Гарлоу» перспективу последующего развития романа, когда пи-

¹⁹ Кеттл А. Указ. соч., с. 81.

²⁰ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 313.

сал: «Я слышал правдивый голос страстей; я видел, как приходили в движение на сотни разных ладов пружины своекорыстия и самолюбия, я стал очевидцем множества событий, я чувствовал, что приобрел опыт...»²¹. Он улавливал в романе все то, что было связано с опытом изображения противоречий в человеческом характере. Рассудочность и моральная проповедь Ричардсона не отталкивали Дидро. автора «Отца семейства» и «Побочного сына». Критерий разума для Дидро был определяющим, и можно понять, почему Дидро отдавал предпочтение «Клариссе Гарлоу» перед «Новой Элоизой» Руссо.

Широта взглядов Дидро, однако, сказалась в том, что он все же признал роман Руссо, отвергнутый Ричардсоном и Вольтером. Апология чувства не оттолкнула его.

Жанр романа в письмах привлек внимание не только Дидро-критика, но и Дидро-писателя. Как развернутое письмо воспринимается его «Монахиня». Историки литературы иногда даже говорят, что этот роман Дидро написал под непосредственным влиянием Ричардсона. Выше уже говорилось о глубине реализма писателя — в «Монахине» Дидро не морализует, не читает проповедей и не соотносит мироощущение героини с кодексом буржуазной морали, как это часто делает Ричардсон.

Исповедь Сюзанны Симонен — свидетельство обвинения против всех форм духовной тирании — направлена и против лицемерия той морали, которую защищал Ричардсон. Героиня Дидро апеллирует к кодексу природы; Дидро обличает официальные догмы как противоестественные.

Эта краткая предыстория жанра романа в письмах в XVIII в. представляется необходимой, чтобы отчетливее представить новаторство сентименталистов, ибо их художественным открытием был не просто роман в письмах, а его новое содержание, новый герой и новый стиль. Это новаторство наглядно раскрывается, если от Ричардсона обратиться к Руссо.

Ценностный критерий личности у Ричардсона определяется, как уже отмечено выше, нормами пуританской морали. Идеал воплощен в образах Памелы и Грандисона. Повлас, презревший все принятые нравственные установления, выступает своего рода антигероем. В романе «Кларисса Гарлоу» логика развития художественных образов во многом вступала в противоречие с замыслом писателя, но и в этом романе Ричардсон неизменно настаивает на строгом контро-

²¹ Там же, с. 301.

ле рассудка над чувством. Недостаточность и неэффективность этого контроля и явились, по мнению писателя, подлинной причиной трагедии героини.

Руссо считал главным достоинством своего романа простоту сюжета и цельность интриги, которая «сосредоточена в трех лицах и поддерживается на протяжении шести томов, без эпизодов, без романических приключений, без каких-либо злодейств в характере лиц или в действиях» («Исповедь», кн. XI). Он без ложной скромности утверждал, что «романы Ричардсона, превосходные во многих отношениях, в этом не могут быть поставлены рядом с моим» (Там же). «Разнообразие картин и множество персонажей», за которые, по словам Руссо, Дидро хвалил Ричардсона (правда, Дидро хвалил английского писателя не за это), «не могут являться достоинством». Руссо видел свою задачу в другом. В его объемистом романе легко перечислить всех персонажей, причем главное внимание сосредоточено на двух характерах. Роман так и обозначен: «Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножья Альп». Перед нами история любви и история отречения от нее. К большому письму Юлии (XVII), в котором она сообщает о своем замужестве и вспоминает о своей прежней любви, Руссо делает примечание: «Господин Ричардсон высмеивает такие влечения с первого взгляда, основанные на каком-то неопределенном сродстве душ. Хорошо над этим смеяться; но, право, таких влечений на свете слишком много, поэтому, вместо того, чтобы забавы ради отрицать, не лучше ли научить нас их преодолевать?».

Однако полемика Руссо с Ричардсоном отнюдь не сводится к этим немногим его собственным примечаниям

Роман «Юлия, или Новая Элоиза» — прежде всего книга о любви. Там стоял вопрос о замужестве героини: Памела добилась, чтобы сэр Б. женился на ней. (Как известно, в пародии на этот роман Ричардсона — «Шемеле», приписываемой Филдингу, героиня представлена как ловкая интриганка, сумевшая женить на себе своего барина.) Кларисса, наоборот, слишком доверилась Ловласу и потерпела поражение.

Руссо повествует прежде всего о чувствах героя и героини. Внешняя канва событий для него малосущественна. Прочитав пятьсот страниц, мы едва ли могли бы вспомнить более или менее подробно биографию Сен-Пре. Мы знаем о социальном неравенстве героя и героини, но автор не рассказывает о формировании их характеров, очень скупо по-

вествует о дальнем плавании Сен-Пре (продолжавшемся несколько лет!). Но зато мы знаем, как рождалось чувство, как оно развивалось, как взволнованно комментировалась двумя влюбленными каждая их встреча. В письмах они много рассуждают, но рассуждают прежде всего о своих чувствах. Представление о ценностных критериях у Руссо шире, богаче, чем у Ричардсона. Это — природа, как источник радости, как воплощение всего здорового, нормального. Это — жизнь сердца со всей неисчерпаемостью человеческих чувств. Нравственность определяется не просто церковными запретами или установленными в обществе нормами. Нравственность вытекает из законов самой природы и требований и потребностей человеческого сердца.

Ричардсон не мог бы написать письмо, в котором Сен-Пре восторженно и благоговейно рассказывает о том, как состоялась его интимная встреча с Юлией. Для Руссо это свидание нравственно, ибо оно освещено большим чувством. Ричардсон бы сурово осудил его, так как оно не отвечало его представлениям о морали.

И капитулируют герои Руссо не просто перед сословными перегородками, мешающими их счастью. Они оба жертвуют своими чувствами во имя долга, но долга не в ричардсоновском его понимании. Для Юлии это и долг перед отцом, перед матерью и выражение ее чувства человеческой и дочерней привязанности. Это не насилие над нею, а ее добродетельная жертва. И две последние части романа — снова поток писем! — тонкий анализ чувств и поступков в новой критической ситуации, когда Юлия замужем, а прежние чувства отнюдь не угасли, и пужны немалые усилия, чтобы моральные нормы не были нарушены, нормы опять-таки в их руссонстском, а не ричардсоновском смысле.

Таким образом, формально сохраняется структура романа в письмах, но каждое письмо наполняется новым содержанием, соответственно меняется стиль писем. И у Руссо, а вслед за ним и у Гете в «Страданиях юного Вертера» (как у Карамзина в «Письмах русского путешественника») мы ощущаем ту эмоциональную напряженность, которой не было у их предшественников.

И вместе с тем, говоря о сентиментальном романе, нельзя не видеть большого жанрового многообразия.

Если сопоставить, например, «Тристрама Шенди» с «Новой Элоизой», то совершенно очевидна принадлежность их к разным жанровым разновидностям. К эпистолярному роману Руссо ближе всего по своей структуре «Вертер» Гете. В меньшей степени «Хемфри Клипкер» Смоллета. И совер-

шенно особняком стоит «Тристрам Шенди» с его произвольной до дерзости композицией, нарочито подчеркнутым своеволием автора, с его пафосом относительности добра и зла, с многоаспектностью подходов в изображении и оценке каждой человеческой личности. Если сказать о Стерне, что для него основным критерием было чувство, то это значит ничего не сказать о нем.

М. Л. Тронская, обстоятельно исследовавшая немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения, показала, что культ Стерна в Германии, целый поток подражательных «стернианских» романов отражали лишь поверхностное восприятие Стерна, внешние проявления чувствительности его героев и внешние приемы комического. Немецкие подражатели не улавливали того «юмора относительности», который характерен для Стерна и за которым стояла целая философская концепция. «Тристрама Шенди» стали толковать лишь как разновидность комического бурлеска. Причудливую композицию романа широко использовали для создания занимательного «комического беспорядка»²².

Характер рецепции Стерна в Германии отнюдь не объясняется только скромными талантами его подражателей. Иными являлись общественные условия. Немецким современникам Стерна далеко до понимания тех противоречий буржуазного прогресса, которые уже угадывали английские писатели в эпоху начинавшегося промышленного переворота. В Германии успехи просветительской идеологии еще предстояли, и вопрос о противоречиях этой идеологии еще не мог быть поставлен. Поэтому невозможно говорить и о типологии стернианского типа романа, — немецкий стернианский роман выглядел как сниженная и облегченная пародия, а сложный мир философских идей Стерна низводился до прописных истин или сентиментальных излишаний по поводу табакерки, которая представлялась немецкому писателю И. Г. Якоби «символом кротости, довольства миром, непобедимого терпения, прощения людям их недостатков».

Вместе с тем восприятие Стерна в Германии помогает более рельефно представить неповторимое значение романа Стерна, его жанровое своеобразие, делающее произведение непохожим на сентиментальный роман того времени. Можно говорить о стернианском романе как особом жанре. Недоброжелательные критики Стерна отказывались считать

²² Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965, с. 49.

«Тристрама Шенди» романом. Но, объективно рассматривая процесс формирования жанра просветительского романа в XVIII в., нельзя не признать, что Стерн перечеркивал все усилия своих предшественников и современников по созданию «эпоса нового времени»²³

Даже романтикам с их программным субъективизмом не представлялось возможным следовать примеру Стерна; они пронизывали повествование лиризмом, вводили фантастику, но роман все же оставался романом. Гофман создал роман с необычной композицией — «Житейские размышления кота Мурра», роман, в котором параллельно разворачиваются два повествования: автобиографические записки Мурра и «макулатурные листы», в которых на широком общественном фоне представлены злоключения капельмейстера Крейсlera. Но обе линии сохраняют эпическую основу повествования.

М. Л. Тронская имела все основания назвать «Тристрама Шенди» антироманом: «... юмористически дискредитировать и разум и чувство — значило, смеясь, махнуть рукой на то и другое, признать безысходность логического и относительность чувствительного овладения миром и воплотить это художественно, т. е. написать „антироман“, нарисовать бурлескного интеллектуалиста и ребячливого интуитивиста, в стилевой мешанине и композиционной буффонаде отразить кризис просветительской идеологии»²⁴.

Нет ничего удивительного, что «юмор относительности», распространенный Стерном и на самый жанр романа, нашел признание в XX в.²⁵

Если роман Стерна и подражательный «стернианский» роман в Германии по сути своей не соотносимы (на ином уровне находится роман Жан-Поля Рихтера, связанный, но

²³ «Стерн расшатал литературную форму и подготовил появление того, что сейчас называют „потоком сознания“» (*Шкловский В.* Художественная проза. М., 1961, с. 339).

²⁴ *Тронская М. Л.* Указ. соч., с. 35. А. А. Елистратова, посвятив фундаментальное исследование английскому роману эпохи Просвещения, не нашла возможным рассматривать в ряду других романистов Дж. Свифта. «Сказку о бочке» и «Путешествия Гулливера» она называет «сатирическими памфлетами»: «...причислить их к жанру романа было бы столь же неточно, как, скажем, считать романом „Историю одного города“ Салтыкова-Щедрина» (*Елистратова А. А.* Указ. соч., с. 63). Но, строго говоря, «Путешествия Гулливера», при всей фантастичности сюжета, сохраняют черты эпического повествования в гораздо большей степени, чем «Тристрам Шенди» (кстати, «Сентиментальное путешествие» Елистратова не относит к жанру романа. — Там же, с. 355).

²⁵ См. об этом: *Елистратова А. А.* Указ. соч., с. 325—326.

уже в другую эпоху, с традицией Стерна), то в случае с романом Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» (1773—1775) мы имеем дело с произведением конгениальным.

Дидро высоко ценил роман Стерна «Тристрам Шенди» («Эта книга, столь взбалмошная, столь мудрая и веселая,— настоящий английский Рабле»,— писал он С. Волян 7 октября 1762 г., т. е. после публикации первых частей романа Стерна). Если в «Племяннике Рамо» исследователи отмечают типологическое сходство со Стерном (та же диалектика «разорванного сознания»), то «Жак-фаталист» близок Стерну самой манерой изложения. Стерна напоминает и причудливость композиции романа, и постоянное присутствие автора, вторгающегося в ход событий, и сюжетные перебои, и ретардация, все время отодвигающая рассказ Жака о его приключениях.

Вместе с тем роман Дидро никак не назовешь «антироманом». Сам автор утверждает, что это не роман, а «история»: автор не придумывает, а передает истинные происшествия. Таким образом, Дидро далек от желания подчеркивать субъективную авторскую волю, которой Стерн мотивирует причудливую композицию своего романа. Очень существенно, что через весь роман Дидро проходит мысль о строгой детерминированности всего происходящего. Слово «фаталист», вынесенное в заглавие романа (при том, что понятие это временами иронически обыгрывается), напоминает о твердой убежденности автора, что в мире царит естественная необходимость, а не божественный промысел. «Иногда принимавшиеся попытки противопоставить фатализм Жака гуманизму стареющего Дидро проистекали из серьезного искажения перспективы. В век Просвещения фатализм служил основанием гуманизма»²⁶,— пишет французский исследователь.

Упрек Дидро в адрес романистов, которые хотели бы «заступить место судьбы», является и упреком в адрес Стерна. Автор не властен распоряжаться судьбой своих героев, ибо судьба их определяется суммой обстоятельств: Дидро — реалист, Дидро стоит на материалистических философских позициях. И если Жак говорит, что «судьба лукава», то это не означает признания непознаваемости мира, причин и следствий в нем,— это лишь показатель непознания его на данном этапе.

Вместе с тем художественная мысль Дидро в романе от-

²⁶ Эрап Ж. Научное знание и роман или парадоксы Дени-фаталиста.— В кн.: Век Просвещения. Москва; Париж, 1970, с. 175.

мечена диалектикой. Если Стерн демонстрирует относительность понятий, то Дидро анализирует противоречивость явлений и противоречивость их отражения в сознании участников действия. Понятно, что это не одно и то же.

«Если это диалектика, то в одной плоскости круга, а не по спирали»²⁷, — замечает И. Е. Верцман по поводу Стерна. А. А. Елистратова подтверждает, что взаимоотношения состояний и настроений «еще не связаны у Стерна с противоречиями большого мира общественной жизни. Установление и исследование этих связей было делом литературы будущего»²⁸

В известной мере это будущее уже не являлось столь отдаленным. Именно в романах Дидро гениально угадывались противоречия самой социальной действительности. Структура просветительского романа у Дидро обнаружила такие черты, которые предвосхищали открытия критического реализма XIX в., хотя Дидро, конечно, оставался в сфере представлений века Просвещения.

В годы, когда создавался «Тристам Шенди» Стерна, вышел в свет другой английский сентиментальный роман, совершенно иной по художественной структуре, с другим подходом к изображению персонажей, насыщенный острым социальным содержанием. Это — «Векфильдский священник» Голдсмита.

Ни у Стерна, ни у Руссо герои не вовлечены в трагический конфликт такого социального масштаба, как в романе Голдсмита. Соответственно с этим происходит смещение акцентов, обычных для сентиментальной прозы. В характеристике персонажей душевные переживания более точно и конкретно соотносены с объективными обстоятельствами, вписаны в широкую социальную перспективу. «Этот маленький челн, — писал Гете, — плавает по широким подвижным волнам английской жизни и как в радости, так и в горе вправе ожидать либо беды, либо помощи от огромного флота, бороздящего те же воды»²⁹ «Беды» в этом романе убедительно мотивированы, «помощь» выглядит случайной, неожиданной, даже просто неправдоподобной.

Как и у Стерна, любовь отнюдь не занимает сколько-нибудь заметного места в сюжете романа. Вообще Голдсмит не уделяет большого внимания анатомии чувства, не раскрывает душевный мир персонажей в их неповторимо-индиви-

²⁷ Верцман И. Е. Предисловие. — В кн.: Стерн. Сентиментальное путешествие. М., 1940, с. XXX.

²⁸ Елистратова А. А. Указ. соч., с. 358.

²⁹ Гете. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 3, с. 360—361.

дуальном качестве, хотя в романе и намечены некоторые черты, отличающие, например, одну дочь пастора от другой (как различает, например, Гете: «Оливия, красавица, интересующаяся скорее внешней стороной жизни, и прелестная София — с душой более глубокой»³⁰).

Недостаточное внимание психологической характеристики персонажей в романе Голдсмита ощущается лишь при сопоставлении с другими произведениями сентиментальной прозы. Для структуры «Векфильдского священника» это органично. Роман называют философским, его относят к жанру просветительской притчи³¹.

Это не слабость романа, а его специфика: автор предлагает читателю эксперимент. Было бы нелогично упрекать автора в том, что герои, находившиеся на краю полного краха, неожиданно — волей автора — обретают благополучие и тем самым как бы вознаграждаются за все невзгоды, которые они испытали. В этом суть притчи. Недаром критики вспоминали библейскую историю Иова, которого бог подверг испытанию, лишив его всего, а потом снова вернув ему всю полноту жизни.

Достоинство притчи о пасторе Примрозе состоит, однако, в том, что в отличие от библейского Иова он призван продемонстрировать на судьбе своей семьи объективный смысл конкретных исторических обстоятельств в стране, переживавшей промышленный переворот. Снова перед нами герой-жертвы, но писатель сурово судит общественные порядки, при которых честные люди не могут противостоять бедствиям, порожденным самим обществом, или, на языке сентиментализма, естественный человек оказывается перед неумолимой властью неестественных обстоятельств.

Классическим сентиментальным романом, наряду с «Новой Элоизой» Руссо, являются «Страдания юного Вертера» Гете.

Повествование предстает в форме своеобразного дневника Вертера. Это — письма к другу, в которых последовательно излагается ход событий, а главное — переживаний, впечатлений, сменяющихся настроений героя. Ответы не публикуются, иногда лишь угадываются по отдельным фразам: «Ты спрашиваешь, прислать ли мне мои книги? Милый друг, ради бога, избавь меня от них!», или: «Благодарю

³⁰ Там же, с. 560.

³¹ А. А. Елистратова оспаривает это мнение, подчеркивая, что именно ирония позволяет писателю снять дидактическую прямолинейность притчи. «Голдсмит вдохнул живую жизнь в образ достойного пастора Примроза» (Елистратова А. А. Указ. соч., с. 306).

тебя, Вильгельм, за то, что ты принял за меня решение и положил конец моим колебаниям», и т. п.

Некоторые письма адресованы Лотте, сама она участия в переписке не принимает. Эпилог, в котором рассказывает о последних днях Вертера, написан от имени «Издателя». Но эта структура романа сама по себе еще ни о чем не говорит.

Молодой Гете насыщает ее большим философским и социальным содержанием. Как это характерно для немецкого Просвещения, роман о молодом Вертере синтезирует сразу несколько тенденций в развитии европейского сентиментального романа.

«Я ухожу в себя и открываю целый мир!» — восклицает Вертер (запись 22 мая). Но, открывая мир в себе, гетевский герой вместе с тем не замыкается в нем, он открыт всему окружающему миру, природе и людям. И лишь немногие из сентиментальных героев обладали такой остротой социального зрения.

Недаром молодой Гете был так внимателен к роману Голдсмита. В резком осуждении социальной неустроенности они близки друг к другу, хотя существенные различия в исторических обстоятельствах Англии и Германии обуславливают разные аспекты социальной критики так же, как иные условия русской действительности определили антикрепостнический пафос путешественника Радищева.

В жанровом отношении роман Гете, однако, резко отличается от «Векфильдского священника». В книге о Вертере нет ничего от притчи. Гете не экспериментирует с характерами и обстоятельствами. Он дает реальные приметы немецкого захолустья в условиях феодальной раздробленности. В романе два места действия: маленький городок, почти не отличающийся от села («Город сам по себе мало привлекателен, зато природа повсюду вокруг несказанно прекрасна») и «резиденция», в которой некоторое время Вертер служит в канцелярии посланника. В отличие, например, от «Новой Элоизы» этот небольшой по объему роман многонаселен. В книге изображены два социальных слоя. Сначала широко представлен «третьесословный» мир: жители небольшого городка и ближайшей деревни. «Простые люди нашего городка уже знают и любят меня», — пишет Вертер (15 мая). Его привлекает простота и патриархальность уклада жизни. С особым уважением он рассказывает (30 мая)

крестьянском парне, работнике одной вдовы; он восхищается цельностью и благородством его натуры: «... мне пришлось бы повторить все слово в слово, чтобы дать тебе пред-

ставление о чистоте чувства, о любви и преданности этого человека» (работник влюблен в свою хозяйку). И, наконец, патриархальной идиллией восхищает Вертера семья амтмана С., отца Шарлотты.

В письмах Вертера из резиденции преобладает критический пафос. Столь же страстно и взволнованно, как он прежде писал о природе, о детях, наивность и непосредственность которых его восхищали, наконец, о своей любимой Лотте, теперь он говорит о чванстве дворян и о чиновничестве и борьбе мелких самолюбий. Многие письма Вертера звучат гневно и непримиримо: «...все только и смотрят, только и следят, как бы обскакать друг друга хоть на шаг; дряннейшие и подлейшие страсти в самом неприкрытом виде» (24 декабря).

Роман молодого Гете исполнен демократического пафоса, в нем живет мятежный дух «Бури и натиска», воплощенный с неведомой до того в немецкой литературе глубиной идеи народности, которые настойчиво утверждал старший современник Гете Иоганн Готфрид Гердер. В этом смысле специфика немецкого варианта сентиментализма — движения «Бури и натиска» — выражена в романе с большой силой и последовательностью, а гневные тирады Вертера предвосхищают бунтарскую патетику шиллеровских героев — Карла Моора и Фердинанда. Таким образом, отражая общие тенденции в развитии европейского сентиментализма, роман Гете обладает ярко выраженной национальной спецификой, которая проявляется не просто в реалиях немецкого быта, а в эстетической системе, сложившейся в ходе развития немецкой литературы первой половины 70-х годов.

Движение «Бури и натиска» — явление в европейской литературе уникальное. Во-первых, в других странах были лишь отдельные писатели-сентименталисты, но они не составляли литературных группировок. В Германии к литературному движению «Бури и натиска» относят около 30 поэтов, прозаиков и драматургов. Почти все они ощущали себя участниками единого движения, и, кроме того, внутри его существовали отдельные группы (страсбургский кружок, союз «геттингенской роции»), были у них признанные теоретики, прежде всего Гердер, почти всех штюрмеров объединяла приверженность идеям Руссо и культ Шекспира.

Во-вторых, только в Германии культ чувства сочетался с утверждением бунтующего героя. Название драмы М. Клингера «Буря и натиск» не случайно позднее перенесено на движение в целом; ни в одной другой стране такую ситуацию нельзя себе представить,

В-третьих, ни в одной литературе не была так ярко выражена многожанровость сентиментализма. Примером может служить творчество молодого Гете. Создатель «Вертера», он одновременно внес выдающийся вклад в развитие немецкой поэзии и заявил о себе как замечательный драматург — об этом свидетельствуют его пьесы «Гец фон Берлихинген» и «Пра-Фауст» (не говоря уже о менее значительных, таких, как весьма характерная для сентиментализма пьеса «Стелла»). Ленц был поэтом и драматургом, Клиггер — драматургом и прозаиком. Шубарт — поэтом и прозаиком. Существенно также, что Гердер, Гете, Ленц выступали с программными теоретическими работами, как и позднее молодой Шиллер³². Важная особенность этих работ состояла в том, что, развивая идеи, характерные для сентиментализма в его специфическом «штюрмеровском» варианте, авторы выдвигали более широкий круг проблем, позднее получивших международный резонанс (понятие народности, реценция Шекспира и др.).

Именно в контексте всего движения становится понятным повторство романа о Вертере. Это почувствовали уже современники, даже если они были далеки от бунтарства молодого Гете. Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» (в главе-письме «Лозана»), восхищаясь «Новой Элоизой» Руссо, с волнением описывает места, изображенные в этом романе, в то же время критически его оценивает (много неестественного, много увеличенного) и противопоставляет ему Вертера. «Основание романа то же, многие положения (situations) в „Вертере“ взяты из „Элоизы“, но в нем более природы». Мысль Карамзина о том, что в «Вертере» больше «природы», в переводе на язык современной науки означает признание реалистичности романа³³. Любопытно, что спустя четыре десятилетия юный Лермонтов (1830) также сопоставляет оба романа: «Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы, истины», — пишет он о «Новой Элоизе» и добавляет: «Вертер лучше; там человек более человек»³⁴.

Среди жанров септимальной прозы заметное место

³² Вышедший в 1978 г. двухтомник теоретических сочинений (Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften / Hrsg. von P. Müller. Berlin; Weimar) содержит только избранные работы штюрмеров. См. рец. А. Гугнина (Вопр. лит., 1980, № 11).

³³ О реализме «Вертера» см.: Гейман Б. Я. Проблема реализма в раннем творчестве Гете. — В кн.: Западный сборник. Л., 1937; Нестроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1959, с. 168.

³⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1962, т. 4, 529.

Принадлежит «путешествию». Чаще всего впечатления от виденного излагались в форме писем, поэтому «путешествие» можно рассматривать близким по жанру к «роману в письмах». Самый жанр путешествия имел уже свою историю — в начале века путешествовали и Робинзон и Гулливер.

Стерн был первым, кто переставил акценты. Дефо и Свифт изображали деятельность (приключения) своих героев. При этом Свифт пародировал и самый жанр романа путешествий и даже манеру Дефо, ту иллюзию полной достоверности изображаемого, которая так характерна для автора «Робинзона Крузо». Все исследователи отмечают рационалистический характер фантастики Свифта, когда, например, точно рассчитаны все бытовые детали исходя из заданного арифметического соотношения размеров Гулливера и лилипутов.

Стерн — юморист и сатирик, он скорее примыкает к традиции Свифта, чем Дефо, но как автор «путешествия» он далек и от того и от другого. Если Свифт остро полемизирует с самим жанром, то Стерн полемически противопоставляет свое сентиментальное путешествие всем прежним путешествиям. Он это декларирует во вступлении к своему роману, обозначая его как «путешествие сердца к природе».

Как уже отмечалось, романы Стерна вызвали волну подражаний. Чувствительный путешественник стал героем многих произведений массовой литературы той эпохи. Менялись маршруты путешествий, реалии быта, варьировались ситуации, проливались слезы по разному поводу, и весь этот писательский опыт блистательно доказывал, что Стерну подражать нельзя, что на почве подражания могли возникнуть только папильные поделки, которым не суждена была долгая жизнь.

Чтобы создать новый оригинальный образ сентиментального путешественника, надо было отойти от Стерна, найти своего героя, найти его с учетом тех национальных задач, которые стояли перед литературой.

Ни Смоллет, ни Карамзин, ни Радищев не стремились написать «стернианские» романы. Опыт Стерна был для них лишь отправной точкой, чтобы изобразить совсем другое путешествие и создать образ путешественника, совершенно не похожего на стерновского Йорика, а если говорить о Радищеве, то есть основания говорить о путешественнике, образ которого полемически противоположен герою Стерна.

Смоллет в «Путешествии Хемфри Клинкера» в отличие от большинства авторов сентиментальных романов, не выделяет главного героя (не сразу ответишь, кто тут из путе-

шественников главный, во всяком случае не Хамфри Клинкер). Нет здесь и программной пары, как в других сентиментальных романах. Но роман завершается тремя свадьбами. Табита Брамбл, наконец, освобождается от кошмара остаться навеки старой девой: она становится супругой самого многострадального путешественника Лисмахаго. Лидия, племянница мистера Брамбла, так много пережившая из-за своей любви к бродячему актеру Уилсону, обретает счастье: как выясняется к концу романа, страстующий актер оказался респектабельным сыном богатого сквайра Деннисона; служанка Лидии Уинифред выходит замуж за Хемфри Клинкера, который, как выясняется, оказался побочным сыном мистера Брамбла. В любовные пары не входит лишь один из главных героев романа — мистер Брамбл.

Все герои путешествуют; Деннисон бродит в обличии актера по той же Англии, а у Лисмахаго в недалеком прошлом весьма экзотические маршруты: он жил среди индейцев Северной Америки и даже был женат на индианке — еще один отблеск робинзонады, на этот раз — в сентиментальном романе.

В сентиментальных романах-путешествиях окружающий мир воспринимается глазами путешественника. Он наблюдает: то сочувственно или даже с умилением, то сокрушенно, подчас проливая слезы, а иногда и негодуя. Роман Смоллета необычно (для просветительского века) полифоничен. Мир рассматривается и оценивается с позиций разных персонажей. Например, впечатления от модного курорта Бета

Брамбла естественно отличаются от восприятия его племянницы Лидии, а у его сестры Табиты отношение к курортной суеде явно не похоже на реакцию ее брата, которого только утомляет и раздражает толпа отдыхающих и развлекающихся.

Комическое в романе Смоллета определяет и общую тональность произведения и самую структуру его. В полном смысле комическими персонажами можно назвать лишь немногих, прежде всего пару: Табита Брамбл и Лисмахаго. Вместе с тем стихия комического, как и у Стерна, пронизывает весь текст романа. Речь идет не только о комических ситуациях и забавных деталях. Смешное возникает из контрастов, столкновения разных оценок и впечатлений, которыми обмениваются в своих письмах персонажи. Таким образом, сама полифоническая структура создает почву для комического изображения.

Стерн и Смоллет убедительно представляют традицию

английского юмора (в отличие от Голдсмита) и в этом плане отчетливо противостоят сентиментальной прозе в других странах: ни в русском, ни во французском сентиментализме, ни в творчестве писателей «Бури и пати́ска» юмор не играет такой роли. Немецкий сентиментально-юмористический роман, ориентированный чисто внешне на Стерна, из-за его неоригинальности, подражательности можно рассматривать лишь как побочную линию в развитии немецкой литературы.

Исследователи русского сентиментализма чаще всего различают в нем два направления: умеренное (дворянское), возглавляемое Н. М. Карамзиным, и революционное (демократическое), представленное А. Н. Радищевым и его немногочисленными единомышленниками. Оба названных автора выступали в жанре путешествия, и образ путешественника поэтому явился самым значительным в русском сентиментализме. В обоих случаях в этом образе выражена авторская позиция. Традиция западноевропейского сентиментализма, в частности Стерна, была освоена творчески, путешественник Карамзина и путешественник Радищева не имеют параллели в литературе английского Просвещения³⁵

Просветительский пафос характерен для обоих выдающихся писателей русского сентиментализма. Примечательно, что даже тогда, когда Карамзин в «Письмах русского путешественника» (1791—1792) критически оценивает деятельность французских революционеров, он оперирует просветительскими понятиями. При этом просветительский идеал он формулирует, ссылаясь на «Утопию» Т. Мора: «Утопия будет всегда мечтою доброго сердца или может исполниться неприметным действием времени, посредством медленных, но верных, безопасных успехов разума, просвещения, воспитания, добрых нравов... Всякие же насильственные потрясения гибельны» (Париж, апреля... 1790 г.).

В отличие от Карамзина Радищев стоит именно на позициях «насильственных потрясений». Это служит нередко поводом рассматривать автора «Путешествия из Петербурга в Москву» вне рамок сентиментализма. Здесь сказывается недооценка художественного направления, к которому принадлежали Руссо и Гете, а о демократизме их романов говорилось выше.

По словам Д. Д. Благого, Радищев «хотя и прокрашивает изображение объективно существующей действительности ярко выраженным авторским отношением к ней и ее

³⁵ См.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.

оценкой, но не подменяет объекта субъектом. „Чувствительность“ Радищева — это лишь его повышенная восприимчивость к явлениям объективной действительности и вызываемая этим крайняя эмоциональная приподнятость»³⁶.

Но это и есть сентиментализм.

Лицо художественного направления определяют ведущие его представители. Вместе с тем существенно важно привлекать второй и третий план литературы, произведения, которые возникают как бы на периферии течения и чаще всего представляют тривиальный, сниженный или просто подражательный вариант, но в которых подчас более отчетливо и резко выявляется та или иная грань в художественных исканиях эпохи.

В подражательных сентиментальных повестях максимализм страсти изображался наивно и настолько искусственно, что даже у современников вызывал ироническую улыбку³⁷. Но и среди потока массовой сентиментальной литературы вдруг возникли произведения, которые привлекали внимание остро очерченным рисунком, смело намеченными образами, напряженностью сюжета.

Из произведений русской литературы рубежа XVIII—XIX вв. (уже на исходе сентиментализма) хочется выделить одну анонимную повесть.

Это — «Пламед и Линна» (1807). Герои ее — монах и монахиня. Заглавие, которое взял для своего романа Ж.-Ж. Руссо, «Новая Элоиза», лишь отдаленно намекало на историю Элоизы и Абеяра. Скромная анонимная русская повесть не претендует на такие ко многому обязывающие параллели. И все же, хотя имена средневековых любовников здесь не упоминаются, они невольно приходят на память, когда разворачивается трагическая история Пламада и Линны. Обоих привело в монастырь разочарование, пережитое в юности, обоим казалось, что здесь они обретут тихую обитель. История Пламада ясна читателю: он рано лишился отца и после того, как мать вышла за другого и у нее родился сын, Пламед оказался на положении гонимого пасынка: «...отчаяние привело его к стенам монастырским». Жизнь Линны до монастыря обрисована более скупотуманно. Родилась она на Севере, очевидно в Сибири

³⁶ Благой Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979, т. 1, с. 91—92.

³⁷ См. упомянутую выше книгу М. Л. Тронской о немецком сентиментально-юмористическом романе.

В России И. И. Дмитриев в статье 1796 г. различал «чувствительность» и «привудливость», отмечая, что последняя «болтлива... тщеславна и... визглива» (цит по кн.: Орлов П. А. Указ. соч., с. 251—252).

(«где осуждаются злодеи провождать печальную жизнь свою»). Она выросла, по ее словам, «под законами природы». И далее судьба ее юных лет изложена довольно кратко: «Дочь матери чадолюбивой, дочь нежной природы» не привыкла таиться от подобных себе, «но люди жестоки — я обманулась — горесть убила меня — Линна решила оставить, решилась забыть чужаков».

Опубликованная в начале XIX в.³⁸, на исходе сентиментализма, повесть обнаруживает уже приметы романтической поэтики. Одна из таких примет — роковая тайна, окутывающая юность героини.

Встреча героев происходит при исключительных обстоятельствах. Пользуясь славой пламенного проповедника, Пламед был приглашен в женский монастырь на церемонию пострижения Линны. Он явился туда с чистой радостью, но, увидев облаченную в власяницу девушку, сразу же почувствовал, что все ее существо сопротивлялось принятию обета. И он был совсем потрясен, когда с ее лица сняли покрывало — ее взор «проник в его душу». «Пламед вострепетал, свет и вера исчезли перед ним, исступление овладело иноком, он забыл все и страшным голосом воскликнул: „Остановитесь!“»

Пострижение все же состоялось, а Пламед, не выдержав напряжения, «повергся без чувств на помост храма».

Такова завязка событий. С этого момента они оба были захвачены роковой страстью, но, отделенные друг от друга монастырскими стенами, ничего не знали о чувствах друг друга.

Финал повести мелодраматичен. Линна тайно ночью пробирается под окна кельи Пламеда, вызывает его и просит помочь ей. Пламед сначала обращается к ней с традиционными увещаниями, говорит о том, что помощи надо ждать от бога, но, наконец, не выдерживает и отвечает на признание признанием. Когда их окружают монахи, они оба бросаются с высокого берега в реку и погибают.

Для своего времени полемика Линны с Пламедом была весьма смелой. Девушка предлагает ему уйти вместе с нею в лес, где каждое дерево, всякий куст будет алтарем и храмом. Церковной догме она противопоставляет ярко выраженную сентименталистскую аргументацию:

«П л а м е д. Нас разлучает бог!

Л и н н а. Бог! Но не им ли создано то сердце, в коем

³⁸ Повесть напечатана в альманахе «Талия». СПб., 1807, кн. 1. Цит. по к. Русская сентиментальная повесть. М., 1979.

я не властна истребить любви моей к тебе. Мое сердце говорит мне, что бог простит любовь мою, что он благословит ее».

Так, в этом несколько выпяченном по слогу произведении неизвестный автор раскрывает характеры своих героев в острой ситуации, когда на пути к их счастью стоят непреодолимые преграды, когда остается только одно — гибель героев. Новелла несомненно примыкает к социально-критической линии сентиментализма, более полно и на ином художественном уровне выраженной в произведениях Голдсмита, молодого Гете, Радищева.

Характеристика сентиментализма как литературного направления оставалась бы неполной, если бы мы умолчали о той особой роли, которую он сыграл в годы революции во Франции.

Можно без преувеличения сказать, что деятели революции, при этом разных политических направлений, были воспитаны на литературе сентиментализма. Молодой адвокат из Арраса, будущий вождь якобинцев, обращал свои речи прежде всего к сердцам судей и слушателей³⁹. Поклонник Руссо, Робеспьер навестил своего учителя в его последнем пристанище в Эрмонвиле, духом Руссо пронизан и культ природы, нашедший выражение в стихотворении Робеспьера:

Nereux l'homme de la Nature!⁴⁰
(Счастлив человек Природы)

Общеизвестно, каким ореолом было окружено имя Руссо во время революции — на него ссылались в обоснование декретов, его цитировали, барельеф с его портретом поместили в зале Законодательного собрания, а осенью 1794 г. (уже после термидора) прах Руссо был торжественно перенесен из Эрмонвиля в парижский Пантеон.

Важно отметить, что слава Руссо во время революции зиждется не только на его политических трактатах. Огромный резонанс имеет и «Новая Элоиза», и «Прогулки одинокого мечтателя» и, как уже отмечено, широким признанием пользовалась его концепция природы. Более того, все эти грани мировоззрения Руссо воспринимаются в единстве. По мнению Сен-Жюста, республика может быть создана

³⁹ Trahard P. La sensibilité révolutionnaire. Paris, 1936, p. 43.

⁴⁰ Ibid., p. 139.

только на принципах природы и морали, а «патриот», т. е. революционер, это — человек, который исходит из природы: «Тот, кто не доверяет Природе, не может любить свое отечество»⁴¹

Идиллия

Одно из труднообъяснимых явлений в литературных вкусах XVIII в., — огромный успех идиллии, в особенности швейцарского поэта С. Геснера (1730—1788). Идиллии Геснера были переведены на 21 язык, в том числе на основные европейские языки. В Италии вышел изящный том с параллельным текстом и в подлиннике и в переводе. В России в первые годы XIX в. появилось 4-томное собрание сочинений Геснера. Популярность идиллии в прозе Геснера сопоставима только с тем резонансом, который вызвали у современников гетевский «Вертер» и Макферсонов «Оссиан». Особенно поразителен успех Геснера в предреволюционной Франции. Поистине труднообъяснимо, как могло случиться, что на позднем этапе Просвещения, когда в литературе так усложнилась картина мира, а в ученых трудах и популярной публицистике ставились острейшие вопросы современности, приобрели популярность наивные идиллии, созданные в патриархально отсталой Швейцарии.

Интерес к жанру идиллии не является показателем некоего эстетического гурманства какой-то определенной категории читателей. Это интерес не столько эстетический, сколько идеологический в широком смысле слова. Это интерес к мироощущению, которое выражено автором идиллий, приверженность к идеалу естественного состояния и естественного человека, во множестве вариантов представленного в идеологии Просвещения.

В отличие от мудрой и многозначительной притчи о Человеке наедине с девственной природой у Дефо или Бернардена де Сен-Пьер, в отличие от философских концепций природы у молодого Гете или Ж.-Ж. Руссо, мир идиллии Геснера выглядит проще, наивнее и непритязательнее.

В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» Ф. Шиллер много размышляет об идиллии, обстоятельно исследуя художественный опыт Геснера. Он говорит об идиллии как о «прекрасной возвышающей фикции» и объясняет ее исторический смысл, ибо «человеку, который отклонился однажды от естественной простоты и предоставлен опасному водителю разума, бесконечно важно вновь созерцать законы

⁴¹ Ibid., p. 149.



Л. Давид. Зеленщица. 1795 г.

природы в чистом образце и, глядя в это верное зеркало, вновь очиститься от пороков искусственности»⁴². Однако Шиллера смущает то обстоятельство, что поэт, обращаясь к временам, предшествующим культуре, исключает не только пороки, но и ее преимущества. Как просветитель, Шиллер не может примириться с тем, что такого рода сочинения «злополучным образом переносят в прошлое, поэтому они могут нам внушить лишь печальное чувство утраты, но не радость надежды» (441—442).

Как бы ни был прекрасен идеал естественного состояния, который предлагает нам идиллия, по мнению Шиллера, он

⁴² Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 6, с. 441 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

не отвечает в полной мере тем потребностям, которые вытекают из современного состояния человеческого общества.

По этой же причине не удовлетворяет Шиллера и тот тип героя, который предлагают авторы идиллии: «„Пастух“ Геснера, например, не может нас восхитить истинностью своего изображения, как природы, ибо для этого он слишком идеальное существо, так же мало может он нас удовлетворить, как идеал, бесконечностью мысли, ибо для этого он слишком уж незначительное создание».

В своей оценке Геснера Шиллер, по сути, предвосхищает известное критическое высказывание молодого Маркса о Геснере, о его «идиллии неподвижного состояния»⁴³.

В отличие от многих своих современников, и просвещенных и непросвещенных, Шиллер, по сути, отверг идиллию Геснера. Спустя три года в «Прологе к „Валенштейну“» он подчеркнет, что только «великий предмет» достоин внимания поэта.

Ведь узкий круг сужает нашу мысль,
С возросшей целью человек возрастает.

Пер. Л. Гинзбурга

И разговор об идиллии Шиллер завершает парадоксальной мыслью. Он выдвигает задачу создания такой идиллии, которая бы сняла противоречия геснеровской и была бы по-настоящему современной идиллией, которая сохранит «пастушескую невинность также в посетителях культуры, в условиях самой воинственной и пламенной жизни, самого развитого мышления, самого рафинированного искусства, высшей светской утонченности». По его словам, это была бы «идиллия, ведущая в элизиум человека, для которого нет уже возврата в Аркадию» (445). Великий идеалист умел мыслить реалистически. Правда, новая современная идиллия, идиллия в рамках цивилизации, не была создана в тех параметрах, которые наметил Шиллер. Но можно сказать, что концепция идиллии, сложившаяся в эпоху Просвещения, еще долгие десятилетия жила в сознании писателей и поэтов, которые искали новые подходы и новые жанровые решения.

Следует различать идиллию как жанр (например, у Геснера, у Фосса) и как определенное умонастроение (как одно из выражений просветительского идеала, просветительской концепции взаимоотношения человека и природы). В этом последнем, а не строго жанровом смысле идиллия присутствует в сентиментальном романе, например, в «Век-

⁴³ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. т. 4, с. 297.

фильдском священнике» Голдсмита или в «Страданиях юного Вертера» Гете.

М. Бахтин высоко оценивает руссоистскую линию в трансформации идиллии. Она, по его словам, «давая философскую сублимацию древней целостности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества». М. Бахтин подчеркивает двусторонность этой критики: против феодальной иерархии и против «анархизма корысти»⁴⁴.

Идиллия характерна для эпохи сентиментализма, но одновременно в сентиментальной прозе изображается и процесс разрушения идиллического состояния. «Векфильдский священник» Голдсмита целиком построен на том, что попытка пастора Примроза отстоять свой патриархальный уклад и патриархальные представления о мире терпит крушение. И счастливый (в духе просветительской притчи) финал не убеждает читателя.

В романе Гете «Страдания юного Вертера» мотивы идиллии возникают несколько раз и в знаменитой сцене, когда Шарлотта перед отъездом стоит, окруженная детьми, и оделяет их кусками хлеба, и в эпизодах, когда Вертер приходит к источнику («...я живо представляю себе патриархальную жизнь: я словно воочию вижу, как все они, наши праотцы, встречали и сватали себе жен у колодца и как вокруг источников и колодцев витали благодетельные духи», запись 12 мая), и в описании пребывания Вертера в деревне Вальхейм и особенно его общения с детьми, которых он угощает⁴⁵. И, наконец, трогательная история любви работника к своей хозяйке-вдове, история, которой предшествует комментарий Вертера: «Сегодня я наблюдал сцену, которую достаточно просто описать, чтобы получилась чудеснейшая в мире идиллия» (запись 30 мая). Правда, тут же Вертер, настроенный неприязненно ко всякой нормативной эстетике и связанной с нею терминологии, оговаривается: «Ах, причем тут поэзия, сцена, идиллия? Неужели нельзя без ярлыков приобщиться к явлению природы?» Мы знаем, чем закончилась эта идиллия: работник убил своего соперника. Многозначителен комментарий: «Порог, где так часто играли соседские дети, был запачкан кровью. Любовь и верность — лучшие человеческие чувства — привели к насилию и убийству». Строки в таком контексте, сочетающие слова «дети»

⁴⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 380.

⁴⁵ «Типично для идиллии соседство еды и детей... это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни» (Бахтин М. Указ. соч., с. 376).



Д. Ходовецкий. Иллюстрация к роману И. В. Гете
«Страдания юного Вертера». 1780 г.

и «кровь», сказаны уже не в письме Вертера, а в форме несобственно прямой речи в заключительной части романа «От издателя к читателю». Они предваряют трагический финал в истории самого героя. В заключительные страницы, как известно, вмонтированы обширные цитаты из Оссиана — словно мрачные аккорды, обозначающие крах всех идиллических стереотипов, намеченных в этом романе.

Разрушение идиллии можно проследить во всех жанрах сентиментализма. Это касается и рассказа (например, «Бедная Лиза» Карамзина) и поэтических жанров (характерный пример — «Покинутая деревня» Голдсмита). Сентиментализм в известной мере предвосхищает концепцию романтиков, которые начисто снимают идиллию, как совершенно невозможную в мире, который открывается перед ними в послереволюционной эпохе. Романтик может сокрушаться по поводу того, что идиллия невозможна (как Вордсворт оплакивает гибель патриархального мира или Гельдерлин трагически переживает утрату античной гармонии). Но природа романтического героя такова, что для него невыносимо само идиллическое состояние, связанное с ним наслаждение покоем, неподвижностью, замкнутость в узкой сфере примитивного существования. Вспоминая Геснера, Гегель говорит: «...подобный ограниченный образ жизни предполагает отсутствие духовного развития... Человек не должен жить в такой идиллической духовной нищете, он должен работать. Собственной

деятел
му его
Да
лиров
мысль
Ге
еще б
к Гес
ситуа
призн
не сод
тера:
а вся
ла ов
Ге
пени
ста в
мает
восхи
ве ф
откр
ствен
сюже
быти
В
роли
ния
ся с
нрав
ми
конс
немь
1767
восх
очен
Г
тия
лись
пол
тера
риче

деятельностью он должен стремиться достигнуть того, к чему его влечет»⁴⁶.

Даже если не все романтики могли бы принять формулировку Гегеля, совершенно очевидно, что романтическая мысль развивалась в этом направлении.

Гегель как бы продолжал размышления Шиллера, но он еще более резко сформулировал свое негативное отношение

Геснеру и его идиллиям. По его словам, идиллические ситуации «представляют мало интереса и не могут быть признаны истинной основой и почвой идеала. Ибо эта почва не содержит в себе важнейших мотивов героического характера: отечества, нравственности, семьи и т. д. в их развитии, а вся суть содержания идиллии сводится к тому, что пропала овечка или влюбилась девица»⁴⁷

Гегель смотрит на идиллию уже из другой эпохи (в сравнении с Шиллером), он не оставляет для нее достойного места в системе литературных жанров. Геснера он воспринимает только иронически. Он делает исключение для Гете, восхищаясь его поэмой «Гермап и Доротея», ибо «в качестве фона и атмосферы, в которой развивается идиллия, он открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и связывает ограниченный сам по себе сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями»⁴⁸.

В целом, однако, Гегель явно не учитывает исторической роли идиллии как одной из жанровых форм для выражения просветительского идеала. И, конечно, нельзя согласиться с его словами, что в идиллии не содержится мотивов нравственности и семьи. Именно семья с ее патриархальными добродетелями стоит в центре многих идиллических конструкций, создаваемых просветителями: «Хороший вкус немислим без добрых нравов»⁴⁹, — писал Дидро в «Салоне 1767 года». В своих «Салонах» Дидро неоднократно выражал восхищение работами художника Греза, многие из которых очень близки по жанру к идиллиям.

Как уже отмечено выше, идиллия и как форма восприятия жизни и как жанр уже на исходе Просвещения подверглись кардинальному пересмотру. Однако идиллия не исчезла полностью, а отзвуки ее еще долгое время ощутимы в литературе не только как явления, уже спятого в ходе исторического развития, но и появляющегося в новом облике.

⁴⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 269.

⁴⁷ Там же, с. 200.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Дидро Д. Указ. соч., с. 457.

М. Бахтин, например, считает: «Значение идиллии для развития романа... было огромным»⁵⁰. А проникновение в роман отдельных моментов идиллического комплекса он прослеживает на протяжении всего XIX в., вплоть до «Жизни» Мопассана и «В поисках утраченного времени» М. Пруста (образ Франсуазы). Но эти отдельные отблески идиллического видения мира только подтверждают, что самый жанр идиллии давно принадлежит прошлому и он не пережил века своего расцвета — восемнадцатого.

Проблема предромантизма. Готический роман

Одна из нерешенных проблем в литературе второй половины XVIII в. связана с так называемым предромантизмом. Само это понятие появилось в начале XX в. в работах французского ученого Д. Морне (1912). Исследование проблемы продолжалось в 20–30-е годы XX в. в трудах П. ван Тигема, А. Монглона и ряда других французских литературоведов.

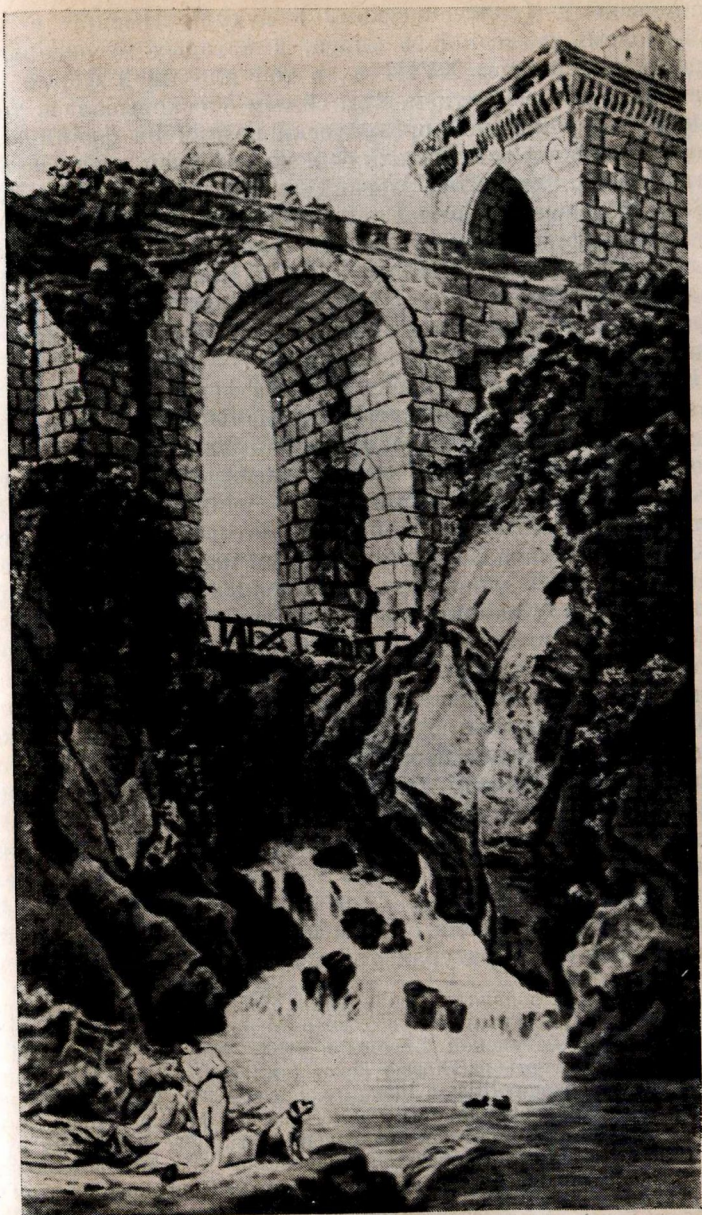
В июне 1972 г. в Клермон-Ферране состоялся colloquium по проблемам предромантизма, в ходе которого был подведен итог разноречивым мнениям, высказываемым на протяжении ряда десятилетий. Р. Файоль в своем докладе «Когда? Где? И почему возникло понятие предромантизма?» выделил три разных подхода и разной трактовки этого термина⁵¹.

Термин употребляли как синоним «раннего романтизма» во Франции, т. е. до «романтической битвы» 1827–1830 гг., конкретно к творчеству Шатобриана и де Сталь. Такая трактовка была впервые предложена в 1912 г. в книге Ф. Островского «Очерк французской литературы XIX в.». По мнению Файоля, она малопродуктивна и в настоящее время в расчет не принимается.

Но в те же годы термин получил другое значение — свода романтических мотивов и настроений в литературе XVIII в. Появление его было связано с той полемикой, которую вели националистические и реакционные литературные круги против традиции романтизма, как якобы чуждой

⁵⁰ Бахтин М. Указ. соч., с. 377.

⁵¹ См.: Fayolle R. Quand? Ou? Et pourquoi la notion de préromantisme est-elle apparue? — In: Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse? Paris, 1975.



Г. Робер. Пейзаж с мостом

французскому («классическому») духу⁵². Именно в ходе этой полемики возникли книги, в которых исследовались явления литературы XVIII в., в той или иной форме подготавливавшие романтизм. Тем самым обосновывалась точка зрения, что романтизм органически возник на французской почве и идейно и эстетически был подготовлен предшествующим этапом развития французской литературы. Здесь Файоль называет работы Г. Лансона, Д. Морне, А. Монглона. Книга Морне даже и озаглавлена полемически: «Романтизм во Франции в XVIII в.» (1912). Правда, само понятие романтизма при этом получало расплывчатый характер: «...романтизм, прежде чем явиться в качестве доктрины литераторов, был выражением эмоций»⁵³.

Но при такой постановке вопроса возникают новые сомнения. Стремление доказать национальную природу французского романтизма, однако, не снимало националистического подхода — велась полемика с любыми попытками указать на немецкое или английское влияние. Кроме того, эволюция романтических идей и мотивов от XVIII в. к XIX в. рассматривалась французскими исследователями внеисторически, без учета тех эпохальных событий, которые происходили во Франции на рубеже веков.

Между тем именно эти события, обозначившие всемирно-исторический поворот от одной общественно-экономической формации к другой, вызвали к жизни эстетическую революцию, явились почвой для формирования романтического мировоззрения. Недостаток всех существующих концепций предромантизма связан прежде всего с тем, что или совсем не учитываются, или не во всем принимаются в расчет события и последствия революции, огромные различия между мироощущением европейцев до и после французской революции.

Книга П. ван Тигема охватывает широкий круг явлений в европейских литературах третьей четверти XVIII в., ко-

⁵² В это время появлялись сочинения, объявлявшие чуждым французскому духу «иностранца» Руссо. «Это он поколебал старую гегемонию литературы латинской Европы в угоду германской», — писал ученик Брюнетьера Жозеф Текст (см.: *Texte J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. Paris, 1895). Но и спустя полвека французские реакционеры, такие, как Ш. Моррас, продолжали рассматривать классицизм как единственно французскую форму культуры и боролись против «трех Р»: революции, реформы, романтизма, которые якобы враждебны французскому духу. Подробнее об этом см. в работе румынского социолога Михая Раля «Два облика Франции» (М., 1962, с. 57 и сл.).

⁵³ *Mornet D. Romantisme on France au XVIII siècle*. Paris, 1912, p. 271.

гда, по словам автора, происходили важные изменения в литературных идеях. Главными из этих перемен он считает «новую концепцию поэзии» и новое представление о роли и месте поэта. «Источником и моделью истинной поэзии» поэты объявили природу — не ту природу, «засушенную и упорядоченную», которую видели мэтры классицизма (Буало говорил: «Следуйте природе»), а природу живую, естественную — природу, окружающую человека, и природу самого человека, о которой Гете позднее говорил: «Что может быть больше природой, чем герой Шекспира!»⁵⁴.

Большое значение ван Тигем придает открытию мифологии и древней поэзии скандинавских народов, в особенности деятельности П.-А. Малле (1730—1809). Его книги «Введение в историю Дании» (1755) и том «Памятников» (1756) — текстов древнескандинавской рунической поэзии — открывали читателям новый — северный мир, резко отличный от древнегреческого и, как утверждал Малле, более близкий мироощущению европейцев.

Отдельную главу ван Тигем посвящает Оссиану и подробно пишет об огромном успехе, который имели поэмы Макферсона — о подражаниях и имитации, о влиянии Оссиана на литературные вкусы, на изображение чувств в литературе. Значительное место в книге уделено роли С. Геснера.

Если ван Тигем, обратившись к проблеме предромантизма, сосредоточил внимание преимущественно на кризисных явлениях литературы (Юнг, Оссиан), выпадавших из общего потока просветительской литературы и в существенных пунктах ей противостоявших, то А. Монглон ставит вопрос предромантизме иначе. По существу, речь идет о наполнении термина совершенно другим содержанием. «Это не я открыл предромантизм. Все романтики единодушны в поисках своих предшественников»⁵⁵, — начинает он свой двухтомный труд о предромантизме. Таким образом, с первой фразы уже ясно, что именно имеет в виду исследователь: традиции, на которые опирались романтики XIX в., идеи, мотивы и образы, которые преемственно связывали романтиков с теми или иными просветителями. Собственно, здесь нет речи (как у ван Тигема) о предромантизме как особой стадии литературы и особом комплексе предромантических идей. Привлекается широкий круг имен эпохи Просвещения второй половины XIX в. и исследуется, в какой мере тот или иной автор отдельными гранями своего творчества предвос-

⁵⁴ Tieghe V. van. Le preromantisme. Paris, 1924, t. 1, p. 19—20.

⁵⁵ Monglond A. Le preromantisme. Paris, 1965, t. 1, p. 9 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

хищал или какие-то моменты в мировоззрении, или черты стиля романтиков. В первой главе («Пресыщение и предчувствия») автор вводит нас в атмосферу парижских салонов, обращаясь не только к художественным произведениям, передающим эту атмосферу (например, роману Шодерло де Лакло), но и к непосредственным свидетельствам — мемуарам и письмам современников (мадам Дю Дефан, мадемуазель Жюли де Леспинас и др.).

В главе «О романтических чертах в поэзии» Монглон исследует формирование новых понятий, прежде всего в изображении природы. Он отмечает, что в середине века слова *romanesque* и *romantique* не различались между собой, а *romanesque* выступало как синоним *pittoresque*, например, в описании берегов Марны в письме Дидро Софи Волан (30.X 1759).

В главе «Предромантический герой» речь идет, собственно, не о героях, а снова о мотивах и тенденциях, начиная с «божественного права любви» у Прево до случайного употребления слова «романтический» у Ретифа де ля Бретона, который пишет, что это был «самый счастливый, самый романтический день» (195). Или же дается характеристика уже упомянутой Жюли де Леспинас, у которой, по словам мемуариста, была «пылкая душа и романтическое воображение» (194).

Второй том своего труда Монглон почти целиком посвящает Руссо. Первая глава («Паломники Эрменовиля») исследует прежде всего разные аспекты восприятия Руссо и культа Руссо в годы после смерти писателя, во время революции и после революции — от Марии Антуанетты до Бонапарта.

Примечательна глава «Апостолы равенства, или Происхождение социального романтизма», в которой устанавливается преемственная связь между мыслителями конца XVIII в. (Руссо, аббат Ламуре, Марешаль, Бабеф и др.) и деятелями революции 1830 и 1848 гг., которые в этом контексте рассматриваются как романтики (т. е. не в литературе, а в политическом образе действия).

В русле предромантизма рассматривается «Исповедь» Руссо, а также другие «исповеди» и «мемуары» (Монглон даже говорит о «мании исповедей» — 267). Особая глава посвящена психологии и морали «чувствительной души».

Таким образом, Монглона отличает от ван Тигема не только весьма расширительное истолкование понятия «предромантизм». Бросается в глаза многозначность самого поня-

тия «романтический». Историко-литературное понятие романтизма постоянно смешивается с романтикой, проявляющейся в разных аспектах — от романтической души до романтики в политике.

Автор повсюду ищет сходство, не анализируя принципиальных различий в подходе сентименталистов и романтиков к изображению действительности.

В категорию предромантического Монглон (а еще раньше Морне) зачисляет изображение чувства. Но чувство у сентименталистов (Руссо, молодого Гете и других штюрмеров) совершенно неравнозначно чувству в понимании романтиков. Чувство сентименталистов более конкретно, оно имеет реальный адресат. Вертер любит Лотту, Вертер чувствует себя одиноким среди людей с чуждыми ему сословными предрассудками или утилитарно-рассудочными принципами. В романтизме чувство глобально. Романтический герой ощущает себя отчужденным от всего мира. Он обвиняет не графа К. (который обидел Вертера), он упрекает бога, критикует весь миропорядок. Герой Шатобриана и любит иначе, чем Вертер: «...призывая всей силой своих желаний идеальный образ моей грядущей страсти, я обнимал ветер... всюду чудился мне этот образ, и все превращалось в него — и звезды на небе и сама жизнь на земле».

Нет необходимости говорить о том, сколь различно понимание природы у сентименталистов и романтиков.

Но если и не выходить, например, за рамки XVIII столетия и во французской литературе сопоставить Казота и Руссо, то сразу бросится в глаза их идейная и эстетическая «несовместимость». Казот, которого называют «предромантиком», всей системой образов своего романа «Влюбленный дьявол» (1772) противопоставляет и просветительскому оптимизму и просветительской вере в разумное призвание человека.

Но само по себе отрицание тех или иных идей, характерных для Просвещения, не обязательно означает предвосхищение романтизма. Романтизм просто немислим на почве голого отрицания и разрушения идеалов. Романтизм выдвигает свой идеал в противовес идеалам своих предшественников. Романтизм отнюдь не наследует пессимизм, неверие в человеческие возможности, которые характерны для Казота или Уолпола.

Разочарование, пессимизм таких романтиков, как Байрон, Ленау, Леопарди, несут в себе совершенно другое качество. Очень просто и ясно выразил это В. Г. Белинский, говоря о Байроне: «...он любил человечество, но презирал

и ненавидел людей, между которыми видел себя одиноким и отверженным»⁵⁶.

И как бы ни была огромна дистанция между Руссо и Байроном, при внимательном анализе именно у Руссо, а не у Казота мы обнаружим мотивы, которые отдаленно превосходят романтизм⁵⁷. Но и это не дает нам права называть Руссо предромантиком.

В рамках литературы Просвещения действительно вызревают определенные мотивы, тенденции, которые превосходят романтиков. Происходит постепенное накопление новых эстетических признаков. Но романтизм представляет собой качественно новую ступень мировосприятия и миропонимания, которая неотделима от новой концепции личности.

Наличие отдельных мотивов не приводит к возникновению некоего комплекса, позволяющего обозначить его особым термином. Тем более малоубедительна подмена одного понятия другим, в частности, когда сентиментализм, например, Руссо или «Бури и натиска» одновременно оказываются и предромантизмом.

Таким образом, термин «предромантизм» применяется историками литературы в двух разных смыслах: 1) для обозначения кризисных явлений, своего рода декаданса XVIII в., явлений, как правило, не открывающих дороги в будущее, равно далеких от Просвещения и от романтизма (готический роман, сюда же надо отнести и де Сада), и 2) для обозначения отдельных мотивов, действительно превосходящих открытия романтиков, но еще не образующих целостной системы.

Теоретическая необоснованность термина очевидна в обоих этих случаях.

В советском литературоведении понятие «предромантизм» раскрывалось преимущественно на материале английской литературы⁵⁸. Подчеркивались при этом социально-исторические условия, в которых он возникал: «В XVIII в. Англия уже испытала противоречия буржуазного развития, а во второй половине века вступила в полосу промышленного переворота, обострившего эти противоречия до крайней степени.

⁵⁶ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. VI, с. 520.

⁵⁷ См.: *Верцман И. Е.* Ж.-Ж. Руссо и романтизм.— В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, № 2.

⁵⁸ См. главу В. М. Жирмунского о предромантизме в «Истории английской литературы» (М.: Изд-во АН СССР. Т. 1, ч. 2), а также послесловие В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал в книге «Фантастические повести» (Б. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд.— Л., 1967).

Поэтому именно в Англии, раньше чем в других европейских странах, наступает кризис просветительского мировоззрения и намечаются новые литературные тенденции, которые мы объединяем под названием „предромантизм“»⁵⁹

Однако встает все тот же вопрос, является ли предромантизм комплексом явлений, превосходящих и в чем-то начинающих романтизм, или это особая художественная система, отличающаяся и от предшествующей и от последующей, а не просто переходная фаза между Просвещением и романтизмом? И. Н. Голенищев-Кутузов соотносил понятие «предвозрождение» с эпохой Данте, считая их взаимозаменяемыми. При этом он писал: «Данте не разъединил, но связывал две эпохи: Средневековье и Возрождение»⁶⁰

Нетрудно заметить, что термины «предвозрождение» и «предромантизм» несут разную смысловую нагрузку в контексте своего времени. Если взять любого из английских писателей, именуемых предромантиками (дантовского масштаба здесь, конечно, не было), например Анну Радклиф, то про нее никак не скажешь, что она последний прозаик Просвещения и первый — романтизма. Она — ни то и ни другое. Она — особая, она — «предромантик».

Малоплодотворна и другая терминологическая параллель. Д. Д. Благой, как известно, в ряде работ пользуется понятием «предреализм», применяя его к просветительскому реализму XVIII в. и истолковывая несколько односторонне (только на опыте русской литературы) — как несовершенный реализм, не обладающий еще теми качествами, которые свойственны реализму XIX в. В этом случае «предреализм» мыслится как ранняя, незрелая, несовершенная форма реализма. Такой подход явно антиисторичен, поскольку игнорирует неповторимое своеобразие ранних этапов реализма. Ведь ценность художественного наследия писателей раннего реализма отнюдь не определяется по эталонам XIX в. Ясно, что термин Д. Д. Благого (независимо от того, как, по существу, к нему относиться) совершенно не соотносим с термином «предромантизм», которым литературоведы все же не пользуются в значении «несовершенного», «незрелого» романтизма.

Поскольку о предромантизме чаще всего говорится со ссылкой на английский так называемый готический роман, то необходимо остановиться на особенностях этого жанра.

⁵⁹ Фантастические повести, с. 250.

⁶⁰ Голенищев-Кутузов И. Н. Данте и Предвозрождение.— В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967, с. 85.

Готический роман имеет синонимы: «черный роман», «роман страхов и ужасов». В. Дибеллус в известной монографии об английском романе XVIII—XIX вв. определяет этот жанр как «роман сенсации» (*Der Sensationsroman*).

Первым в этом ряду был «Замок Отранто» (1764) Г. Уолпола. Прошло более десятилетия, когда появился «Старый английский барон» (1777) К. Рив. В конце столетия огромную популярность приобрели романы А. Радклиф. В год французской революции был опубликован роман «Этлин и Дунбейн», далее следовали «Сицилийский роман» (1790), «Роман леса» (1791), «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797). С «Удольфскими тайнами» успешно конкурировал «Монах» (1795) Г. Льюиса.

В каком соотношении готический роман находится с просветительским романом середины XVIII в., например с романами Филдинга и Смоллета? Прежде всего терминологически они обозначены по-разному: у просветителей это был *novel*, готический именовался *romance*, что иногда выносилось даже в заглавие («*A Sicilian romance*», «*The romance of the Forest*»), в русском переводе такое разграничение жанра обычно пропадает. В первом случае подразумевается правдивая книга о жизни, в другом — книга, построенная на вымысле, фантазии. В первом случае самый замысел маскировался под истинные происшествия: «написанные им самим» — говорилось о приключениях Робинзона, «написана по ее собственным заметкам» — сообщалось на титуле «Молль Флендерс». Уолпол в первом издании «Замка Отранто» объявляет, что это перевод с итальянского, поясняя, что «чудеса, призраки, колдовские чары, вещие сны и прочие сверхъестественные явления» привычны для представлений людей той мрачной эпохи (книга была написана якобы не позднее XIII в.).

В предисловии ко второму изданию Уолпол, признав свое авторство, даже делает попытку убедить читателя, что он не игнорирует опыта английского просветительского романа, а стремится «соединить черты старинного и современного романов». Разницу между ними он видит в следующем: «В старинном романе⁶¹ все было фантастичным и неправдоподобным. Современный же роман всегда имеет своей целью верное воспроизведение Природы, и в некоторых случаях оно действительно было достигнуто»⁶².

⁶¹ В тексте: «the ancient and the modern». В издании В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал («Фантастические новеллы») переведено: «средневекового и современного» (пер. В. Е. Шора).

⁶² Фантастические повести, с. 11.

Дибелиус, опираясь на переписку Уолпола, утверждал, что «старинным» романом был для него роман XVII в. В переписке упоминались «Великий Кир» М. Скюдери, «Астрея» О. д'Юрфе, «Клеопатра» де Ла Кальпренета. Однако нетрудно заметить, как мало общего между готическим романом и галантно-героическим романом предыдущего столетия, что вынужден признать и Дибелиус. Общей была, пожалуй, неправдоподобность, заложенная в самом замысле, сознательная установка на то, чтобы воздействовать на воображение читателя, даже не пытаясь его уверять в истинности изображаемого. Отсюда сходство некоторых мотивов — благородные герои и дамы, бегство героини и т. п.

С одной стороны, можно назвать образы и мотивы, напоминающие филдинговские или ричардсоновские. Например, схема распределения ролей — герой, героиня, противник-интриган и персонаж старшего поколения, покровительствующий герою, — формально позволяет сопоставлять с «Томом Джонсом» ряд романов («Удольфские тайны», в известной мере и «Замок Отранто», «Старого английского барона»). Наконец, тайна рождения героя в «Томе Джонсе» — мотив, часто встречающийся и в готическом романе. Исследователи также указывают на коллизию Ловлас-Кларисса у Ричардсона; в ней находят параллель к коллизии Амброзио — Антония в «Монахе» Льюиса.

Однако такие формальные совпадения⁶³ только подчеркивают оригинальность и непохожесть готического романа.

В сравнении с английским просветительским романом романы Уолпола, Радклиф и другие утрачивают социальную остроту. «Готические» злодеи отнюдь не повторяют филдинговского Блайфила, ибо последний был представлен как социальный тип. Лицемерие Блайфила не просто порождение его природы — оно воплощает характерную черту английского общества. Противостоящий ему заглавный герой выступал в романе носителем тех качеств и достоинств, которые утверждались автором как выражение его просветительской программы.

Готический роман отнюдь не блещет искусством разработки характеров. Внешний портрет также лишь скупо намечен. «Красивые черты» у героинь, «суровые черты», «мрачный вид», бледное лицо монаха, контрастно выделяющееся на фоне монашеской рясы, «пронизывающий взгляд», который никто не может выдержать, — целый каталог штампов!

⁶³ Подробные сопоставления образов, мотивов и художественных деталей см.: *Dibelius W. Englische Romankunst. Berlin und Leipzig, 1922, B. 1, K. 7 (Der Sensationsroman).*

Более искусна композиция романов. Интрига построена чаще всего на неожиданных поворотах, внезапных появлениях героя; нередко читатель на некоторое время вводится в заблуждение. Герои бегут, прячутся, попадают в засады. Например, содержание романа Уолпола «Замок Отранто» сводится в основном к тому, что злой рок тяготеет над домом его нынешнего владельца, череда преступлений разрешается возмездием. По существу, случайно и немотивированно (поскольку это — рок, то мотивировка иррациональна) в одном месте собираются все участники этой трагедии. В итоге злодей наказан, а его жертвы обретают покой и благоденствие. Из прекрасных героинь погибает только одна (в наказание отцу-злодею: он сам по ошибке заколол свою дочь).

Действие романов происходит в такой стране и местности, приметы которой смутны и неопределенны, как и приметы времени. В романе «Удольфские тайны» точно обозначено время действия — 1584 г. Но в изображении Парижа нет никаких собственно исторических деталей. (Вспомним по контрасту истинно романтический колорит в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго.) Такой же неопределенной по времени предстает и Италия. Живописны лишь страны, посвященные замку Удольфо, находящемуся в горах Северной Италии. Но это колорит весьма условный, колорит-штамп: мрачен замок, суровы его башни, тайники, террасы, скалы вокруг.

Пейзажи в романе Радклиф вводятся или по контрасту, или в полном соответствии с настроением героини — они то усиливают радостное ощущение жизни, то как бы подчеркивают ее страхи и тревоги. Очевидна известная условность: пейзаж не передает колорит той или иной конкретной местности или страны. Это лес вообще, горы как таковые (исключение составляет изображение Альп). Тем не менее пейзажи Радклиф живописны, и писательница сама указывает на образцы, которые ее вдохновляли, — картины итальянского художника Сальватора Розы.

Переход от романа филдинговского типа к готическому роману нельзя рассматривать как переход от реализма к романтизму. Это программный, сознательный отказ от реализма, отказ от просветительской веры в человека. В отличие от фатализма, о котором шла речь в связи с Дидро, фатализма, означавшего признание объективных закономерностей жизни, не подвластных божьему промыслу, готический роман утверждает трагический фатализм, как выражение беспомощности человека перед непостижимой мощью иррациональных сил (будь это бог или рок).

Так называемый предромантический роман (как и лирика Э. Юнга и Д. Макферсона) метафизичен. Добро и зло полярно противостоят друг другу. «Черный роман» прошел мимо художественных открытий Стерна, его «юмора относительности», когда вскрываются сложные переходы от добра к злу, и наоборот. И в этом предромантизм противостоит романтизму, для которого характерна стихийная диалектика в понимании противоречий действительности, коллизий между «я» и миром.

Таким образом, предромантизм следовало бы рассматривать как условный термин для обозначения кризисных явлений второй половины века, не понимая его буквально.

И тем более, конечно, не имеет оснований распространение этого термина на широкий круг явлений, связанных с сентиментализмом.

✓ «Буря и натиск» и предромантизм

Крайняя условность, противоречивость, неоднозначность термина «предромантизм» бросаются в глаза, когда этот термин применяется к явлениям немецкой литературы, в частности к литературе «Бури и натиска»⁶⁴. Бунтарство «штюрмеров», их смелый протест против всех форм угнетения личности в феодальных немецких княжествах обозначили в немецкой литературе одну из вершин Просвещения. Что же может быть общего между «Оссианом» Макферсона и «Промстеєм» Гете, между готическим романом и «Страданиями юного Вертера» или, тем более, драмами молодого Шиллера! Что касается отдельных мотивов того же «Оссиана» в названном романе Гете, то они вписываются в совершенно иную идейно-эстетическую систему, по самой сути своей просветительскую.

В литературоведении ГДР параллель между «Бурей и натиском» и комплексом идей, обозначаемых как «предромантизм», полностью отвергается.

⁶⁴ Примером такого прямолинейного подхода может служить статья «Предромантизм», напечатанная в 5-ом томе КЛЭ (автор — Г. Е. Бен): «В Германии идеи, аналогичные франц(узскому) и англ(ийскому) П(редромантизму), проявились преимущественно у писателей „геттингенской роши“ с их культом природы, отрицанием общественных норм, идеализацией средневековья, а также у писателей „Бури и натиска“ Творчество Шиллера в период „бурных гениев“ намечает переход от П(редромантизма) к немецкому романтизму (с 958—959). Спорная, на наш взгляд, точка зрения выражена и в статье А. Н. Макарова «О предромантизме в литературе Германии периода „Бури и натиска“». См. в кн.: Переходные эстетические явления в литературном процессе XVIII—XX вв. М., 1981.

В вступительной статье к двухтомнику мировоззренческих и эстетических сочинений писателей «Бури и натиска» П. Мюллер особо останавливается на проблеме терминологии. Названный период в разное время и в разных работах получил такие обозначения: «период бурных гениев» (или просто *Genie Periode*), «Буря и натиск», «ранняя классика», «литературная революция»⁶⁵

Выступая с критикой первого из этих терминов (*Genie Periode*), П. Мюллер отмечает, что многие буржуазные литературоведы усиленно подчеркивают «антиинтеллектуальный, перенасыщенный эмоциями, неконтролируемый и не поддающийся никакому контролю иррационализм» в творчестве штюрмеров. При этом отрицается или затушевывается связь литературы с процессом общественного развития на конечном этапе истории европейского феодализма, игнорируется преемственность просветительского движения, частью которого является «Буря и натиск», и подбрасывается тезис о предромантизме «Бури и натиска»⁶⁶.

Термин «литературная революция» принадлежит одному из главных участников движения — Гете. Как известно, в своей автобиографии «Поэзия и правда», написанной уже в преклонные годы (1811—1827), Гете не без иронии и с чувством не во всем оправданного превосходства оценивал бунтарство своей молодости. Но, пробираясь через все эти иронические оговорки, убеждаешься, что Гете неизмеримо проницательнее, чем историки литературы более позднего периода, определял место «Бури и натиска» в литературном процессе своего времени. В «Поэзии и правде» весьма существенны страницы, где подробно говорится о широком круге иноземных культурно-философских влияний, которым были подвержены они, молодые люди начала 70-х годов XVIII в. Много рассказывается о Шекспире, которому Гердер и Гете, как известно, посвятили вдохновенные статьи. «Мы сознавали также, — пишет Гете, — что обширный и прекрасный мир французской культуры дает нам немало возможностей и преимуществ, ибо Руссо и вправду много значил для нас».

Несколько отстраняясь от «Энциклопедии» и не принимая материализма Гольбаха, Гете выделял Дидро: «Дидро был нам значительно ближе». Подмечена ими историческая роль великих французских просветителей: «Дидро, как и Руссо,

⁶⁵ Sturm und Drang: Weltanschauliche und ästhetische Schriften / Hrsg. von P. Müller. Berlin; Weimar, 1978, B. 1, S. XIII.

⁶⁶ Ibid., S. XIII.

внушал своим читателям отвращение к светской жизни, и это была как бы скромная прелюдия к тем грандиозным мировым переменам, в которых, казалось, должно погибнуть все сущее». Только из осторожности, свойственной позднему Гете, в этой фразе поставлены слова «светской жизни» — *dem geselligen Leben*. Совершенно ясно, что речь идет о феодальных институтах в целом.

После такого экскурса в историю соседних культур * Англии и Франции, Гете заключает: «...мы блуждали круглыми путями, и так с разных сторон подготавливалась немецкая литературная революция, свидетелями которой мы были и которой, сознательно или бессознательно, волей или неволей, но неудержимо содействовали»⁶⁷.

Анализируя терминологию Гете («литературная революция»), П. Мюллер подчеркивает, что место и роль движения «Бури и натиска» следует оценивать именно в общеевропейской перспективе, «соотнося это движение не с «немецким убожеством» (*misère*), а с тем, какое место занимали реальная история и история идей в Германии во всеобщем, внешне-национальном процессе исторического развития»⁶⁸.

Замечание очень существенно, если учесть, что и в советском литературоведении нередко злоупотребляют понятием «немецкое убожество» при характеристике своеобразия немецкой литературы XVIII в. Такое искаженное представление об особенном логически ведет к преувеличению категории особенного в ущерб представлению о всеобщем. Французский Конвент, по-видимому, лучше угадывал эту диалектику всеобщего и особенного, когда присуждал Клопштоку и Шиллеру французское гражданство. В тексте декрета значилось: они «служили делу свободы и подготавливали освобождение народа» — ни больше и ни меньше! Отмечены были заслуги не перед немецкой нацией, а перед человечеством.

Но в литературоведении ГДР вопрос о предромантизме поставлен радикальнее. Дело не только в том, что решительно оспариваются попытки приравнять к предромантизму движение «Бури и натиска». Ставится под сомнение правомерность самого термина. Программной явилась статья В. Шредера, на которую позднее опирались и другие литературоведы ГДР⁶⁹.

⁶⁷ *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10-ти т., т. 3, с. 413.

⁶⁸ *Sturm und Drang*, В. 1, S. XVI.

⁶⁹ *Schröder W* Die Präromantiktheorie — eine Etappe in der Geschichte der Literaturwissenschaft? — *Weimarer Beiträge*, 1966, N 5/6, S. 723—765.

Шредер излагает точки зрения западных литературоведов, преимущественно французских, писавших на тему о предромантизме, и считает, что их позиция продиктована стремлением принизить место разума в творчестве писателей позднего Просвещения. Статья Шредера несомненно уточнила многие существенные моменты в теории предромантизма. Это касается прежде всего любых попыток расширения понятия предромантизма, включения в его орбиту таких явлений, как Руссо или молодой Гете. Возражая, например, Морне, Шредер справедливо подчеркивает воспитательный пафос «Новой Элоизы», характерный именно для просветительского романа; он отмечает также, что понимание природы у просветителей, в том числе и у сентименталистов, существенно отлично от понимания, которое позднее возобладает у романтиков.

При расширительном понимании предромантизма, как правильно отмечает Шредер, многие специфические черты сентиментализма (кроме темы природы — это и обращение к чувству, изображение душевных волнений, слезы как непереносимое проявление чувствительности героя или героини) неоправданно истолковываются как признаки романтизма до романтизма, т. е. предромантизма. Происходит смещение исторически конкретных явлений.

Вместе с тем в позиции Шредера явно проступают черты, свидетельствующие о тенденциозно-критическом отношении к романтизму в целом (что характерно для литературоведения ГДР 60-х годов). Недаром Шредер ссылается в ряде случаев на работы Д. Лукача, в частности на его книгу о романтизме⁷⁰, в которой дается негативная оценка романтизма, как выражение идей реакции (в этом случае все прогрессивные явления начала XIX в. в Германии, например Шамиссо и Гейне, выводятся за пределы романтизма).

Естественно возникает вопрос, предвосхищало ли в какой-то мере движение «Бури и натиска» романтизм? Несомненно, но в совершенно ином смысле; например, идеи народности у Гердера и его интерес к фольклору были подхвачены вторым поколением романтиков. Но это совсем не то, что вкладывается западной наукой в понятие предромантизма.

⁷⁰ Lukács G. Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. Berlin, 1947.

Роман и эстетика веймарского классицизма

Эстетические принципы классицизма полнее всего раскрывались в поэзии и драме; влияние их на прозу было наименее заметным. Однако в немецкой литературе мы встречаемся с интересным фактом. Гете в годы своей активной приверженности Вишкельману и разработки вместе с Шиллером теоретических основ так называемого веймарского классицизма публикует роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796). В иерархии жанров классицизма роману вообще места не было. В переписке Гете и Шиллера по поводу «Годов учения...» мы все время ощущаем колебания между попытками поставить жанр романа «вне закона» и неизбежностью признания его «de facto».

Шиллер подробно и в целом одобрительно откликается на «Вильгельма Мейстера». Многие его замечания носят частный характер, касаются отдельных эпизодов и мотивировки поведения персонажей. Но высказывает он и более общие суждения. Так, по поводу восьмой книги он упрекает Гете: «Мне кажется, известная снисходительность к слабости читателей подбила вас поставить себе более театральную цель и использовать более театральные средства для ее достижения, чем это необходимо и законно в романе» (письмо к Гете 8 июля 1796 г.)⁷¹. Еще раньше по поводу пятой книги он замечает: «Временами получается впечатление, что вы пишете для актера, тогда как ведь цель ваша только писать об актере» (письмо от 15 июня 1795 г.). 20 октября 1797 г. Шиллер выражает восторг по поводу выхода в свет эпической поэмы Гете «Герман и Доротея», о которой он и раньше отзывался с восхищением: «Итак, он пустился теперь по свету и мы услышим, как будет звучать голос гомеровского рапсода в этом современном политико-риторическом мире». В контексте высказывания примечательно слово «рапсод», — Шиллер присваивает это звание автору «Германа и Доротеи» — в номенклатуре веймарского классицизма оно было самым высоким. Сразу же после суждения о «Германе и Доротее» Шиллер сообщает, что перечитал «Вильгельма Мейстера». И далее следует такой вывод: «Форма „Мейстера“, как и вообще всякая форма романа, совершенно не поэтична, она целиком лежит в области рассудка, подчиняется всем его требованиям, и границы рас-

⁷¹ Гете и Шиллер: Переписка (1794—1805): В 2-х т. М.; Л., 1937. Т. 1 (далее даты писем указаны в тексте).

судка становятся его границами. Но так как этой формой воспользовался и в этой форме выразил поэтические отношения дух подлинно поэтический, то возникает своеобразное колебание между прозаическим и поэтическим настроением».

Шиллер дает совет своему великому другу стоять всегда на высоте своего призвания: «...чтобы то, что ваш дух способен вложить в свои творения, всегда принимало чистейшую форму и ничто из этого содержания не гибло в чистой среде». И снова сопоставляет эпическую поэму и роман: «„Герман“ переносит меня в божественный мир поэта, тогда как „Мейстер“ не вполне выпускает меня из мира действительности» (20 октября 1797 г.).

Итоговое суждение Шиллера о «Годах учения» наиболее полно выражает его позицию в отношении самого жанра романа: Гете не отмежевывается от реалистического момента в своем романе. Вместе с тем то, что они оба называли «реалистическим» в романе (Шиллер явно со знаком «минус», Гете скорее со знаком «плюс»), действительно вступало в известное противоречие с эстетикой веймарского классицизма, ориентированной на образцы античности. Но без этого противоречия, вероятно, не состоялось бы великое искусство Гете и Шиллера.

29 ноября 1795 г. Шиллер писал В. Ф. Гумбольдту: «Вы себе представляете, милый друг, какое это наслаждение — позабыть в поэтическом изображении обо всем смертном, только свет, только свобода, только сила, никаких теней, никаких границ, больше не видеть ничего этого, — у меня поистине кружится голова, когда я думаю об этой задаче, о возможности ее решения.

Изобразить Олимп — ведь это высшее из наслаждений! Я не отчаиваюсь достичь этого, только бы душа моя была свободна и чиста от всей житейской грязи». Цитируемые суждения высказаны Шиллером в связи с замыслом создать идиллию на античную тему. Но ход мысли интересен для понимания всей «веймарской» эстетической позиции. Порыв к античному миру порожден неприятием окружающего убожества, «житейской грязи». Только образы древнего мира, запечатленные в традиционных формах, дают возможность, по мнению поэта, выразить идеал. В этом смысле идиллия как жанр — не столько форма бегства от удручающей действительности («позабыть... обо всем смертном»), но и средство почувствовать себя раскованным («только свет, только свобода») для выражения идей общечеловеческого масштаба.

Как известно, из этого противоречия Шиллер вышел самым блистательным образом. После длительного перерыва он вернулся к драматургии. Он остался верен своему эстетическому принципу веймарского периода — не изображать обыденное и тривиальное. Но не сцена на Олимпе, а «Валленштейн», «Мария Стюарт», «Вильгельм Телль» составили его славу. Влияние Гете в этом процессе общеизвестно, и это признавал сам Шиллер⁷².

Гете не только противостоял Шиллеру, но и вместе с ним размышлял над проблемами искусства, вместе с ним искал опору в художественном мире античности, и оба искали выход из противоречия между требованиями жизни и требованиями идеала.

Вернемся к роману «Годы учения Вильгельма Мейстера». Творческая история его показывает, как непросто для Гете было примирить жанровую форму современного романа с требованиями эстетики веймарского классицизма.

Как известно, в первые годы пребывания в Веймаре, до путешествия в Италию, Гете работал над романом «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Работа шла очень медленно. Мешали объективные обстоятельства: много времени отнимали служебные обязанности веймарского министра. Шли поиски новых художественных решений после «Страданий юного Вертера» (новый роман был начат спустя примерно два года). Роман не был завершен. К его сюжету и герою Гете обратился уже после путешествия в Италию и после французской революции. Возник новый роман с новым названием — «Годы учения Вильгельма Мейстера». В переработанном виде главы «Театрального призвания» вошли в состав «Годов учения», исчезли некоторые персонажи, появились другие, заново написана вторая половина романа. Поэтому «Театральное призвание» и нередко рассматривается как первоначальный вариант «Годов учения» (говорят *Ur-Meister*, по аналогии с *Ur-Faust*). Между тем, несмотря на текстуальные совпадения, перед нами два разных романа. Подробное сопоставление сюжета и эволюции героя не входит в нашу задачу. Представляет особый интерес жанровое своеобразие «Годов учения» в свете эстетических воззрений Гете 90-х годов и связанное с этим изменение повествовательной манеры.

Существенно иначе изображен рассказчик. Он более объ-

⁷² «Поразительно, как много реалистического принес мне этот недавно начавшийся год, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними». — писал Шиллер-В. Гумбольдт 21 марта 1796 г.

ективирован, не выражает эмоций. Это — эпически-бесстрастный повествователь, напоминающий античного рапсода, как его характеризовал Гете в статье «Об эпической и драматической поэзии»⁷³ Изменились роль и характер диалога. Во-первых, диалог занял больше места в сравнении с авторским повествованием. В «Театральном призвании» речь персонажей более индивидуализированна. *Перерабатывая роман, Гете устраняет индивидуальное своеобразие. Речь всех персонажей нивелируется, уравнивается с авторской речью. Единство стиля как бы призвано сблизить роман с классическим эпосом, в котором единство стихотворного размера стилистически унифицирует речь всех персонажей. Гете устранил также многие колоритные бытовые детали и снял просторечия. В этом смысле «Годы учения» проигрывают в живости и выразительности с «Театральным призванием». Как отмечает В. Раш, исследователь классического стиля Гете, «он (Гете.— С. Т.) сохраняет не только известную дистанцию от читателя, но и от мира действительности, не приближается к нему настолько близко, чтобы можно было точно распознать детали»⁷⁴. При некоторой заостренности формулировки в ней верно подмечена основная тенденция: Раш, подчеркивая «предметность» мира, изображаемого в «Театральном призвании», сближает здесь повествовательную манеру Гете с манерой Филдинга. В «Годах учения» отказ от этой манеры даже порождает некоторые неясности; например, Гете вычеркивает подробности, связанные с родительским домом Вильгельма, образ матери почти исчезает, тем самым утрачиваются многие моменты, связанные с формированием личности героя.

Другой важной особенностью художественной структуры «Годов учения» является изображение времени. В «Театральном призвании» повествование разворачивалось последовательно во времени. В «Годах учения» время смещено. За временем трудно уследить, оно не сразу поддается учету. Гете особенно часто пользуется приемом, который исследователи часто возводят к опыту живописи и скульптуры: изображение плодотворного момента (как писал об этом Лессинг), когда угадывается предыдущее и последующее. Но Гете сам сформулировал свой взгляд в статье «Об эпической

⁷³ «Рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представится нам мудрецом, в спокойной задумчивости обзирающим случившееся» (И. В. Гете. Об искусстве. М., 1975, с. 352).

⁷⁴ *Rasch W.* Die klassische Erzählkunst Goethes.— In: *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart.* Göttingen, 1963, S. 88.

и драматической поэзии»: рапсод, по его словам, ...будет заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним могут поспеть всюду, ибо он имеет дело только с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порою почти безразлично, какие именно из них ей следует вызывать из небытия»⁷⁵.

Такое изображение времени стало обычным в повествовательной прозе XIX—XX вв. и, конечно, нисколько не напоминает о традициях классицизма. Но в контексте немецкой литературы 90-х годов жанровая форма «Годов учения» явилась своеобразным компромиссом, сложившимся в процессе преодоления реализма штюрмерской прозы.

Панорама развития повествовательных жанров в последние десятилетия XVIII в. достаточно широка и, конечно, не исчерпывается рассмотренными выше произведениями. Более того: можно назвать ряд книг, которые не укладываются полностью и в систему жанров, представленных в этой главе. Такова, например, «Исповедь» Руссо (1765—1770, опублик. в 1782—1789), которую не назовешь романом; но рассматривать ее только как автобиографию писателя — значило бы несправедливо сузить ее масштабы, ибо это книга и о себе и о времени.

Просветительский роман по своим исходным философским позициям чаще всего утопичен в том смысле, что автор его исходит из твердой уверенности в неизбежности утверждения на земле царства разума. Утопичен и финал «Тома Джексона» Филдинга, и «Кандид» Вольтера, и «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете. Но к концу XVIII в. появляется и собственно утопический роман, в котором изображаются предполагаемые события отдаленного будущего и предпринимается попытка поставить волнующие писателя проблемы в условные обстоятельства. Таким романом явился, например, роман Л. С. Мерсье «Две тысячи четыреста сороковой год» (1771). И хотя по жанру книга Мерсье очень далеко отстоит от «Исповеди» Руссо, они близки по идейным задачам. Мерсье с полным основанием считал себя учеником Руссо и без ложной скромности объявлял себя «пророком революции». Не случайно немецкие штюрмеры, исповедовавшие культ Руссо, одновременно явились почитателями и страстными пропагандистами Мерсье.

⁷⁵ Гете и Шиллер.: Переписка; т. 1, с. 381.

Антитезой нравственной чистоты сельских жителей и развращенности большого города был близок к Руссо и Ретиф де ля Бретон, создавший, однако, иную жанровую разновидность в рамках эпистолярного романа.

Каждое произведение, написанное большим художником, по-своему уникально, даже если оно вписывается в некую общую эстетическую систему. Стерн и Руссо — сентименталисты, но каждый из них неповторим. Но есть и уникальность другого рода, когда произведение в самом деле стоит особняком и его трудно причислить даже к какому-либо направлению. В первой половине XVIII в. такой книгой явился роман Прево «Манон Леско», позднее «Племянник Рамо» Дидро — философский диалог, поворотный для целой эпохи. Более скромное место в историко-литературном процессе занимает роман Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782). Жанровое своеобразие его в том, что здесь перекрещиваются самые разные эстетические тенденции и художественные открытия эпохи: мотивы рококо в нем подчинены задаче глубокого анализа мироощущения и поведения героев, такого исследования человеческого характера, которое было завоеванием ведущих мастеров западноевропейского сентиментализма.

Вместе с тем книга Лакло не укладывается в систему просветительского сентиментального романа. Лакло угадывает сложность мира и человека и в этом смысле открывает дорогу реализму XIX в., прежде всего психологическому мастерству Стендаля.

И это — один из примеров того, что, исследуя трансформацию жанров от Просвещения к романтизму, надо учитывать и возможность прямой преемственности от романа XVIII в. к роману критического реализма, хотя и в этом случае нельзя забывать, что между ними лежит эпоха романтизма, эпоха такого глубокого эстетического переворота, который неизбежно накладывает свой отпечаток на все последующее литературное развитие.

Герой сентиментальной прозы



* Вопрос о критериях, с которыми следует подойти к определению и характеристике сентиментального героя, представляется далеко не таким простым, как это может показаться с первого взгляда.

Само по себе противопоставление чувства разуму неоднозначно. В плане философском мы говорим о сенсуализме, как об одном из вариантов теории познания, когда все содержание познания опирается на органы чувств. Именно здесь антитеза рационализму обретает точный философский смысл.

В таком понимании сенсуализм имеет весьма древнюю историю, историки философии обнаруживают его еще на древнем этапе как в Греции, так и в странах Востока. И уже тогда наметились два направления в сенсуализме: материалистическое и идеалистическое. В XVIII в. субъективно-идеалистический сенсуализм представлен именами Д. Беркли и Д. Юма, а материалистический — французскими энциклопедистами, наиболее последовательно К.-А. Гельвецием.

Европейский сентиментализм как этическая и эстетическая концепция складывается в XVIII в., он отнюдь не связан прямолинейно с философским сенсуализмом, хотя историки литературы отмечают, например, воздействие идей Юма на мировоззрение Л. Стерна.

В сентиментализме чувство не рассматривается как средство познания мира. Речь идет о чувствительности как о способности эмоционально воспринимать мир и одновременно как о ценностном критерии. А это уже сфера этики, а не теории познания¹.

С этой важной оговоркой следует рассматривать и пере-

¹ В рецензии на книгу «Русская сентиментальная повесть» (М., 1979) А. Зорин не без основания критикует позицию ее составителя Н. А. Орлова, который, по словам рецензента, «смешивает сферы гносеологии и этики, проводя не всегда оправданную параллель между чувством-ощущением — средством познания мира и чувством-эмоцией — причиной человеческих поступков» (Вопр. лит., 1980, № 3, с. 280).

ход от разума к чувству, который в истории литературы оценивается как важный и принципиальный рубеж между двумя эпохами европейской культуры.

Но следует учитывать еще один аспект проблемы. Даже при беглом обзоре памятников искусства и литературы выясняется, что и в десятилетия непререкаемого авторитета разума нельзя было предоставить героя, начисто лишенного всяких чувств², а, с другой стороны, приоритет чувства отнюдь не предполагал иррациональности, как это выявится позднее у романтиков.

Движение литературы, конечно, не было прямолинейным. И в годы самодержавного господства разума выступали писатели и появлялись произведения, герои которых не разделяли рационалистической односторонности. Это относится прежде всего к французской литературе (романы П. Мариво, «Мапон Леско» аббата Прево). Но и в романах Филдинга возникает знаменательная антитеза: между героем рассудочным (что в контексте повествования становится синонимом расчетливого, эгоистичного и лицемерного) и героем, действующим непосредственно в душевном порыве. Главную свою художественную задачу Филдинг видит не в раскрытии возможностей разума, а в исследовании человеческой природы. В этом смысле Филдинг в гораздо большей степени, чем Ричардсон, предвзвешивает сентименталистское понимание естественного человека.

Ш. Дедеян справедливо отмечает, что образ «человека простого и чистосердечного» намечен был еще в поэме А. Галлера «Альпы» (1729), изображавшего швейцарских пастухов. Он приводит также восторженный отзыв Ж.-Ж. Руссо на присланный ему перевод «Идиллий» С. Геснера. Руссо писал переводчику (24 декабря 1761 г.): «Получив Ваше письмо, я открыл машинально книгу с тем, чтобы сразу же ее закрыть. Но я не закрыл ее, пока не прочитал все, и положил рядом, чтобы вернуться к ней снова»³. Отклик Руссо весьма характерен для эпохи: в пору безраздельного господства разума уже подготавливается новое измерение мира и человека. Мир — это прежде всего живая природа, которая служит у Геснера первопричиной и стимулом всех человеческих чувств, тогда как, например,

² Вопрос о «чувствительности» до эпохи сентиментализма не раз привлекал внимание французских литературоведов. См.: *Trahard P. Les maîtres de la sensibilité française au XVIII-e siècle*. Paris, 1931—1933. Т. 1—4.

³ Цит. по: *Dedeyan Ch. Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII siècle*. Paris, 1961, p. 15.

в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо она лишь материальная сфера разумной деятельности человека.

Таким образом, сентиментальный герой входил в литературу разными путями и во многом был подготовлен предшествующим этапом в развитии европейского Просвещения⁴. Многие герои, возникшие в литературе одной страны, быстро обретали признание в других европейских странах, — следовательно, появление такого героя отвечало эстетической потребности эпохи.

Герой сентиментального произведения не просто носитель повышенной чувствительности. Культ чувства сочетается с целым комплексом этических норм. Способность чувствовать расценивается как наиболее полное выражение человечности, отзывчивости, как умение понять, разделить горести другого или, как минимум, откликнуться на них искренними слезами. Более того, для большинства сентиментальных героев характерен особый этический максимализм — бескомпромиссность в поведении, в выражении своих симпатий и антипатий, в приверженности к определенным нормам поведения, моральным принципам. Здесь человек подчиняется не просто порыву чувств, а своим убеждениям.

Потому в отличие от последующей литературной эпохи — романтизма — чувства здесь в известной степени «рациональные». Сентиментальный герой всегда последователен в своих поступках, совершаемых по велению сердца, они никогда не выглядят в глазах читателя непредсказуемыми.

Нравственные нормы понимаются сентименталистом вне их исторического общественного происхождения. Как нормы, они мыслятся порожденными самой природой и поэтому в наиболее незамутненном виде проявляются в условиях естественного состояния. Природа выступает здесь многолико; как своего рода законодательница (от нее исходит, ею заложено представление о том, что такое хорошо и что такое плохо), и как та сфера, в которой только и возможно сохранение человеческих нравственных качеств. Отсюда многочисленные попытки представить сентиментального героя в обстановке максимальной близости к природе и наибольшей удаленности от современной цивилизации⁵.

Разные грани и проявления чувствительности во французской литературе XVIII в., в частности, за пределами собственно эпохи сентиментализма, подробно представлены в многочисленных отрывках из произведений, а также в образцах переписки писателей и многих видных деятелей века в кн.: *Grenet A., Jodry Cl. La littérature de sentiment au XVIII siècle. Paris, 1971. Т. 1—2.*

⁵ «Ничто не дает мне такого тихого непритворного удовлетворения, как возможность без натяжки перенести черты патриархального

Прежде всего восприятие природы героем сентиментализма — первый показатель его чувствительности, проявление того естественного состояния человека, в котором многие просветители видели исходный пункт движения истории. В разных вариантах коллизия между естественным человеком и враждебными ему обстоятельствами проходит почти через все произведения сентиментальной прозы.

Когда бароны и гофраты, явившиеся на вечерний прием в дом графа фон К., выразили неудовольствие присутствием плебея Вертера, он вынужден был уйти. Природа и Гомер (воспринимаемый в духе Гердера как поэт патриархального детства человечества) становятся прибежищем для оскорбленного Вертера.

Ученик Руссо Бернарден де Сен-Пьер создал в своем романе «Полю и Виржиния» особенно контрастную ситуацию: тропический остров и Париж. По ходу сюжета герои оказываются жертвой трагических обстоятельств, порожденных несовместимостью двух антагонистических по отношению друг к другу жизненных укладов⁶

Полю вырос на острове. Его представления о людях пассивны и абсолютно беспочвенны. Логика его рассуждений напоминает логику вольтеровского Простодушного, который воспринимал французские порядки с позиций человека, воспитанного вне европейской цивилизации.

Прямолинейность Поля сложилась на почве патриархальных отношений, не замутненных никакими корыстными побуждениями. Для героя и его автора моральные принципы, которые он излагает, естественны, нормальны, как естественна сама природа, его окружающая.

Поселив своих героев на одиноком острове Индийского океана, а потом отправив героиню в Париж, автор полемически противопоставил две системы ценностей. Виржиния в письме из столицы Франции жалуется, что даже служанки не хотят слышать о том, как она жила у себя дома, на острове: «Сударыня, не забывайте, что вы французенка и должны выбросить из памяти страну дикарей». Виржиния протестует против этого всем своим существом: «Ах! я скорее выброшу из памяти самое себя, нежели тот край, где я ро-

быта в мое собственное повседневное существование», — пишет Вертер (запись 21 июня).

⁶ По поводу концепции «естественного состояния» историк философии пишет: «Это была как бы модель изучения „человеческой природы“ вообще, не привязываемая к строго определенному периоду времени... Руссо не предлагал повернуть историю вспять...» (*Нарский И. С. Западноевропейская философия XVIII века. М., 1973, с. 365—366.*)

дплась и где живете вы! А страна дикарей — это здесь». У парижских служанок, усвоивших взгляды своих хозяев, и у Виржинии разные представления о жизненных ценностях. Поль вторит Виржинии: «Что за ужасная страна эта Европа!»

Условная ситуация позволяет создать впечатляющий контраст между двумя мирами — миром просветительского деала и миром действительности⁷.

В описании жизни семейства госпожи де Натур и Маргариты, их детей — Виржинии и Поля, есть нечто от робинзонады — изолированность героев от мира, замкнутость их патриархального хозяйства. В плане эстетическом также возможна аналогия с романом Дефо — экспериментальный характер изображенных обстоятельств.

Однако от эстетической системы «Робинзона Крузо» Бернардена де Сен-Пьер отделяла огромная дистанция, пройденная общественным сознанием и эстетической мыслью просветителей за три четверти века. И здесь даже не столь существенно, что писатели жили в разных странах.

Робинзон практичен, деловит, рационален — и не столько в философском, сколько в житейском смысле. Природа для него — лишь материальная среда, в которой он вынужден существовать, к которой ему приходится приспособляться и которую он умно, с большим хозяйственным размахом использует. При этом Англию и Европу он не только не презирает, но стремится туда вернуться, да и на острове чувствует себя англичанином, полномочным представителем своей страны, основателем маленькой колонии во славу британской короны.

Поль и Виржиния также пользуются благодатными дарами тропической природы и «возделывают свой сад», но природа для них не просто сфера производства продуктов, как для Робинзона, — они ощущают свое слияние с природой, наслаждаются ее красотой и благодарны ей. Но человек ощущает себя и малым и беспомощным перед лицом разбушевавшейся стихии. Таковы картины урагана и, наконец, бури на море, во время которой гибнет Виржиния.

Другой тип человеческого характера в сентиментальной

⁷ В романе Н. Э. Ретифа де ла Бретона «Развращенный поселенец» (1775) главный «герой» его Эдмон по приезде в город сообщает своему брату Пьерро, живущему в деревне: «Здесь хвалят то, что у нас осуждают, а осуждают то, что всякий порядочный человек спокон веков хвалил». Но у Ретифа де ла Бретона контрастно представлены именно город и деревня. В собственно сентиментальном романе наличествует просветительская утопия, философски более остраченная.

прозе представляют персонажи, обрисованные в романе О. Голдсмита «Векфильдский священник». Социальные противоречия в романе прочерчены очень резко. Мир пастора Примроза — мир семейных добродетелей, святости домашнего очага, в нем живут доверчивые, честные, неприсохливые в своих желаниях люди. За стенами этого пасторального жилища другой мир, в котором царит зло, представленное по контрасту с позитивными ценностями патриархального уклада пастора: жестокость, вероломство, самоуправство сквайера, беззащитность базарного дельца, авантюризм купца, банкротство которого разорило Примроза.

Персонажи Голдсмита выступают в начале романа как герои идиллии. Они явно сродни пастухам С. Геснера или героям немецкой идиллии И. Фосса «Луиза», в которой, кстати, действие происходит также в пасторском доме.

Но характерная примета сентиментального героя — глубокое внутреннее общение с природой — отнюдь не означает его односторонности и повторяемости у разных авторов. Наоборот, в европейских литературах второй половины XVIII в. этот герой представлен весьма многообразно. Чувство природы и своей человеческой естественности перерастает в различных произведениях в чувство протеста против общественного устройства. По-своему протестуют против него и герои Голдсмита — внутренним стоицизмом, прочностью своих нравственных принципов. И еще более огромная дистанция отделяет пастуха и пастушку в идиллиях Геснера от шиллеровского Фердинанда, который совершенно в духе просветительского понимания природы провозглашает: «Но кто же в силах разорвать союз двух сердец или разъединить звуки единого аккорда?.. Я — дворянин? Подумай, что старше — мои дворянские грамоты или же мировая гармония? Что важнее — мой герб или предначертание небес во взоре моей Луизы...».

Широко распространено мнение об общественной пассивности сентиментального героя. Так, авторы предисловия к двухтомнику Н. М. Карамзина утверждали: «Человек сентиментализма, противопоставляя имущественному богатству богатство индивидуальности и внутреннего мира, богатству кармана — богатство чувства, был в то же время лишен боевого духа... и герой европейского сентиментализма не протестант, он беглец из реального мира. В жестокой феодальной действительности он жертва»⁸.

⁸ Берков П., Макогоненко Г. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Избр. соч. М.; Л., 1964, т. 1, с. 14.

С такой прямолинейной оценкой общественной функции сентиментального героя согласиться нельзя. Действительно, автор сентиментального произведения обычно представляет героя как жертву. Жертвой несправедливости становятся герои Голдсмита в «Векфильдском священнике», погибает Виржиния у Бернардена де Сен-Пьер, жертвы крепостнического насилия — крестьяне у Радищева⁹

Но в сентиментальном произведении образ героя, страдающего и погибающего, выполняет весьма значительную общественную функцию. Сентиментальный герой не простое выражение авторского сострадания к человеческим судьбам, он «уязвлен страданиями человечества». Его судьба — протест против существующих противоестественных норм, которые несовместимы с естественной сущностью и изначально разумным порядком вещей. Он всегда остается на нравственной высоте, всегда одерживает моральную победу.

Не случайно в ряде произведений присутствует комментатор, также несущий в себе черты сентиментальной личности: Старик в повести «Поль и Виржиния», путешественник в книге Радищева. Он выступает глашатаем той морали, которую исповедует герой, или обличителем мира, устроенного вопреки природе и человеку.

При оценке общественной функции сентиментального героя следует учитывать еще один аспект — то, что М. Б. Храпченко называет «интонационной сферой». По его словам, это — «очень важная сторона художественного произведения». «Она представляет собой не декоративное украшение, не второстепенный элемент, а органические свойства его строения, его образных обобщений. Вне определенного отношения, вне интонации не существует ни процесса эстетического освоения мира, ни воплощения результатов образного познания действительности»¹⁰.

Между тем именно в сентиментализме интонация приобретает особый смысл. Сентиментальная проза эмоциональна. Мы все время ощущаем поток чувств, которыми охвачен герой, даже тогда, когда он не действует. «Я был подавлен,— пишет Вертер,— и до сих пор во мне кипит ярость.

⁹ Историки русской литературы расходятся во мнении, в какой мере Радищева можно рассматривать в русле сентиментального направления. В известной мере это связано с недооценкой возможностей самого направления. Так, в недавней работе В. И. Федорова «Литературные направления в русской литературе XVIII века» (М., 1979) типология сентиментализма строится преимущественно на творчестве Карамзина, главным образом на его повести «Наталья, боярская дочь».

¹⁰ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 184.



Ж. Б. Грез. Балованное дитя. 1765 г.

Я хотел бы, чтобы кто-нибудь осмелился открыто бросить мне упрек, тогда я проткнул бы наглеца шпагой; вид крови успокоил бы меня...» (запись 16 марта). Интонация здесь угрожающая, и читатель, в зависимости от уровня его сознания, мог делать любые выводы из этого пассажа!

Гете в своих заметках (1826) о французской литературе отметил социально-исторический смысл сентиментальной повести Бернардена де Сен-Пьера. Рисуя идиллию и ее крушение, автор, по словам Гете, сумел поставить все те вопросы, которые волновали людей в тогдашней Франции. «Это именно те вопросы, которые привели к созыву нотаблей, сделали необходимым созыв Генеральных штатов и в конечном счете произвели полный переворот и крах королевства»⁴¹. Повесть «Поль и Виржиния» вышли в свет за не-

⁴¹ Goethe. Berliner Ausgabe. Berlin, 1972, В. 18, S. 336.

скольк
та, и
ная г
програ
тальну
стране
«В
ма до
стого.
чатле
прони
ствите
злом,
ладева
Ме
тельно
норма
Прим
ности
реаль
вами,
Они
ние с
имман
ститу
По
наивн
их пу
ней С
Батис
сенти
шок и
умны
волон
Ре
откры
мани
Зд
ности
что в
ло бс
литер

несколько месяцев до начала революции. И характер конфлик-
та «интонационная сфера», и общественная и нравствен-
ная позиция повествователя (а это, как уже сказано,
программный герой повести) — все это сделало сентимен-
тальную книгу крупным событием в такую переломную для
страны эпоху.

«Векфильдский священник», как известно, нашел весь-
доброжелательных читателей в лице Гете и Л. Н. Тол-
стого. Гете в «Поэзии и правде» писал о «сильнейшем впе-
чатлении», которое произвел на него роман: «Я сочувствовал
ироническому складу мыслей, который, возвышаясь над дей-
ствительностью, над счастьем и несчастьем, над добром и
злом, над жизнью и смертью, таким образом полностью ов-
ладевает поэтическим миром»¹².

Мысль Гете об ироническом возвышении над действи-
тельностью в первую очередь относится к созданным по
нормам просветительской логики образам героев романа —
Примрозу и членам его семьи. Они возвышены над реаль-
ностью; их характеры сформированы не жизнью и не
реальными — очень суровыми — социальными обстоятельст-
вами, а изначально человеческими, природными данными.
Они сентиментальны в широком смысле — как воплоще-
ние естественных норм морали, якобы существующих
имманентно вне материальных интересов и социальных ин-
ститутов.

Поэтому так неправомерно сводить сентиментализм к
наивной чувствительности. М. Шагинян рассказывает в сво-
их путевых заметках «На „Волге“ по Франции», что в Верх-
ней Савойе она с некоторой неохотой пошла в музей Жана-
Батиста Греза, ибо с его именем соединяла «нечто очень
сентиментальное и красивенькое»: «И какой неожиданный
шок в музее! Вместо салонного сентименталиста — тонкий и
близкий друг Дидро, настоящий тенденциозный художник ре-
волюции...»¹³.

Революционизирующую функцию приобретало главное
открытие сентименталистов, связанное с пристальным вни-
манием к человеку вне его сословной принадлежности.

Здесь мы встречаемся с разным уровнем раскрытия цен-
ности отдельной личности. Само по себе заявление о том,
что всякий человек заслуживает внимания, еще не означа-
ет большого художественного «открытия», хотя в русской
литературе, например, знаменитая фраза из «Бедной Лизы»:

¹² Гете. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 3, с. 361.

¹³ Шагинян М. Зарубежные письма. М., 1977, с. 18—19.

«Ибо и крестьянки любить умеют!» — обозначала новый этап «в художественном изображении мира чувств обыкновенного человека»¹⁴.

Пафос чувства означал утверждение внесловной ценности человеческой личности, ее права самой определять свое счастье, действовать по внутреннему влечению. Концепция любви как родства душ у сентименталистов предвосхищает романтиков. Герой исторической повести Н. А. Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792), объявив всех московских красавиц *чужими*, исповедуется своей Наталье: «Ты же первым взглядом влила какой-то огонь в мое сердце, первым взглядом привлекла к себе душу мою, которая тотчас полюбила тебя, как *родную свою*».

Что касается Натальи, то ей, собственно, не с кем было и сравнивать его — кроме церкви она нигде не бывала, — и когда она увидела («помолившись с усердием») «прекрасного молодого человека в голубом кафтане», «сердце ее, затрепетав сильно, сказала ей: „Вот он!“».

Если выйти за пределы жанра, тот же мотив повторится в штюрмерской драме Шиллера «Коварство и любовь». Луиза пытается убедить отца: «Вы не знаете, что Фердинанд — мой, что он создан для меня, что он послан мне на радость отцом всех любящих. Когда я увидела его впервые... (*оживившись*), я вся вспыхнула, кровь заиграла веселее, и биение каждой жилки говорило мне, каждый мой вздох шептал мне: „Это он!“»¹⁵.

Чувствительность сентиментального героя проявляется широко, как особое отношение к миру. Она по сути дела означает целый нравственный комплекс: верность природе (своей человеческой природе), добро и максимализм в человеческих отношениях тесно переплетаются и образуют своего рода модель мироустройства, полемически противостоящую неустроенности современной жизни.

С особой отчетливостью этот комплекс проявился у трех мастеров сентиментальной прозы — Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо и молодого Гете. Писатели трех разных стран с различной общественной судьбой, они заостряют в своих образах именно то начало, которое подавлено в окружающей их исторической действительности.

Как и Филдинг, Стерн стремится «наблюдать челове-

¹⁴ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Томск, 1967, с. 47.

¹⁵ Историки русской литературы неизменно вспоминают слова пушкинской Татьяны: «Открылись очи; / Она сказала: это он!» (Татьяна была воспитана на сентиментальных романах, Онегин — на романтических).



В. Л. Боровиковский. Портрет торжковской крестьянки Христины.
Ок. 1795 г.

скую природу». («...останавливая всякого рода нищих, странников, скрипачей, монахов... — я всегда находился в обществе, и притом обществе разнообразном...» — «Тристам Шенди», т. 7, гл. XLIII). Но понятие «человеческая природа» для Стерна имеет другой смысл, отличный от филдинговского. Филдинг мыслил уверенно-оптимистически. И Том Джонс, и Софья Вестерн, и пастор Адамс воплощали для него «природу» в ее лучшем варианте. Широко известны слова Шиллера: «Какой великолепный идеал (ein herrliches Ideal) должен был жить в душе поэта, создавшего таких людей, как Том Джонс и Софья»¹⁶. Это не исклю-

¹⁶ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 6, с. 420.

чало для Филдинга, что человеческой природе, воплощавшей его нравственный идеал, его представлению о Человеке антагонистически противостояли такие типы современного ему общества, как Блайфил, пастор-свиновод Траллибер или трактирщица Тау-Вауз. Эгоизм каждого из названных персонажей мыслился как извращение подлинной природы.

Для Стерна человеческая природа достаточно уязвима и гораздо менее, чем у Филдинга, способна гарантировать человеку счастье. «Какое непоследовательное существо человек! — изнемогает от ран, которые имеет возможность вылечить! Вся жизнь его в противоречии с его убеждениями! — его разум, этот драгоценный божий дар, — вместо того, чтобы проливать елей на его чувствительность, только ее раздражает — умножая его страдания и повергая его в уныние и беспокойство под их бременем! Жалкое, несчастное создание, бессильное уйти от своей судьбы!» («Тристан Шенди», т. III, гл. XXI). Правда, этот пассаж вставлен между двумя другими, обыгрывающими историю с дверями на негодных петлях, которые надо было бы давно смазать. Но это в стиле всего повествования, и болтовня о пустяках не снимает всей серьезности философского умозаключения о судьбе человека.

«Непоследовательное», «жалкое, несчастное» существо — подобные определения у Филдинга не годились бы ни для Тома Джонса, ни для Блайфила. Можно понять тех исследователей, которые на этом основании выводят Стерна за рамки Просвещения.

Сентиментализм впервые заговорил о том, что человеку, одаренному чувствами, невозможно «обжиться» в существующем мире, благоустроить его для себя. Это был еще робкий голос, который позднее с огромной силой зазвучал в романтизме.

На характеристике персонажей Стерна, несомненно, сказало разочарование в просветительском рационализме, но это разочарование не связано с отказом от просветительского оптимизма. Углубляется самый взгляд на человека. Человек, по суждению Стерна, неизмеримо сложнее, чем казалось его предшественникам.

Немецкий исследователь сравнивает рассказчика у Филдинга и Стерна. У первого он «всезнающий», а у второго — «ищущий, разочарованный, исполненный смятения». «Эта утрата иллюзий сочетается с овеванным грустью интеллектуальным превосходством, которое позволяет иронизиро-

вать и над миром пользы и своекорыстия и по поводу слабостей проявления самой чувствительности»¹⁷

Герой «Сентиментального путешествия», подвергая себя «интеллектуальному самоанализу», постигает простую истину, что в своем стремлении быть добрым и великодушным он паталкивается не столько на внешние препятствия, сколько на внутренние, казалось бы, от него самого зависящие, — за великодушным порывом может скрываться полусознательный расчет.

Стерна находит и убедительно демонстрирует свои критерии ценности человеческой личности. Как и в других произведениях сентиментальной прозы, герои его демократичны. При этом он не подчеркивает социальных контрастов, не проявляет снисходительности к «меньшому брату», не пытается его как-то оправдывать. Внешне его критерий даже внесоциален: каждый человек, в любом сословии, — личность, даже если проявляет он себя какими-то причудами, смешными привычками, тем, что у него есть свой «конек». Этот «конек» не достоинство и не изъян, но это то, что делает данного человека неповторимым, становится заметной приметой его как индивидуальности. В конечном счете «особая примета», поданная асоциально, приобретает программный социальный смысл, ибо утверждает внесловную ценность личности.

Эта внесловная значимость человеческой природы у Стерна была направлена против буржуазной системы ценностей. Он стремится увидеть человеческое начало в контрасте с буржуазным. Человек для Стерна — не делец, а созерцатель, лелеющий прежде всего свою душу и сознательно пренебрегающий рациональными интересами.

Та же сосредоточенность на естественной природе человека имеет иной идейный смысл у Руссо. Представив собирательно образ героя «Новой Элоизы», можно сказать, что здесь дан человек в своем естественном требовании равенства на основе чувства: «Пусть люди занимают положение по достоинству, а союз сердец пусть будет по выбору — вот каков он, истинный общественный порядок!».

Франция — страна, где назревает буржуазная революция. С этим связаны и особенности изображения человека у французского писателя в отличие от Стерна.

Во-первых, противопоставление чувства разуму в сентиментальном романе Руссо отнюдь не абсолютно. Герои «Но-

¹⁷ Klotz J. Optimismus und Wirklichkeit im Englischen Roman.— In: Literatur in Epocheumbruch. Berlin; Weimar, 1977, S. 137.

вой Элоизы» не просто изливают свои чувства, они постоянно размышляют, анализируют. Чувство у них смыкается с разумным пониманием природы, как высшего законодательства, требующего равенства всех людей. Подчас герои ведут спор, прибегая к такой аргументации, где чувства проверяются рассудком. Они все время что-то обсуждают. Часто спорят Юлия и Сен-Пре. Спорят о том, что понимать под честью, каковы подлинные критерии любви, в чем состоит долг одного человека перед другим.

Во-вторых, в героях Руссо чувство показано более сильным, заостренным, как бы активно направленным против тех обстоятельств, которые открывает перед ними реальная жизнь.

Как уже отмечено выше, героям сентиментализма присущ особый духовный и нравственный максимализм, в известной мере предвосхищающий максимализм романтиков, но качественно от него отличный. У романтиков он приобретает общий мировоззренческий характер и будет связан с постановкой глобальных проблем. У сентименталистов герой озабочен не мироустройством вообще, а своим отношением с окружающими его конкретными людьми. Он анализирует свое житейское поведение, соотнося его с теми принципами, которых он придерживается.

Примеры нравственного максимализма являют герои «Новый Элоизы» Руссо. Нельзя не отметить, что изображению любви Юлии и Сен-Пре отдана только треть романа¹⁸. Само собой разумеется, что Руссо не стал бы писать две последние трети романа, чтобы опровергнуть первую. Пафос второй части романа — своего рода проверка «на прочность» моральных принципов, душевной стойкости каждого из четырех главных участников действия¹⁹.

Такое испытание проходят прежде всего Юлия и Сен-Пре. Речь идет не просто о подчинении социальной судьбе, разрушившей их счастье. Каждый из них ищет и с боль-

¹⁸ Так, в русском переводе роман Руссо занимает 673 страницы, а поворотная в судьбе героев записка, в которой Сен-Пре возвращает Юлии «право располагать своей судьбой и отдать руку без согласия ее сердца», находится на 274 странице.

¹⁹ Поэтому едва ли уместно упрекать Руссо за компромиссный характер разрешения конфликта, как это делает автор главы о Руссо в одном из недавних курсов литературной истории Франции (J. L. Leserle), когда пишет по поводу «Новой Элоизы»: «Когда Руссо провозглашает принципы, он революционер, на практике же он более осторожен. Эта двойственность обнаруживается в его романе: Юлия подчиняется предрассудкам, она выгоняет Сен-Пре и выходит замуж за человека, которого не любит» (Manuel d'histoire littéraire de la France. Paris, 1969, t. 3, p. 474).

шим напряжением душевных сил находит ту форму поведения, которая единственно возможна в сложившихся обстоятельствах. Эти страницы, а вернее, две последние трети романа отнюдь не означают отрицания и опровержения общей тональности сентиментального романа — апологии человеческого чувства.

Герой и героиня сохранили в своих сердцах живую память о тех чувствах, которыми они были охвачены в юности. Они ничего не забыли и ничего не утратили — и если Юлия уверяет, что она преодолела и загладила «ошибки прошлого», то это звучит лишь как заклинание — и она, и ее сестра, и подруга Клара понимают, что под пеплом глеет огонь. Бальзак позднее написал: «Поэт победил философа, ибо, оставив в сердце Юлии после замужества пережитки первой любви, автор был соблазнен поэтической ситуацией более трогательной, чем правда, которую он хотел изложить»²⁰.

Сам Сен-Пре — наряду с Вертером Гете — наиболее полно представляет тип сентиментального героя.

Руссо рассказывает историю Сен-Пре, но единственно важна для писателя не жизнь и деятельность его героя, а жизнь сердца. С этой точки зрения никакие морские бури или приключения в стране патагонцев несущественны в сравнении, например, с историей первого поцелуя Юлии, отраженной в двух письмах: сначала как обещание «сюрприза» в письме Юлии, а потом — в бурном потоке эмоционально-напряженных отрывочных фраз ошеломленного, счастливого и несчастного Сен-Пре («Так это милость? Нет, это несказанные муки! О, не целуй меня больше... Я не перенесу этого...»).

В следующем письме Юлия предлагает Сен-Пре на время уехать и посылает деньги на поездку: «Вы ни разу не пожелали поведать мне о состоянии своих дел», — замечает она. Далее следует долгое препирательство в нескольких письмах по поводу денег. Все это происходит в первой части романа, но читатель, дочитав роман до конца, так и не узнает о «состоянии дел» Сен-Пре — данная сфера сознательно выключена из содержания романа.

Максимализмом чувств в той или иной мере отмечено поведение и других участников событий. Характерно письмо-размышление Клары. Кузина и подруга Юлии другого душевного склада: она более рассудочна, менее эмоциональна и даже в какой-то степени антагонистична Юлии. Выясняется,

²⁰ Бальзак об искусстве. М.: Л., 1941, с. 386.

что в юности ей также очень нравился Сен-Пре, но она не хотела стоять у Юлии на дороге.

Но вот прошли годы, Юлия замужем, Клара снова свободна. Вольмару приходит мысль соединить бывшего возлюбленного своей супруги и ее подругу. Юлия подхватывает эту идею («Таинственный человек — твой супруг!.. Вы с ним чета мошенников и, сговариваясь, разыгрываете меня», — пишет Клара Юлии). Клара осознается, что ее взволновала встреча с Сен-Пре. Но, помимо долга, который она хотела бы выполнить, храня память о муже (хотя через это могла бы и преступить), помимо того, что она пока не слышала от самого Сен-Пре ясно выраженного желания жениться на ней, Клара убежденно заявляет Юлии: «Как ты думаешь, может ли мое сердце удовлетвориться этим и могу ли я быть счастлива с человеком, коего я не в силах сделать счастливым?».

Таким образом, и Клара отвергает союз, в котором близость двух сердец не может быть абсолютной.

Аргументация в письме Клары направлена прежде всего против Вольмара. Некоторая резкость тона, слегка завуалированная шуткой, направлена, конечно, не в адрес Юлии, а в адрес ее рассудительного супруга: ведь именно Вольмар и только он был способен на то, чтобы жениться на Юлии, зная, что она любит другого.

В этом и состоит гуманистический смысл произведения. Чувством нельзя распоряжаться извне — какими бы мотивами это ни обосновывалось.

Но еще более полное провозглашение чувства как нравственного принципа и почвы человеческого существования — штурмерский роман Гете «Страдания юного Вертера»: у Гете человек показан в его страстных откликах на все явления внешнего мира — это любовь к природе и любовь к женщине, любовь к людям в целом и любовь к искусству. Его герой — личность бурная, рядом с которой героини Стерна и Руссо выглядят хладнокровными.

«Вы проникните любовью и уважением к его уму и сердцу и прольете слезы над его участью», — говорится в авторском вступлении к «Страданиям юного Вертера». Сочетание «ума и сердца» не случайно в контексте этой краткой рекомендации, выданной герою романа раннего Гете. Вертер, как и героиня Руссо, много размышляет. Он спорит с Альбертом, критикует молодого человека, который цеголюет знаниями эстетических правил, наконец, он анализирует свой конфликт с официальным обществом, когда покидает дом графа фон К. и оставляет службу в посольстве.



Д. Г. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой. 1773 г.

В этих спорах и размышлениях отстаиваются ценностные критерии, характерные для сентименталистского мировоззрения. Рассуждает ли Вертер или передает поток охвативших его эмоций, для него высшим проявлением человеческого достоинства, главным критерием подлинной гуманности является непосредственность чувства, неспорченность и глубина незамутненного никакими предрассудками и рассудочными догмами восприятия жизни. «Князь обходится со мной как нельзя лучше, и все же я не на своем месте. В сущности, у нас нет ничего общего. Ему нельзя отка-

зять в уме, но уме весьма заурядном... Князь чувствует искусство и чувствовал бы еще больше, если бы не замкнулся в кругу плоских научных понятий и самой избитой терминологии» (запись 11 июля).

Иначе, чем у Стерна, но не менее настойчиво заострена у Гете антитеза рационального и антирационального начал. Безупречный Альберт имеет только один недостаток: он абсолютно разумен, а абсолютный разум — всегда на грани бесчеловечности. Достаточно вспомнить эпизод, в котором Альберт рассказывает с сожалением о своих затруднениях без малейшего сочувствия к другому человеку: когда его слуга, заряжая пистолеты, прострелил руку деревенской девушке, он, Альберт, вынужден был платить штраф и выслушивать нарекания — и именно это, а не более значительная беда, причиненная девушке, произвело на него впечатление. Абсолютный разум не знает сострадания и не уживается с чувством.

В свою очередь, и абсолютное чувство в романе Гете опрокидывает все границы, которые пыгается поставить ему разум. И потому судьба гетевского героя наиболее драматичная. Чувство его, в отличие от стернианского персонажа, не имеет антипрактической, антибуржуазной направленности, хотя и этот нюанс тоже звучит в восклицании Вертера: «Разве я ничего не делаю? Я ведь живу!». Но более выражен у Гете общечеловеческий аспект: чувство — то начало, которое независимо от конкретной социальной обстановки превалирует в человеке, его нельзя умерить, нельзя остановить, следовательно, нельзя и спасти человека от самого себя. В этом смысле немецкий сентиментальный герой более, чем в других литературах, пролагал путь романтическому герою.

Сентиментальный герой завершал эпоху Просвещения. Однако, несмотря на ряд художественных удач в этой области, заслуга сентиментализма состоит не в создании живого и волнующего человеческого типа. Образы сентименталистов — исключение составляет только Вертер — существенно уступают по своей художественной силе образам, созданным мастерами других направлений в литературе XVIII в. — от Робинзона до Фауста, от Манон Леско до Фигаро.

Заслуга сентиментализма состояла в том, что через созданные им образы он утверждал новые этические ценности, и прежде всего важную для XVIII в. мысль о внесловном достоинстве человека.

Исследователь творчества Н. М. Карамзина справедливо отмечает, что «в целом в „Бедной Лизе“ Карамзин больше

создает настроение, чем характер»²¹. Речь идет при этом не просто о степени мастерства Карамзина или достоинствах «Бедной Лизы». Важен самый акцент на «интонационной сфере». Легко убедиться, как несложны приемы характеристики, например, Поля и Виржинии, — образы эти однолинейны, словно звуки, лишенные обертонов. Но тем не менее повесть Бернардена де Сен-Пьер имела огромный резонанс во Франции, как и «Бедная Лиза» в России. Бальзак создал галерею ярких, полнокровных — индивидуальных и одновременно типичных — образов. Казалось бы, по сравнению с ними так наивны и даже схематичны образы, созданные Голдсмитом. Но Бальзак понимал, что стояло за ними, когда написал: «Если хочешь превзойти „Векфильдского священника“... нужно работать во-всю»²².

²¹ Канунова Ф. Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967, с. 124.

²² Бальзак об искусстве, с. 475.

Преодоление метафизических концепций в литературе позднего Просвещения (от «Племянника Рамо» Дидро к «Фаусту» Гете)



Художественный образ по природе своей диалектичен. Будучи единством всеобщего и единичного, образ вбирает в себя конкретные приметы индивидуального человеческого облика, одновременно в той или иной мере отражает закономерности общественного бытия, и все это, разумеется, преломляется через сознание художника, в свою очередь отражая его взгляды на жизнь, его концепцию мира и личности.

Таким образом, на художественную практику XVIII в. нельзя механически переносить те черты метафизики, которые характерны для философии века Просвещения, даже если сам писатель в своих философских суждениях разделял эту ограниченность идеологических систем своего времени.

С другой стороны, было бы антиисторично игнорировать связь философии и искусства, идеологии Просвещения и художественной практики просветителей. Если же говорить о первом этапе Просвещения, то эта связь была особенно органичной, а подчас и весьма прямолинейной.

Формирование Просвещения во всех странах проходило под знаком рационализма. Культ разума был определяющим. Антитеза разумного — неразумного являлась своего рода орудием, с помощью которого обнажалась неустроенность современного мира, абсурдность всех феодальных институтов. Герой мог быть носителем разума или, наоборот, неразумия. Сюжет нередко строился таким образом, что тот или иной эпизод превращался в притчу для доказательства определенного тезиса и для разоблачения какого-то конкретного зла.

Самый наглядный пример — философские повести Вольтера. Автор и не ставил перед собой задачу изображения человеческого характера. Нельзя всерьез говорить о характере Кунигунды или вавилонской принцессы Формозанты. История приключений Кандида и его учителя Панглоса —

только художественный эксперимент для проверки достоверности философского тезиса, которого придерживался Панг-лос: «Все к лучшему в этом лучшем из миров».

Разумеется, художественная структура философских повестей Вольтера — одно из крайних выражений просветительского рационализма в литературном творчестве.

В английском просветительском романе мы уже не встречаем подобной прямолинейности, там обстоятельно представлена социальная среда, исследуется нравственный климат этой среды и каждый персонаж получает обстоятельную характеристику.

Но и в английском просветительском романе проявляется та особенность художественной структуры, на которую указывал Н. Я. Берковский: «Материальные обстоятельства, историческая среда, ее полуживотные законы — все это питает реальный сюжет у просветителей, сюжет, который называется только сюжетом низшего ранга.

Последнее слово в сюжете принадлежит гораздо более оптимистическим силам, и здесь уже не власть, не богатство, не общественное положение создают развязку коллизии, но внутренняя стойкость человека, его естественное право и знамя общественной гармонии... „Человек вообще“ по итогам произведения торжествовал над человеком „одиночным“»¹.

В самом деле, Филдинг ведет своих положительных героев — Тома Джонса и Софию — через все препятствия, преодолевая происки недобрых людей, находя выход из самых, казалось бы, безвыходных ситуаций и приводит наконец к «счастливому часу, который отдал прелестную Софию в пылкие объятия восхищенного Джонса».

Такова логика просветительского разума, который побеждает. Поразительна при этом роль случайности во всех приключениях героев. Случайность порождает трудные ситуации, но случайность же помогает и благополучно выбраться из этих ситуаций. «Может быть, и против твоего ожидания», — обращается Филдинг к читателю, сообщая об этом «счастливом часе» развязки.

Можно также сослаться на главу XIV восьмой книги романа, где передан разговор Тома Джонса с Горным отшельником, человеком, который, изверившись в людях, доживал свой век в одиночестве. Пережив ряд горьких разочарований, жестоко обманутый и любовницами и другом, Горный отшельник пришел к мрачному выводу. По его словам,

¹ Западный сборник / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937, т. 1, с. 70—71.

все мироздание, вся природа, до букашки и былинки, свидетельствуют о мудрости создателя, с одним, однако, исключением: «Один только человек, царь нашей земли... гнусно позорит свою природу и своим бесстыдством, своей жестокостью, неблагодарностью и вероломством подвергает сомнению благодать своего Создателя, заставляя нас ломать голову, каким образом благое Существо могло сотворить такое глупое и подлое животное».

Том Джонс переживает трудное время, и у него самого есть основания разочароваться в людях, и все же он отвергает эту клевету на человека: «Вы строите представление о людях на основании самых худших и низких разновидностей этой породы,— говорит он,— тогда как, по справедливому замечанию одного прекрасного писателя, характерным для рода следует считать только то, что можно найти у лучших и совершеннейших его индивидуумов».

Продолжая свои рассуждения, герой (и автор) далее утверждает, что «люди часто совершают зло, не будучи в глубине души дурными и развращенными». «Нет, мне кажется,— делает он вывод,— никто не имеет права утверждать, что природа человеческая необходимо и везде испорчена».

Цепь случайностей придает авантюрный характер сюжету романа, но авантюренность как бы подчинена просветительскому замыслу. Иначе говоря, необходимость рассматривается идеалистически, как проявление разума. Необходимость и случайность воспринимаются метафизически, как бы в разных плоскостях. Более того, создается впечатление, что случайность противостоит необходимости, и писатель находит эстетическое удовольствие играть этими случайностями, поражать ими воображение читателя, зная наперед, что есть более властные силы, которые действуют наперекор им, и они-то именно побеждают.

Выше было отмечено отличие английского просветительского романа от философской повести Вольтера и разный подход к характеристике персонажей. Однако нельзя игнорировать любопытное сходство этих двух жанров, если вычленил некоторые общие признаки сюжетной схемы.

В «Вавилонской царевне» Вольтера герой и героиня стремятся друг к другу, но их разделяют многие обстоятельства и, кроме того, различные недоразумения, возникающие на разных этапах их приключений. У Вольтера — это восточная сказка, поэтому и обстоятельства и характер приключений носят весьма условный характер. В Вавилоне, например, верят оракулу. Оракулу был поставлен вопрос о том, как быть с принцессой, за кого ее выдавать замуж, если

все три царя-претендента не выполнили условий (натянуть лук Немврода, убить льва и т. п.), а тот, кто выполнил, по слухам, простой пастух. Оракул ответил: «Дочь твоя вступит в брак не раньше, чем постранствует по свету». Для вавилонского двора это просто невероятно, ибо никаким этикетом не предусмотрено, чтобы принцессы путешествовали, но не менее противоречит установленному порядку и законам приличия и то, что героиня Филдинга, дочь сквайера Вестерна Софья, вдруг отправится без разрешения отца из своего поместья в далекий и опасный Лондон.

Для прекрасной Формозанты создается почти безвыходная ситуация, когда в пути ее захватывает египетский фараон, который хочет наказать принцессу за «спесь и ветреность» и сделать своей наложницей. Формозанта хитростью ускользает из рук фараона. Вспомним, что Софья в столице Англии подвергается такой же опасности, как героиня Вольтера в пустынях Ближнего Востока, — только случай спасает ее от насилия, замышленного лордом Фелламаром.

Возлюбленный вавилонской принцессы Амазан бежит по свету, получив ложное известие о поведении Формозанты, которая, притворившись покорной, поцеловала египетского фараона, но сам он в тоске и отчаянии во время пребывания в столице галлов изменяет ей с молодой актрисой. Надо же было случиться, чтобы, объехав полсвета, именно в этот момент героиня прибыла в тот город, где остановился Амазан. «Она вошла с трепещущим от любви сердцем» и увидела его в объятиях смуглой красавицы.

«Ваше высочество, — сказала вавилонская служанка принцессы, — таковы молодые люди на всем земном шаре. Будь они влюблены в богиню красоты — бывают мгновения, когда они способны изменить с любой трактирной служанкой». Эти слова почти текстуально повторяют то, что сказано в «Томе Джонсе» по адресу главного героя.

И в романе Филдинга и в повести Вольтера в финале происходит примирение возлюбленных и свадьба. Разница лишь в деталях: к столу Тома Джонса и Софьи не подавали «зажаренного быка Аписа».

Речь идет не просто о совпадениях в сюжетной схеме. Если вспомнить о том, как серьезно и обстоятельно разрабатывал Филдинг теорию «комического эпоса в прозе», блистательно воплощая ее в своей художественной практике, то, естественно, отпадает вопрос и о типологии повествовательных жанров Вольтера и Филдинга. Но сюжетные совпадения не могут восприниматься как случайные, и они определяются не просто на литературоведческом уровне (струк-

тура сюжета), а на уровне мировоззренческом и связаны с самой рационалистической концепцией Просвещения, с тем метафизическим пониманием случайности и необходимости, о котором говорилось выше.

В нашу задачу не входит характеристика метафизических концепций в философии эпохи. Но следует отметить один важный аспект. При всей неравномерности и при недостаточном уровне развития естественных наук факты, накопленные тогдашней ботаникой, зоологией, физикой, астрономией, давали известную основу если не для теорий, то для гипотез о закономерностях в развитии природы.

Что же касается развития общества, то здесь все обстояло иначе. Просветители верили в силу и могущество разума, но весь пафос их пропаганды состоял именно в том, чтобы раскрыть всю неразумность существовавших в то время общественных порядков. Когда именно и при каких обстоятельствах разум восторжествует в мире, никто ясно не представлял. Надежда была на пропаганду гуманных идей, особенно среди правящих монархов, но уже Вольтер, который был вынужден бежать от Фридриха II, мог убедиться в непрочности этих иллюзий. Все надежды на победу разума были связаны с идеей постепенного совершенствования человека и общества. Эта эволюция исключала перерыв постепенности, т. е. революционный переворот. Парадокс состоял, однако, в том, что идея постепенности сама по себе была революционной в той мере, в какой она была направлена против религиозной догматики, против идеи «чуда», т. е. объективно необъяснимого, а определяемого только божьей волей нарушения установленного порядка и нарушения самого принципа постепенности.

Ранее уже отмечалось, что в сентиментализме второй половины века была снята односторонность рационалистического подхода к явлениям действительности. Картина мира и в особенности характеристика человеческой личности усложнились. Приобрело особое значение понятие природы, как главного критерия в оценке личности, в определении нравственной нормы поведения. В этом обнаружилась новая односторонность — способность чувствовать, критерий естественности, близости к природе становились доминантой в характеристике личности, при этом «близость к природе» трактовалась весьма субъективно и по-разному: и как любовь к природе, и как простота и непосредственность человеческой натуры, и в более высоком философском смысле — как выражение неких изначальных качеств и свойств, якобы заложенных самой природой.

«Корень страстей благ и основан на нашей чувствительности самую природою...— писал А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву».— Совершенно бесстрастный человек есть глупец и истукан нелепый, не возмогая ни благого, ни злого».

В этом плане «естественное» противостояло разным проявлениям социальной действительности, как ненормальным, «неестественным», искажающим подлинную природную сущность. («Все прекрасно, что выходит из рук творца, всё портится в руках человека» — Ж.-Ж. Руссо).

Но само по себе утверждение нового критерия «чувства» наряду с сохранявшим свою популярность критерием разума обогащало представление о человеческой личности и усложняло картину мира, хотя и не устраняло в целом метафизического подхода. Как отмечает историк философии: «Несмотря на отдельные диалектические прозрения, просветители так и не вышли за рамки противоположностей: чувственное и духовное в человеке, долг, заповедь и частный интерес, отвлеченное понятие и полнота конкретной жизни, свобода и необходимость и т. д.»²

Историки философии не без основания считают решающим рубежом в истории преодоления метафизических формул и принципов Великую французскую революцию. Но они не всегда учитывают, что художественное творчество просветителей не укладывается в эти формулы и принципы. Более того, в литературе второй половины XVIII в. в произведениях ряда писателей мы все чаще обнаруживаем черты своеобразной самокритики Просвещения.

Самокритический анализ составляет основу философского романа-диалога Дидро «Племянник Рамо» (1762, опубл. в нем. пер. в 1805 г., в обратном пер.— в 1821 г., в оригинале — в 1823 г.). К сожалению, современники не знали этого романа, но едва ли бы они были в состоянии оценить смелость замысла и глубину социально-психологического анализа.

В «Племяннике Рамо» два главных персонажа: Рамо и авторское «я» (разумеется, не идентичное автору). В остром споре столкнулись два умных человека, представляющих два разных мировоззрения, можно сказать, два разных способа мышления.

Диалог в основном состоит из монологов Рамо. Его собеседник главным образом задает вопросы, часто провокационные, например: «Как! А защита родины?» заранее предпола-

² Овсянников М. Ф. Искусство и капитализм. М., 1979, с. 11.

гая, что Рамо ответит или парадоксом, или какой-нибудь дерзко-циничной фразой. Иногда собеседник вставляет отдельные реплики, редко пространные. Если списать роли, как это делают актеры в театре, то выяснится, что размер роли Рамо более чем в четыре раза превышает роль авторского «я» (2370 строк против 550), при этом роль Рамо почти полностью воспринимается как связный текст, включая в себя отдельные импровизированные новеллы.

Собеседник Рамо исполнен достоинства, он — мыслитель, он — идеолог, он стоит на позициях разума, справедливости, свойственного просветителям понимания человека в его высоком значении слова. Он убежден, что знает, что такое Добро и что такое Зло.

В момент встречи героев (начала диалога) философ дает ясно почувствовать Рамо свое превосходство. Он иронически снисходительно набрасывает первый портрет Рамо, он разговаривает с ним покровительственно, пытается популярно объяснить ему свои взгляды. Рамо это замечает и прямо об этом говорит: «Вы всегда оказывали мне известное внимание, потому что я добрый малый, которого вы в глубине души презираете, но который Вас забавляет». «Это верно», — подтверждает философ. Затем следует знаменитая тирада, в которой Рамо аттестует сам себя: «Вы знаете, что я невежда, дурак, безумец, нахал, лентяй, то, что наши бургундцы называют отъявленным бродягой, мошенником, обжорой...». И на эту автохарактеристику философ отвечает: «Я со всем согласен».

Рамо оправдывает свой паразитизм тем, что окружающее общество не вызывает его уважения: «Тяжело быть нищим в то время, как вокруг столько богатых дураков, на средства которых можно жить».

Рамо с блеском рассказывает историю о том, как нетрудно своднику заработать деньги, уговорив купеческую дочку стать любовницей какого-то светского вертопраха. «Я не знаю, смеяться мне или негодовать... я был смущен такой пронизательностью и такой низостью», — размышляет философ, выслушав эту историю.

По мере развития действия, вернее, по мере разрастания монологов Рамо, а в эти монологи все шире и многограннее включается социальная действительность, в импровизированных новеллах возникают острые ситуации, требующие моральной оценки, голос философа постепенно утрачивает свое превосходство. Сценой завладевает Рамо не просто потому, что много говорит, но потому, что он обрушивает на голову философа множество фактов, раскрываю-

щих истинное положение дел в обществе. Рамо рисует моральный (вернее, аморальный) климат, сложившийся в этом обществе. Он не задумываясь парирует все попытки философа навязать ему какое-то свое представление о добре и зле, о том, что надо руководствоваться идеями разума и высокими представлениями о долге. К концу диалога философ занимает скорее оборонительную, чем наступательную позицию.

Дидро, выступая от первого лица, возлагая на себя роль философа, отстаивающего основные принципы просветительской идеологии, одновременно вкладывает в уста своего циничного антагониста весьма весомые возражения, колеблющие всю систему убеждений, которые создатель «Энциклопедии» отстаивал всю жизнь.

Всего за несколько лет до «Племянника Рамо» Дидро писал в трактате «О драматической поэзии» (1758): «Итак, я повторяю: нравственность, нравственность. Она трогает нас более задушевно и сладостно, чем то, что возбуждает наше презрение и смех. Поэт, ты тонок и чувствителен? Коснись этой струны, и ты услышишь, как зазвучит или дрогнет она во всех душах:

„Значит, человеческая природа хороша?“

Да, друг мой, и очень хороша...». И далее: «Нужно винить жалкие условности, развращающие людей, а не человеческую природу»³.

Но философ в романе Дидро, выслушав дерзкие, циничные, саморазоблачительные тирады Рамо, начинает размышлять по-другому: «Вот в действительности, в чем заключается главная разница между моим героем и большинством людей, нас окружающих. Он сознавался в своих пороках, свойственных и другим, но он не был лицемером. Он был не более и не менее отвратительным, чем они, он был только откровеннее и последовательнее, а порой и глубокомысленнее в своей испорченности».

Аргументация философа — от идеи, от принципа, от убежденности в могуществе моральных принципов. Аргументация Рамо — от жизненного опыта, бесстрашного анализа реального положения в обществе.

«— Рамо. Но, по-Вашему, надлежит быть честным человеком?»

— Я. Разумеется, — чтобы быть счастливым».

Рамо парирует эту фразу, ссылаясь на свои наблюдения над жизнью:

³ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 225.

«— А между тем я встречаю бесчисленное множество несчастных честных людей и бесчисленное множество счастливых людей, которые не честны».

И эта фраза разрушает идеальные конструкции философа.

Как известно, коллизия в романе Дидро привлекла внимание Гегеля. Работая в 1805—1806 гг. над «Фепомонологией духа», он явился одним из первых читателей романа, только что вышедшего в переводе Гете. В шестой главе своего труда Гегель пишет: «В этом мире на опыте узнается, что ни действительные сущности власти и богатства, ни их определенные понятия — хорошее и дурное, или сознание хорошего и дурного, сознание благородное и низменное — не обладают истиной, и все эти моменты скорее извращаются друг в друге, и каждый есть противоположность самого себя»⁴.

Далее он непосредственно подходит к роману Дидро, сталкивая два понятия: «честное сознание» и «разорванное сознание». «Честное сознание, — по словам Гегеля, — считает каждый момент постоянной существенностью, и оно есть необразованное бессмыслие, когда не знает, что именно так оно приходит к извращению»⁵ — так, правда уже с высоты другой, послереволюционной эпохи, Гегель разоблачает метафизический метод мышления, характерный для XVIII в. и воплощенный в позиции философа — собеседника Рамо.

Далее Гегель цитирует из «Племянника Рамо» тот пассаж, где рассказывается, как Рамо сваливал в кучу и перемешивал множество всевозможных арий («он был то яростен, то смиренец, то властен, то насмешлив»), и снова комментирует позицию философа: «Спокойному сознанию, которое честно перекладывает мелодию добра и истины на одинаковые тона, т. е. на одну ноту, эти речи представляются „бредом мудрости и безумия, смесью в такой же мере ловкости, как и низости, столь же правильных, как и ложных идей, такой же полной извращенности ощущения, столь совершенной мерзости, как и безусловной откровенности и правды“»⁶ — это цитируются слова философа в романе, но они ставятся под сомнение, ибо связаны с прямолинейным пониманием добра и зла.

Гегель тонко вскрывает диалектику добра и зла в романе Дидро, показывает превосходство «разорванного сознания» Рамо над «честным сознанием» его собеседника. Гегель

⁴ Гегель. Соч. М., 1959, т. IV, с. 279.

⁵ Там же, с. 280.

⁶ Там же, с. 281.

судит резко: «всеобщий обман самого себя и других» (со стороны философа-просветителя), но именно потому «бесстыдство, с каким высказывается этот обман», есть «величайшая истина».

Здесь, однако, необходимо внести уточнение. Дидро через образ Рамо великолепно вскрывает зыбкость иллюзий просветителей, непрочность их перед лицом объективной реальности. Но как бы ни была велика победа Рамо над его собеседником, как бы он ни разрушал надежды на возможность осуществления «царства разума» на земле, это еще не означает опровержения самих моральных принципов, с которыми выступает Дидро. Побеждает Рамо, терпит поражение его собеседник, но есть еще третье лицо — сам Дидро! Он не терпит поражения. Он видит то, чего не видят его современники, он разрушает иллюзии, но он не отступает от высоких представлений о человеческом долге, от принципов просветительского гуманизма. Здесь еще одна грань диалектики этого произведения, которую не учитывал Гегель.

«Разорванное сознание» одерживает верх над «честным сознанием». Но «честное сознание» не повержено на смерть. Оно сохранит свое значение и для будущих поколений, оно будет, если пользоваться гегелевским же термином, «снято», что означает одновременно и наследование и переосмысление.

Диалектичность мышления Дидро становится рельефной, если сопоставить с ним другой способ разрушения иллюзий Просвещения, представленный де Садам (1740—1814). Его творчество нельзя рассматривать как проявление самокритики Просвещения, поскольку он не был просветителем. Но нельзя его зачислить и в один лагерь с врагами Просвещения, всеми теми, кто критиковал передовую идеологию с позиций аристократической или церковной реакции. Позиция де Сада сложнее. Он внимательно и заинтересованно осваивал все те идеи, которые принесли во французскую литературу просветители, философы и писатели. Он считал себя учеником Руссо, но хорошо знал и творчество Монтескье, Вольтера. О нем, пожалуй, нельзя сказать, что он со стороны критиковал Просвещение. Не был он и ренегатом, ибо никогда не являлся правоверным просветителем. Он явился своего рода литературным диверсантом, проникшим в арсенал просветительных идей, чтобы взорвать его изнутри. Послушайте, как рассуждают его герои: они вооружены самыми популярными концепциями Просвещения, но они их не принимают на веру, подвергают испытаниям на прочность, и ход мысли писателя таков, что эти вели-

кие, благородные гуманистические идеи подобного испытания не выдерживают!

Французские историки литературы обнаружили в произведениях де Сада огромное количество мест, буквально списанных у современников просветителей. При этом речь идет не о случайных фразах и эпизодах, — раскавычены цитаты, касающиеся самой сути мировоззрения⁷. В контексте самого де Сада эти «чужие» слова обретали новый смысл, часто даже противоположный.

Сюжет романа де Сада «Злоключения добродетели» (1787) строится по схеме, напоминающей философские повести Вольтера. Приключения героини нанизываются в произвольном порядке, как и в «Кандиде». Де Сад, однако, более внимателен к мотивировке событий, совершенно исключает фантастические моменты, он не позволяет себе таких озорных случайностей, как плавающие в океане бараны с золотом.

Но роман де Сада, как и повести Вольтера, — философская притча. Вольтер наглядно иллюстрирует на десятке эпизодов неразумность, неустроенность, подчас абсурдность того «лучшего из миров», в котором он сам живет и действует. Де Сад, как и Вольтер, проводит свою героиню через серию приключений, чтобы проверить, какова цена добродетели, насколько справедливы и насколько реально применимы те ценностные критерии, которые выдвигали просветители.

Понятия добра и зла имели у просветителей довольно устойчивую характеристику. И причины того и другого не вызывали сомнений. «Добро» — от природы и разума; «зло» торжествует там, где отошли от природы и разума.

История героини де Сада Жюстины призвана поставить под сомнение эти принципы. Две девочки — дочери богатого купца — получали воспитание и образование в монастыре, пока не случилась беда: отец разорился и вскоре умер; девushки вынуждены были покинуть монастырский пансионат и искать пристанища у родственницы. Дальше их пути разошлись: старшая Джульетта, следуя наставлениям родственницы, сначала стала содержанкой богатого старика, а после его смерти — богатой невестой. Жюстина же пошла по тернистому пути добродетели. Она поступает служанкой в семью ростовщика Дю Харпена. За отказ совершить преступление хозяин жестоко ее наказал: он подложил ей в постель золотое кольцо и вызвал полицию. В тюрьме Жюсти-

⁷ Roman et lumières en 18-e siècle. Paris, 1970, p. 331—340.

на познакомилась с профессиональной преступницей Дюбуа, которая организовала побег из тюрьмы. Жюстина становится горничной в поместье маркизы де Брессак. Но сын ее госпожи требует от Жюстины содействия в убийстве его матери. Жюстина снова отказывается быть соучастницей злодеяния. За это маркиз де Брессак подвергает ее жестокой экзекуции. Едва живая, она добирается до хирурга, который спасает ей жизнь. Благодарная Жюстина остается служанкой в его доме. Однако и хирург подвергает ее мучительной пытке после того, как она освободила девочку, украденную этим врачом-живодером для опытов на живом теле.

Измученная, отчаявшаяся пайти в мире справедливость, Жюстина узнает, что в отдаленной местности есть тихая обитель, в которой живут отшельниками святые отцы. Поздним вечером она стучится в ворота монастыря и рассказывает отцу-исповеднику свою горестную историю. Он задает ей вопрос, видел ли ее кто-нибудь, когда она шла сюда?

Получив отрицательный ответ, он ведет ее мрачными коридорами, чтобы распахнуть наконец перед ней дверь в сверкающий огнями зал, где за праздничным столом сидели три обнаженные женщины и три монаха. Далее описана сцена насилия над Жюстиной. Эта сцена совершенно отлична от фривольных эпизодов в тогдашних романах рококо. Отличает ее жестокость. Четырем духовным отцам автор поручает программную для всего романа роль: представить человеческую природу в ее страшных звериных проявлениях. Природа — источник добра, говорили просветители. «Человек таков, каким его создали бог или природа; а бог или природа не создают ничего дурного»⁸, — писал Дидро. Ничего подобного, говорит де Сад: человек по природе своей жесток (молодой Дюбуа дважды с наслаждением порол Жюстину, хирург Роден снял ей ноготь с ноги и выжжет клеймо на плече).

Через десять лет после романа де Сада будет написан «Пролог на небесах» к «Фаусту» Гете, в котором Мефистофель сформулирует свой взгляд на сущность человека.

Смешной божок земли, всегда, во всех веках,
Чудак такой же он, как был в начале века!
Ему немножко лучше бы жилось,
Когда б ему владеть не довелось
Тем отблеском божественного света,
Что разумом зовет он: свойство это

⁸ Дидро Д. Прибавление к философским мыслям. — В кн.: Дидро. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1935, т. 1, с. 129.

Он на одно лишь смог употребить —
Чтоб из скотов скотиной быть!⁹

Пер. Н. Холодковского

Сама по себе эта идея «животности» человеческой природы в литературе европейского Просвещения не нова. Вспомним неху Д. Свифта. По существу, он первым, еще на заре Просвещения, выразил сомнения в осуществимости просветительского идеала. В условно-фантастическом мире, изображенном в четвертой части «Путешествий Гулливера», отвратительным неху противостоят умные благородные гуманные лошади. Фантастика здесь не однозначна: вернувшись в Англию, Гулливер стал соотносить с неху современных ему англичан, более того, ему показалось, что англичане и неху принадлежат к одной породе. Что касается умных лошадей, то Свифт как-то не нашел для них параллелей в реальном мире.

В романе де Сада миру жестокости и коварства противопоставит сама Жюстина. В создании ее образа есть что-то от просветительской прямолинейности. В ней запрограммирована определенная концепция просветительского героя: никакие невзгоды, никакие соблазны не поколебали ее моральной стойкости. Вероломство людей, которое она встретила на своем пути, не ожесточило, не сломило ее, не заставило пойти на компромиссы со своей совестью.

Хотя жертвы монастырской братии, как правило, не выходили оттуда живыми, Жюстине повезло: получив назначение на высокий пост, Рафаэль приказывает девицам разойтись по одиночке, свято храня тайну монастыря.

Прибыв в ближайший город, Жюстина спасает незнакомого мужчину, который был опасно ранен, и в благодарность получает приглашение отправиться с ним в отдаленное поместье в Пиренеях в качестве горничной его жены. И тут ее настигает новый удар. Господин Дальвиль оказался матерым фальшивомонетчиком, и тех, кого он приводил к себе, он делал пожизненными рабами.

Автор вкладывает в уста Дальвиля (совершенно в стиле просветительской прозы) целую речь, в которой он пытается обосновать и свою жестокость и неблагодарность.

Именно потому, что у него миллион, ему не пристало унижать себя сознанием какого-либо морального долга перед таким ничтожным существом, как Жюстина, даже если в свое время она спасла ему жизнь. Природа, по его мне-

⁹ «nur tierischer als jedes Tier zu sein» букв: «животнее, чем любое животное».

нию, породила ягнепка и льва, крохотное насекомое и огромного слона. «Сноровка и ум человека делают различным положение разных индивидов». Если в природе сильные подчиняют слабых, то среди людей не физическая сила определяет их ранг, а богатство: «Тот, кто богаче, тот сильнее, тот, кто беднее, тот слабее». «Приоритет сильного над слабым всегда был законом природы»¹⁰

Жюстина напоминала ему о чувстве признательности, которое он должен испытывать по отношению к ней, спасшей ему жизнь. Ответ г-на Дальвиля демагогически прямолинейен: «А замечала ли ты у животных, которые нам служат примером, чувства, которыми ты так кичишься?».

В «Племяннике Рамо» есть пассаж, касающийся именно благодарности:

«Ерунда! Какие такие друзья? А если бы они и были, зачем превращать их в неблагодарных людей? Вглядитесь, и вы увидите, что оказанные услуги всегда приводят к этому. Благодарность есть бремя, а всякое бремя существует для того, чтобы его скинуть». Но то, что звучит в устах героя Дидро как иронический парадокс, у де Сада приобретает фатально-трагический характер. То, что позволяет себе господин Дальвиль, это не просто неблагодарность. Это и торжествующий цинизм человека, не связанного никакими моральными запретами, и злорадство Мефистофеля, презирающего человека вообще, убежденного в том, что он «более животен, чем любое животное».

Так устами фальшивомонетчика де Сад развивает концепцию природы, подчеркнута полемическую по отношению к учениям просветителей об естественном человеке. Сходные идеи в романе высказывает и молодой маркиз де Брессак, обосновывающий ссылками на природу свое право на убийство матери.

Можно было бы сказать, что де Сад, собственно, дискредитирует свою полемику с просветительским пониманием природы, поскольку вкладывает ее в уста закоренелых преступников. То же следует сказать и об отношении к религии, как оно выражено в суждениях многих его персонажей. Например, маркиз де Брессак так разъясняет свою позицию

¹⁰ «В природе все виды животных пожирают друг друга, в обществе сословия друг друга пожирают», — говорит племянник Рамо. Совершенно очевидно, что де Сад не мог в то время прочесть диалог Дидро. Очевидна и некоторая разница в этих рассуждениях: племянник Рамо сопоставляет борьбу за существование в животном мире и в современном ему неблагоустроенном обществе; Дальвиль у де Сада выводит правило человеческого общежития из законов джунглей.

Жюстине: «Этот бог, перед которым ты благоговеешь,— плод невежества, с одной стороны, и тирании — с другой; когда сильный хочет закабалить слабого, он убеждает его, что это бог освящает оковы, которые он носит, и тот, кто забит и принижен в своем несчастном положении, верит во все, что ему навязывает другой человек». Аргументация, предложенная де Садом, достаточно смела для своего времени и достаточно убедительна, хотя вложена она в уста злодея. Из контекста книги совершенно очевидно, что автор не осуждает такую антирелигиозную пропаганду, а разделяет ее.

Как известно, в XVIII в. широкие масштабы во Франции приняла антиклерикальная пропаганда — против церкви как политического института и против деятелей церкви, в особенности против их претензий быть духовными пастырями народа. При этом самые резкие нападки на духовенство могли сочетаться с сохранением в той или иной форме религиозных убеждений. Примеры тут многочисленны: от Вольтера до Шиллера¹¹.

Но разоблачение духовенства — только побочная тема в романе «Злоключения добродетели». Главный удар направлен против идеи божественного Промысла.

Когда фальшивомонетчик успешно проделал свои операции за границей (в Венеции он обменял свои деньги на более надежные), Жюстина делает вывод: «Таков был новый пример, который представило мне провидение, таков был еще один способ, с помощью которого оно хотело мне доказать, что процветание было наградой за преступление, а несчастья за добродетели». Значимость этого размышления героини подчеркивается тем, что эти последние слова легли в основу заглавия романа.

Итак, предполагается некий невидимый поединок бога и сатаны. При этом исход его в пользу сатаны. Наивное сознание как бы пытается примирить веру в существование бога с мрачным опытом повседневной действительности, которая не подтверждает присутствия милостивого и справедливого бога. В рамках религиозного сознания остается предположить, что бог-то есть, но власть его весьма ограничена. Подобно английскому королю, он царствует, но не правит. А правят, скорее всего, какие-то силы зла.

Деизм, получивший распространение в XVIII в., предпо-

¹¹ Характерно, что в «Разбойниках» Шиллера Карл Моор «придушил собственными руками гнусного попа»; но вместе с тем злодей Франц Моор представлен как безбожник, при этом безбожие в контексте всей его характеристики подчеркивает его злодейство.

лагал существование бога-творца, при наличии которого мир, однако, развивается по собственным законам — законам природы. Г. В. Плеханов называл это «небесным парламентаризмом».

Но де Сад предлагал свой извращенный и в целом анти-просветительский вариант деизма: если власть бога ограничена, то властвуют не просто законы природы, а природы жестокой, законы джунглей, и наивное сознание может подставить под эти законы любого антагониста бога, может считать это властью дьявола. Впрочем, сам де Сад не примыкает ни к одной из форм деизма.

Любопытное рассуждение вложено в уста Дюбуа, которая в свое время помогла Жюстине бежать из тюрьмы, а при новой встрече втянула ее в опасную авантюру.

«Я считаю,— философствует эта закоренелая преступница,— что, если бы существовал бог, было бы меньше зла на земле; но если зло существует, то это означает, или что такой беспорядок на земле зачем-то нужен богу, или он просто бессилен устранить его. В таком случае я не боюсь бога, который или беспомощен, или зол, бесстрашно бросаю ему вызов и смеюсь над его молниями»¹².

Роман де Сада построен в виде исповеди героини. Несчастное стечение обстоятельств опять привело ее в тюрьму. Во время ее конвоирования, на постоялом дворе она встречается со своей родной сестрой — знатной дамой. И, неузнанная, она рассказывает Джульетте историю своих злоключений. Влиятельный возлюбленный Джульетты добивается ее освобождения (после сцены узнавания), и она находит у своей сестры счастливое убежище от кошмаров прошлого. Кажется бы, счастливый конец: добродетель восторжествовала. Но это еще не конец повествования.

Началась гроза. «Жюстина поспешила успокоить свою сестру, бросилась к окну, с минуту сопротивляясь ветру, который мешал ей, но в этот момент удар молнии опрокинул ее на средину комнаты, и она распростерлась на полу без признаков жизни».

Гибель Жюстины, казалось бы, случайна. Но автор не

¹² «Когда смеется счастливый преступник и плачет невинность,— это свидетельствует о том, что бог зол или его не существует. Несчастливая добродетель — свидетельство против бога»,— писал С. Марешаль в книге «Во славу добродетели» (1781) (Цит. по кн.: *Fusil C.-A. Sulvain Maréchal ou l'homme sans dieu*. Paris, 1936, p. 34). Но, как отмечает Д. Обломиевский, Марешаль противопоставляет бессильному божеству мудрого человека, способного помочь людям. См.: *Обломиевский Д. Д.* Литература французской революции 1789—1794 гг. М., 1964, с. 296—298.

искал случай той развязки. В концепции романа это еще один — последний удар по всем иллюзиям героини. До сих пор злые люди разрушали ее веру в добродетель и даже в самого справедливого бога. Но вот удар молнии уже не от людей, а от бога существует, то от него самого.

Вспомните, что несколькими страницами раньше мошенница и вранливая Дюбуа, выражая сомнение в существовании бога, дерзко заявляла, что она не боится его молний. Но молния настигла не ее, а благочестивую, многострадальную Жюстину. Спрашивается, за что же бог ее покарал?

Повторил историю Иова? Но в библейской истории бог насылает беды на Иова, чтобы испытать его стойкость, а потом и вознаграждает его за все утраты. Здесь вознаграждения не последовало. Жюстина погибает именно в тот момент, когда она впервые в своей многотрудной жизни обрела наконец покой, поселившись под одним кровом с родной сестрой, казалось, уже навсегда ею потерянной.

Погром, который учинил маркиз де Сад в просветительском «царстве разума», не нашел поддержки у современников. Вскоре романтики под давлением новых исторических обстоятельств начали серьезный критический разговор по поводу рухнувших иллюзий Просвещения. Но они остались глухи к идеологическим диверсиям де Сада.

Попытка французского критика Сент-Бева как-то связать имена Байрона и де Сада¹³ совершенно несостоятельна, ибо была основана на одностороннем представлении о том и другом. Романтики — при всем различии их политических, социальных и эстетических взглядов — не могли принять антигуманистическую платформу де Сада, проповедь эгоизма, поэтизацию жестокости. Романтический индивидуализм сочетался, как правило, с утверждением прав личности. Разбойники Байрона и Нодье выступали благородными мстителями за себя или за других. И, конечно, совершенно немыслима была для романтиков сексуальная патология в духе де Сада. И даже когда у Шатобриана, Гофмана, Байрона появлялся мотив инцеста, он приобретает трагический характер, именно потому что романтический герой ясно осознавал,

¹³ В 1843 г., порицая «рафинированную безнравственность» современной ему литературы, Сент-Бев писал: «Осмелюсь утверждать, не боясь быть опровергнутым, что Байрон и де Сад (да простят мне сближение этих имен) являются, быть может, главными вдохновителями наших современных авторов, только один из них откровенно выставляется напоказ, другой держится втайне (впрочем, не слишком)» (*Сент-Бев III А. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970, с. 284*).

то чувство (именно чувство) приходило в столкновение с моральными принципами¹⁴.

В этом смысле фигура де Сада не может рассматриваться как переходная от Просвещения к романтизму. Однако, оценивая взгляды этого французского маркиза в исторической перспективе, нельзя не признать его особое место в период начавшегося кризиса просветительской идеологии. Это было отрицание без перспективы, что и позволяет рассматривать де Сада где-то в одном ряду с такими писателями, как Г. Уолпол или Ж. Казот, которых называют предромантиками, но которые, как и он, отнюдь не открывали собой дороги к романтизму — новому этапу в эстетическом освоении действительности.

Де Сад поставил под сомнение основные категории Просвещения: природу, разум, чувство, он отверг просветительский оптимизм, отверг идею целесообразности мироустройства. «Ибо все, что вы называете грехом, разрушением, короче — злом, собственно, и является моей стихией», — говорит у Гете Мефистофель. Но у Гете Мефистофелю противопоставлен сильный антагонист, даже два: Фауст и Господь. У де Сада его героиня только жертва зла, она одинока, беззащитна.

Само по себе утверждение приоритета зла не было оригинальным. Вольтер в «Философском словаре» (1764, в статье «Добро») делает большой экскурс в историю трактовки «добра» и «зла», начиная с мифологических образов и представлений (например, античной истории с «ящиком Пандоры»). Как известно, Вольтер не только пришел к отрицанию лейбница «все к лучшему в этом лучшем из миров», но одновременно спорил с Паскалем, с его пессимистической оценкой возможностей человеческого разума и уничижительной характеристикой морального облика человека¹⁵.

В философской повести Вольтера «Задиг, или Судьба» (1748) между ее героем и нивесть откуда явившимся ангелом Израдом (мотивировки, как выше говорилось, тут не имеют значения) происходит такой диалог: «Что же,— спро-

¹⁴ О судьбе наследия де Сада в литературе XX в. см.: *Ерофеев В.* Таморфоза одной литературной репутации.— *Вопр. лит.*, 1973, № 6.

¹⁵ «Паскалевская трактовка человеческого состояния признается современными философами-экзистенциалистами как предвосхищение их тезиса об абсурдности бытия» (*Куанецов В. Н.* Вольтер и философия французского Просвещения XVIII века. М., 1965, с. 152). Для Вольтера, отмечает В. Н. Куанецов, «абсурд» не метафизическая, а социальная категория; источником «абсурда» являются действия дурных людей, заинтересованных в угнетении своих ближних.

сил Задиг,— значит, необходимо, чтобы были преступления и бедствия и чтобы они составляли удел добрых людей?». «Преступные,— отвечал Иезрад,— всегда несчастны, и они существуют для испытания немногих праведников, рассеянных по земле. И нет такого зла, которое не порождало бы добра». «А что,— сказал Задиг,— если бы совсем не было бы зла и было бы одно добро». «Тогда,— отвечал Иезрад,— этот мир был бы другим миром...»

Формула: «И нет такого зла, которое не порождало бы добра» — звучит бездоказательно. Это, по-видимому, отзвук концепции Лейбница, которую некоторое время разделял Вольтер и которая была им отброшена в 50-е годы. «Поэма о гибели Лиссабона» (1758) явилась опровержением формулы Иезрада, ибо невозможно было вообразить добро, которое могло бы быть порождено разрушением португальской столицы. В «Кандиде» (1759) Вольтер развивал эту полемику против лейбницевской формулы оптимизма на обширном материале общественной жизни.

В своем «Философском словаре», в статье «Добро», Вольтер, рассуждая с добре и зле, снимает ответственность за то и другое с бога. Как просветителю, ему важно указать на земные причины зла. Любопытно, что де Сад в вступлении к «Злоключениям добродетели» цитирует приведенные выше слова из «Задига» Вольтера. Характеризуя далее «опасные софизмы философии», он, по сути, имеет в виду мысль о зле, порождающем добро, из «Задига». Чтобы эта мысль перестала быть софизмом, нужно было подняться на новую ступень философского сознания, которая была доступна Дидро, а позднее Гете.

Первая часть трагедии Гете «Фауст» завершена в самые последние годы XVIII столетия (1797—1800). Если ведущие деятели литературы французского Просвещения не дожили до революции, то великие немецкие просветители — Гете и Шиллер — не только были современниками революционных событий за Рейном, но встретили и «начало нового века» (так называется одно из известных стихотворений Шиллера). Каждый из них по-своему пережил эту эпоху, и творчество их имеет значение своеобразного итога не только немецкого, но и европейского XVIII в.

В наиболее обобщенной форме этот итог запечатлен в первой части «Фауста». Но он не сразу был обретен автором, и завершение первой части давалось ему нелегко.

22 июня 1797 г. Гете просит Шиллера поделиться своими мыслями об этом произведении (имея в виду текст «Фрагмента», опубликованного в 1790 г.). Шиллер (23 июня 1797 г.)

охотно сообщает свое толкование замысла: «Все время видишь перед собой двойственность человеческой природы и тщетное стремление соединить в человеке божественное и физическое». По мнению Шиллера, «требования, предъявляемые к „Фаусту“, одновременно философские и поэтические». В ответном письме Гете заявляет, что у него нет расхождения во взглядах на это произведение, и заканчивает словами: «Я с любовью и охотно готовлю себе отступление в этот мир символов, идей и фантазий»¹⁶.

Все историки литературы единодушны в том, что, во-первых, именно настойчивым усилиям Шиллера немецкая литература обязана завершением первой части «Фауста», а во-вторых, «требования символического значения», которые, по мнению Шиллера, предъявляют сюжету, — это одновременно и пожелание и рекомендация своему великому другу придать «Фаусту» масштабность и философскую направленность.

Творческая история «Фауста» Гете отражает процесс усложнения структуры трагедии и одновременно поисков единства действия. Но, когда Гете, стремясь достигнуть этого единства, обогащает текст новыми сценами, он, по существу, создает новый образ Фауста, преодолевая ту односторонность, которая была свойственна штюмеровскому герою раннего варианта трагедии.

И. Ф. Волков с полным основанием говорит «об изменении принципиальной основы произведения, о качественных сдвигах в творческом методе писателя»¹⁷. «Пра-Фауст» связан с художественной системой европейского сентиментализма. Основная коллизия в нем определяется просветительской концепцией природы. «Естественное» в порывах Фауста и в характере Маргариты является главным ценностным критерием. В этом смысле «Пра-Фауст» стоит ближе, например, к «Вертеру», чем к завершенному варианту «Фауста». Но тем самым он разделяет односторонность, свойственную мировоззрению сентиментализма, его немецкого варианта — «Бури и натиска».

Если, не останавливаясь на «Фрагменте» 1790 г., обратиться к окончательному тексту первой части, выясняется, что новые сцены существенно отодвигают на второй план

¹⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981 (далее ссылки на даты писем этого издания приводятся в тексте).

¹⁷ Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970, с. 90.

историю Маргариты и центральной коллизией становится единоборство Фауста и Мефистофеля.

Фауст Гете трагически ощущает свою раздвоенность:

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.

Пер. Б. Пастернака

Речь идет о двух порывах, двух стремлениях. Если перевести на язык просветительской идеологии, это значит, что в сознании мыслителя противостоят друг другу реальная действительность со всеми ее большими и малыми заботами и высокий идеал («царство разума», «естественная природа»). Не забудем, что в самом «веймарском классицизме» (а Гете и в период завершения первой части «Фауста» не порывал с его философскими и эстетическими принципами) была даже заложена возможность бегства в царство идеала. Нетрудно в связи с этим вспомнить многие стихотворения Шиллера¹⁸, а в известной мере и гетевскую «Ифигению в Тавриде», выраженную в ней идею «чистой человечности», т. е. идеала, абстрагированного от конкретной реальной действительности.

В образе Фауста преодолена эта односторонность. Но Гете не ограничивается тем, что отмечает его раздвоенность («две души»). Он ставит рядом с ним Мефистофеля. Роль его предопределена в «Прологе на небесах».

Слаб человек, покорствуя уделу,
Он рад искать покоя,— потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу.

Пер. Н. А. Холодковского

Как сказано выше, Мефистофель не просто участник спора, он спутник Фауста, товарищ его (Geselle), он «возбуждает и действует». В своих примечаниях к «Фаусту» Н. Г. Чернышевский писал: «С отрицанием, скептицизмом разум не враждебен: напротив, скептицизм служит его целям, приводя человека путем колебаний к чистым и ясным убеждениям»¹⁹. Здесь уместно напомнить, что у Фауста

¹⁸ Всем жертвуй, что тебя связало,
Если крылья сияют в полет,—
Возлети в державу идеала,
Сбросив жизни душной гнет.

«Идеал и жизнь», 1795. Пер. В. Левика

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Примечания к переводу «Фауста». — Полн. собр. соч. М., 1947, т. 111, с. 783—784.

есть еще антагонист, так сказать, с другой стороны, призывающий к покою, созерцанию, погружению в мир книжной премудрости,— Вагнер. Но, как отмечает Н. Г. Чернышевский, Фаусту «нужна истина более глубокая, жизнь более полная, потому-то он и необходимо должен войти в союз с Мефистофелем, то есть отрицанием»²⁰

Союз с отрицанием во имя более глубокой истины — это есть то новое, что привносит Гете в процесс познания, преодолевая метафизические представления о добре и зле.

В разговоре с Эккерманом Гете поддержал мнение французского критика Ампера, который рассматривал не только мрачное неудовлетворенное стремление главного героя, но также горькую иронию Мефистофеля «как грани его, Гете, собственного существа» (3 мая 1827 г.).

Эту мысль нетрудно проверить на тексте трагедии. Например, в четвертой сцене первой части изображена встреча Мефистофеля с учеником. По ходу действия Мефистофель принимает ученика вместо Фауста и даже надевает его плащ и шапочку («Как раз к лицу мне быть в таком уборе»). Разговор с учеником Мефистофель ведет дерзко-остроумно, и в его уста Гете вкладывает целую программу — одновременно просветительскую и критическую по отношению к метафизической односторонности самого Просвещения. Более того, Мефистофель произносит слова, программные для Гете: «Суха, мой друг, всякая теория, по зелено золотое дерево жизни». И когда ученик протягивает альбом, Мефистофель вписывает на память юноше: «Будете, как бог, знать добро и зло». Мефистофель вкладывает в эти слова коварно-издевательский смысл — не только потому, что они адресованы недалекому и простоватому ученику, но прежде всего потому, что всякие поиски знания в его глазах бессмысленны и формула познания добра и зла лишь бесовское искушение. Вместе с тем это именно те слова, которыми в библейском мифе соблазнила Еву змея. (Эту змею упоминает Мефистофель в «Прологе», когда самоуверенно заявляет, что не проиграет заклада и завладеет душой Фауста).

Таким образом, борьба добра и зла предстает в весьма сложном контексте.

Создание образа Мефистофеля — важное художественное открытие Гете. В ходе углубления философского содержания трагедии Гете не мог удовлетвориться традиционным образом черта из народной книжки. То был плод паивного

²⁰ Там же, с. 785.

средневекового сознания: черт — искунитель, черт, торгующий душу у человека.

В критической литературе о «Фаусте» неизменно подчеркивается тот факт, что вместо традиционного договора между Фаустом и Мефистофелем Гете изображает пари между ними. Тема соблазна и соращения переосмыслиется и, в сущности, отодвигается на второй план. Главным содержанием трагедии становится борьба, состязание, причем эту борьбу нельзя представлять однозначно, как столкновение двух взаимоисключающих тенденций, противоборство двух противников, каждый из которых уверен в своей победе. Гете разворачивает перед нами панораму философского спора, в ходе которого не просто побеждает одна сторона, а побеждает, обогащенная этим спором. Истина не преподносится готовая, она рождается в борьбе. Как уже выше говорилось, в литературе Просвещения добро и зло чаще всего были метафизически противопоставлены друг другу, одно исключало другое. Сложность проявлялась лишь в том, что зло иногда маскировалось под добро, прикрывалось ханжеской фразой и ханжеским поведением (например, у Филдинга), но в конечном итоге оно разоблачало себя, и тогда зло представало в своей однозначности как антитеза добру.

Искушение злом не приводит Мефистофеля к победе. Для Фауста это лишь новая грань опыта. Скептицизм Мефистофеля, его разрушительная ирония, отрицание им всяких ценностей — все это становится стимулом для более глубокого познания мира.

«В поэтических образах, порожденных гением Гете, — отмечает историк философии, — перед нами встает яркий художественный аналог тому, что мы назовем у Гегеля диалектикой жизни. У Гете, как и у Гегеля, новый исторический опыт привел к неизбежному сведению счетов с этикой предшествующей эпохи, с догматизмом и метафизикой, в значительной мере присущими кантовской этике и частичной этике Фихте»²¹.

Историки философии при этом отмечают, что Кант сохраняет в своей этике характерное для идеологии XVIII в. противопоставление добра и зла, долга и чувственной склонности.

Там, где Кант устанавливал антитезу, Гете видел сложный и противоречивый процесс. Для него, отмечает Гулиан, «прегрешение, этическое заблуждение представляют собой

²¹ Гулиан К. И. О диалектике в творчестве Гете. — *Вопр. филос.*, 1958, № 3, с. 85; *Idem.* Zur Dialektik der Wertverwicklichung bei Goethe. — In: *Weimarer Beiträge*, 1960, Sonderheft, S. 1076—1076.

такой отрицательный момент, который может быть диалектически аннулирован и преодолен, из которого может возникнуть еще более сильный порыв к осуществлению цепностей, более глубокое понимание этической истины»²². Все негативное, то, что именуется «злом», уже в этом случае не рассматривается как нечто внешнее для человека, как «искушение», «дьявол», а понимается как некая сила, формирующая наряду с другими моментами природу человека²³. Именно в этом плане становятся понятны слова Мефистофеля: «...часть той силы, которая постоянно хочет зла и постоянно создает добро».

Сложность взаимоотношений между Фаустом и Мефистофелем в трагедии Гете усугубляется еще одним немаловажным обстоятельством: характером драматургии и, что особенно важно для театра, разпой степенью сценичности этих двух образов.

Когда Н. Г. Чернышевский называл Мефистофеля «главным двигателем действия», то это можно истолковать в двух смыслах: как особой философской роли образа в процессе исканий истины и как главной активной силы в развитии интриги в той мере, в какой возможно применить это понятие к драматургической структуре философской драмы. В самом деле, именно Мефистофель активно действует, создает события в драме. Если в сфере мысли Фауст достойно противостоит Мефистофелю, то сценически, с точки зрения требований театра, актеру, исполняющему роль Фауста, очень трудно, ибо образ его малосценичен. И наоборот, все выдающиеся немецкие актеры считали для себя большой удачей получить роль Мефистофеля.

Какие это может иметь последствия, показывает та полемика, которая развернулась в ФРГ и ГДР после постановки «Фауста» Густавом Грюндгенсом в Гамбургском театре (в конце 50-х годов). Речь идет не просто о театральной критике. Постановка Грюндгенса и трактовка образа Мефистофеля, им сыгранного, отражали особенности интерпретации великой трагедии Гете в послевоенном немецком буржуазном литературоведении. В свою очередь, сама постановка, осуществленная выдающимся актером и режиссером, оказывала обратное влияние на литературоведение, как бы подтверждая выводы теоретиков.

²² Там же, с. 85.

²³ Чернышевский это комментировал так: «Тут-то и является ему Мефистофель, т. е. рождается в душе Фауста безусловное отрицание всего, что прежде считал он целью своей жизни» (курсив наш.— С. Т.) (Чернышевский Н. Г. Собр. соч., т. III, с. 786).

Если известная опера Гуно в немецкоязычных странах ставится под названием «Маргарита», то трагедию Гете в трактовке Г. Грюндгенса следовало бы назвать «Мефистофель». В спектакле нет борьбы двух антагонистов. Грюндгенс не только блистательно использовал сценические возможности образа Мефистофеля, но придал ему такой вес, наделил его таким могуществом, что все остальные персонажи, в том числе и Фауст, только пешки в его игре²⁴.

Герхард Шольц (ГДР) в своей работе о «Фаусте» Гете уделяет специальную главу полемике с западногерманским театроведом Зигфридом Мельхингером, особенно настойчиво и тенденциозно пропагандировавшим концепцию Г. Грюндгенса²⁵. Характер этой политической тенденции нетрудно представить, если самая мечта Фауста увидеть «свободный народ на свободной земле» (в финале второй части) трактуется как велепое заблуждение, при этом Фаусту приписывается, что он свой идеал пытался осуществить «методами террора» (гибель Филемона и Бавкиды).

При всей несерьезности такой политической спекуляции, которую, понятно, не разделяют более солидные ученые коллеги Мельхингера, пример этот показывает, что не только соотношение добра и зла в трагедии Гете, но и само понимание добра получает подчас неожиданное истолкование.

В целом в буржуазном гетеведении преобладает пессимистическая трактовка финала «Фауста» и, следовательно, признание победы не Фауста, а Мефистофеля. Такая точка зрения противоречит тексту трагедии, противоречит авторскому замыслу, точно сформулированному в «Прологе на небесах» словами Господа, обращенными к Мефистофелю:

Тебе позволено: иди
И завладей его душою,
И, если можешь, поведи
Путем превратным за собою,—
И посрамлен да будет сатана!
Знай, чистая душа²⁶ в своем исканье смутном
Сознанием истины полна!

Пер. Н. А. Холодковского

²⁴ В рецензии на спектакль во время московских гастролей Гамбургского театра (1959) Р. М. Самарин писал по поводу трактовки Грюндгенсом сцены «Лес и пещера»: «Поверженный гуманный Фауст перед торжествующим и высоко вознесенным над сценой Мефистофелем! Ничего не изменяя в тексте Гете, Грюндгенс так строит мизансцену, что она меняет весь смысл трагедии Гете» (Сов. культура, 1959, 15 дек.).

²⁵ Scholz G. Faust-Gespräche. Berlin, 1967.

²⁶ У Гете: «...ein guter Mensch» («хороший человек, настоящий человек»).

При таком истолковании — поражения Фауста — закрывается путь к пониманию диалектического взаимодействия двух главных персонажей. Мы возвращаемся в результате к механистическому противопоставлению добра и зла в духе метафизических концепций XVIII в.

Немецкая академическая наука была в этом отношении проницательней, поскольку бережно придерживалась текста Гете. Примером может служить фундаментальный труд 20-х годов XX в. «Дух эпохи Гете» Г. Корфа. Опираясь на приведенные выше слова из «Пролога» о пасторском («хорошем») человеке, который в своем смутном порыве исполнен сознания истинности своего пути, Корф истолковывает союз Фауста с Мефистофелем: «В том и состоит величайший триумф его жизни, его истинная победа над жизнью, что он вступает на путь парадоксальной интриги, чтобы с помощью черта прийти к богу»²⁷ Если снять это упрощенное (и тоже, конечно, тенденциозное) приравнивание Господа из «Пролога» к традиционному богу, то все же схвачено главное в «парадоксальной интриге» — через «зло» к «добру».

Первая часть «Фауста» Гете явилась итогом века Просвещения и одновременно ответом великого мыслителя на события конца века. Гете вступал в новую историческую эпоху, открытую Великой французской революцией. В немецкой и европейской литературе воцарился романтизм.

Переосмысляя идейное наследие XVIII в., Гете, несомненно, подготавливал художественные открытия романтиков. Недаром иенские романтики, и прежде всего братья А.-В. и Ф. Шлегели, окружили таким ореолом имя Гете. Некоторые исследователи литературы этого времени (одной из первых об этом писала Р. Хух, автор книги «Расцвет и упадок романтизма», 1902) считают, что именно ранние романтики больше всего сделали для создания культа Гете в Германии²⁸.

Правда, иенцы в пору своей активной деятельности еще не знали окончательного текста первой части «Фауста». Ф. Шлегель утверждал свою мысль об универсальности гения Гете прежде всего на основе романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Но Шлегель улавливал общую тенденцию развития гения Гете. Характерно, что к Шиллеру у романтиков было совсем другое отношение. Дело не только

²⁷ Korff H. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1955, В. II, S. 394.

²⁸ Любопытно, что во Франции внимание к «Фаусту» привлекли именно романтики: Жерар де Нerval перевел «Фауста», Делакруа создал серию гравюр, а Берлиоз написал «Осуждение Фауста».

в том, что между ними не сложились личные контакты. Романтикам чужды многие грани мировоззрения Шиллера. Он для них больше связан с комплексом просветительских идей, точнее, с формами мышления, характерными для XVIII в. Это относится и к эстетике Шиллера (Гете более вольно трактовал принципы так называемого веймарского классицизма) и особенно к этике, в которой Шиллер следовал за Кантом.

Сам Гете настороженно, с опаской присматривался к деятельности романтиков. В разгар романтического движения он опубликовал статью о Винкельмане (1805), явно полемическую по отношению к романтизму. Но характерно, что одновременно он напечатал свой перевод «Племянника Рамо» Дидро.

Отношение Гете к французскому материализму XVIII в., его размышления о Дидро дают многое для понимания того, как шел немецкий поэт по пути преодоления метафизического подхода к явлениям природы. В автобиографической книге «Поэзия и правда. Из моей жизни» Гете вспоминает в книге 11 о своей юности (1770—1775) и о том впечатлении, какое произвела на молодых людей его поколения книга Гольбаха «Система природы». Правда, следует учитывать, что «Поэзия и правда» создавалась уже в XIX в., и Гете воспринимал и изображал годы своей молодости сквозь призму четырех десятилетий, обогащенных большим жизненным и творческим опытом. Тем не менее высказанные здесь суждения, несомненно, передают суть его давних разногласий с французским материализмом.

Гете пишет об энциклопедистах, об их «чудовищном труде»: «...как будто идешь среди бесчисленных прядильных и ткацких станков некоей огромной фабрики, где от непрерывного стука и жужжания, от всех этих смущающих глаз и чувства механизмов, от непостижимости всего многообразного и взаимосвязанного устройства, потребного для изготовления кусочка сукна, тебе становится противен твой собственный сюртук»²⁹.

Гете недоумевал, как могла быть признана опасной такая книга, как «Система природы»: «Она казалась нам до такой степени мрачной, киммерийской, мертвенной, что неприятно было держать ее в руках...» Все эти эпитеты относятся не столько к книге как литературному памятнику, сколько к изображению в ней самой природы. Из дальней-

²⁹ Гете И. В. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 3, с. 411.

ших рассуждений Гете совершенно очевидно, что именно метафизический характер истолкования явлений природы вызывал у него такую резкую реакцию: «Мы обманулись в своих ожиданиях. Она сулила нам изложение системы природы, и мы и вправду надеялись узнать из нее что-нибудь о нашем кумире... Но как же пусто и неприветно стало у нас на душе от этого печального атеистического полумрака, закрывшего собой землю со всеми ее образованиями, небо со всеми его созвездиями». Гете не оспаривал понятие материи: «Мы бы этим удовлетворились, если бы автор из своей движущейся материи на наших глазах построил мир. Но он, видимо, так же мало знал природу, как и мы...» Гете говорит, что после этой книги молодым людям, его единомышленникам, «опротивела всякая философия, особенно метафизика, и мы с тем большей горячностью набросились на живое знание, опыт, действие и поэзию»³⁰. Хотя слово «метафизика» употребляется здесь в другом смысле («умозрительное учение»), из контекста очевидно, что именно механистический характер объяснений природы вызывал недоумение и разочарование у Гете.

В «Фаусте» об этом сказано со всей отчетливостью:

Живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нем познание получить,
Ученый прежде душу изгоняет.
Затем предмет на части расщепляет
И видит их, да жаль: духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась.

Пер. Н. А. Холодковского

Как известно, отрицательное отношение к метафизическим системам французов сочеталось у Гете с признанием выдающихся заслуг Дидро и Руссо. С высоты своего опыта он мог теперь определить их роль в подготовке революции: «И это была как бы скромная прелюдия к тем грандиозным мировым переменам, в которых, казалось, должно погибнуть все сущее»³¹.

Особенно выделял Гете Дидро. Менялись взгляды самого Гете, одна эпоха в его жизни сменилась другой. Гете нередко спорил с французскими мыслителями, но неизменно высоко оценивал место и значение Дидро не только для своего развития, но и в подготовке той «литературной рево-

³⁰ Гете И. В. Собр. соч., т. 3, с. 413, 414, 415.

³¹ Там же, с. 411.

люции», которую осуществили немецкие писатели «Бури и натиска» (термин Гете из «Поэзии и правды»).

«Дидро был нам значительно ближе, ибо во многом, за что его порицают французы, он был настоящим немцем. Но и его точка зрения была слишком возвышенна, а горизонт слишком широк, чтобы мы могли приобщиться к нему, встать на его сторону»³².

В 1799 г. Гете опубликовал в своем журнале «ПроPILEи» две главы из трактата Дидро «Опыт о живописи»: «Я вновь стал с ним беседовать, я порицаю его, когда он сбивается с пути, на мой взгляд, правильного, я радуюсь, когда мы идем опять одной дорогой, я ревниво дивлюсь его парадоксам, наслаждаюсь живостью его наблюдений...»³³.

Современный исследователь правильно подметил, что Гете, собственно, спорил не с Дидро, а с читателями своего журнала³⁴. Гете вместе с Дидро боролся за большое идейное искусство, против мелкотемья, царившего на немецкой сцене (Иффлянд, Коцебу).

Таким образом, когда Гете занялся переводом «Племянника Рамо», он словно встретился со своим старым соратником. Сложный ход мысли Дидро, его парадоксы были близки автору «Фауста». За два года до смерти в беседе с канцлером Мюллером Гете еще раз напомнил о величии Дидро: «Кого можно назвать, чтобы поставить рядом с Дидро?»³⁵ — задал он риторический вопрос.

Поэтому можно говорить об известной преемственности Дидро и Гете. Но речь идет не о влиянии первого на второго, а о движении просветительской мысли. Характерно, что диалектические прозрения — не в философских трактатах, а именно в художественном творчестве — обнаруживают писатели, стоявшие на материалистических позициях³⁶.

³² Там же.

³³ Гете об искусстве. М., 1975, с. 149.

³⁴ *Mortier R. Diderot en Allemagne*. Paris, 1954, p. 317.

³⁵ *Kanzler F. von Müller. Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar, 1982, S. 190.

³⁶ Любопытно, что во время встречи Гете с Гегелем они не нашли общего языка (запись Эккермана 18 октября 1827 г.). Когда Гегель объяснил, в чем состоит суть диалектики, Гете выразил сомнение: «Жаль только, что такого рода изысканными приемами мышления часто злоупотребляют и применяют их для того, чтобы истинное представить ложным, а ложное истинным». И, несмотря на попытку Гегеля защитить диалектику, Гете настаивал на своем: «Надо изучать природу, ибо здесь мы имеем дело с бесконечно и вечно истинным». Будучи естественным наблюдателем, Гете питал недоверие к любым умозрительным системам.

В нашу задачу не входит рассмотрение драматургических жанров. Но, исследуя процесс диалектики в художественном мышлении на этапе позднего Просвещения, нельзя не отметить, как отражается этот процесс на структуре произведения. Дидро, оставаясь в рамках романной формы, строит свое произведение как диалог, как диспут двух антагонистов. Столкновение двух антагонистических концепций определяет и художественную форму «Фауста».

Это драма-притча, и ее преемственная связь с просветительской традицией очевидна. Ведь и «Натан Мудрый» Лессинга был притчей. Вместе с тем трагедия Гете отмечена таким усложнением конфликта, что потребовались новые средства его образного воплощения. Характерно, что Гете, отстаивая в 90-е годы XVIII в. принципы веймарского классицизма, строит свою трагедию на совершенно другой основе.

Бросается в глаза метрическое богатство «Фауста». Здесь Гете мог опереться на собственный поэтический опыт — периода «Бури и патиска». Гете виртуозно использует возможность немецкого стиха. Достаточно сравнить походную солдатскую песню (дактиль + хорей) и танцевальную (ямб 4-стопный и 3-стопный) в сцене «За городскими воротами». Выразительно музыкальна (это вскоре оценили немецкие композиторы) песня Маргариты за прялкой («Покоя нет, душа скорбит»). А сцена «Пасмурный день. Поле» контрастно выделяется на общем фоне — она написана прозой.

Процесс преодоления нормативной эстетики классицизма в немецкой литературе начался рано: у Лессинга, Клопштока, Штюрмеров³⁷. Но в драматургии XVIII в., как немецкой, так и французской, антитезой классицистической трагедии являлась, как правило, мещанская драма.

Гете шел иным путем. Жанр складывался отнюдь не в полемике с классицизмом. Гете, как и позднее романтики, обращался к художественному опыту всей предшествующей европейской литературы. «„Фауст“ вместил в себя разные жанровые начала: мистерии, моралите, миракля, трагедии, эпической поэмы, мещанской, исторической, философской драмы, рыцарского романа, классической комедии, фарса, маскарадного действия, волшебной оперы. Присущий „Фаусту“ универсализм проявился и на жанровом уровне»³⁸

Совершенно очевидно, что универсализм Гете в «Фаусте» органически связан с процессом преодоления метафизическо-

³⁷ Подробнее об этом см. ниже, в главе «Судьба лирических жанров».

³⁸ *Лейтес Н. С.* О жанровой природе «Фауста» Гете. — Изр. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, № 5, с. 460.



Э. Делакруа. Фауст и Мефистофель. 1827 г.

го начала в мировоззрении просветителей XVIII в. В ходе развития философской и эстетической мысли переломной эпохи он предвосхищает универсализм романтиков. И справедливо отмечают, что «Фауст» не в меньшей степени, чем «Годы учения Вильгельма Мейстера», обозначает «величайшую тенденцию времени», если вспомнить слова Ф. Шлегеля о романе Гете³⁹.

Не случайно романтики так активно «присваивали» себе «Фауста» — и Шеллинг, и Делакруа, и Берлиоз. И. Г. Неупокоева в исследовании о европейской романтической поэме посвятила «Фаусту» Гете две главы: она видела в этом «яркое свидетельство живой связи их искусства» с трагедией Гете (которую она, однако, называет «поэмой») ⁴⁰.

³⁹ Там же, с. 464.

⁴⁰ Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. М., 1971, с. 164—188, 405—415. Хотелось бы оговорить, однако, что реценция «Фауста» не укладывается в систему так называемого революционного романтизма (выше уже упомянут был, например, Шеллинг).

Проблемы, поставленные в данной главе, имеют еще один аспект. Рассматривая движение литературы от «Племянника Рамо» к «Фаусту» и намечая линию преемственности от «Фауста» к романтизму, мы исследуем одну из важных граней философского и художественного сознания переломной эпохи. Но это не позволяет считать ни Дидро, ни Гете предромантиками, хотя их место в трансформации героя и изменении жанровых структур весьма весомо, несомненно, более весомо, чем, например, роль А. Радклиф или Ж. Казота! Это дополняет наши размышления о спорности и теоретической неточности самого термина «предромантизм».

Концепция личности и типология героя в литературе романтизма



Как уже неоднократно отмечалось исследователями литературы, споры о романтизме с разной степенью интенсивности продолжаются более полутора веков. При этом споры ведутся по поводу самых основных понятий: метода, направления, течений в романтизме¹.

В советском литературоведении в последние годы пересмотр коснулся, например, вопроса о двух течениях (прогрессивном и реакционном)². И если многие ученые продолжают придерживаться этого деления и даже считают его основополагающим, происходит постепенное сокращение списка реакционных и консервативных романтиков: в конкретных исследованиях о Вишня, Новалисе, Э. По они так уже не обозначаются. А. А. Елистратова, стоявшая на позиции признания двух течений, в своей последней работе о Колридже реакционным романтиком его уже не называет³.

Следует отметить, что и раньше делались попытки отказаться от прямолинейной дифференциации направлений в романтизме (например, Д. Д. Обломиевский⁴). Но до 70-х годов такой подход не встречал поддержки у историков литературы.

Не может и речи быть о том, что теперь ученые идут на какие-то идейные компромиссы или отказываются от завоеваний советского литературоведения.

Суть этого движения теоретической мысли в другом. В ходе новых исследований, более углубленного рассмотре-

¹ Полуторавековая история вопроса очень четко изложена в статье: *Соколов А. И.* К спорам о романтизме.— В кн.: Проблемы романтизма / Сост. У. Р. Фохт. М., 1967.

² Так, деление на прогрессивный и реакционный романтизм отсутствует в статьях «Романтизм» в Философской энциклопедии и Краткой литературной энциклопедии.

³ *Елистратова А. А.* Поэмы и лирика Колриджа.— В кн.: С. Т. Колридж: Стихи. М., 1974.

⁴ *Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм. М., 1947.

ния роли и места каждого крупного романтического писателя начала XIX в. стала вырисовываться и более сложная картина литературной борьбы, которую нельзя понять без учета эстетической функции того или иного явления романтической литературы. Советская наука и раньше не заблуждалась, по крайней мере с момента публикации письма Ф. Энгельса к М. Гаркнес, что эстетическая функция отнюдь не соотносится прямолинейно с политической позицией писателя. Никому и в голову не приходило называть монархиста Бальзака консервативным реалистом — в отличие, например, от такого демократа, как Стендаль. Однако в отношении романтиков прямолинейная оценка художественного творчества — исходя из общественных взглядов писателя — была очень распространена до поры, пока не появилась серия конкретных исследований, в итоге которых скорректированы прежде, несколько упрощенные характеристики отдельных писателей и литературного движения эпохи романтизма в целом. Убедительным примером может служить посмертная работа Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (Л., 1973). С отдельными положениями этой книги можно не соглашаться, что-то оспаривать, но нельзя не признать ее новаторского значения для всей нашей науки о романтизме. Не прибегая к делению на два течения, нигде не добавляя оценочного прилагательного к слову «романтизм», Берковский сумел раскрыть идейную борьбу во всей сложности, бескомпромиссно показать реакционность суждений, верований и целых политических программ Арнима, Брептана, а в известной мере и Новалиса, но одновременно и выявить, как звучало тогда и звучит теперь поэтическое слово этих писателей, каков объективный смысл созданных ими образов, которые прочно вошли в немецкую, и не только немецкую, художественную культуру.

/ О том, что романтизм — сложное и противоречивое явление / знали уже его современники / (вспомним о спорах вокруг романтизма в русской литературе 20—40-х годов XIX в.). Но при изучении этой сложности надо, очевидно, строго выделять разные аспекты и подходы, не смешивая их и не нарушая элементарной научной логики. Г. Н. Поспелов справедливо говорил, что само слово «романтизм» выросло из целого «омонимического древа» в процессе «размещения» понятий⁵. Самым простым примером может служить смешение понятий «романтизм» и «романтика». Гораздо олас-

Поспелов Г. Н. Что же такое романтизм? — В кн.: Проблемы романтизма, с. 42.

нее, с точки зрения теории, когда смешиваются понятия гносеологические, социально-исторические, политические, этические, эстетические и т. п.

Концепция личности

Среди разных аспектов рассмотрения романтизма представляется важной и оценка творчества писателя исходя из его взглядов на роль и значение личности. Такой подход не решает всех запутанных вопросов, связанных с романтизмом. Но он позволяет по-новому оценить наследие европейского романтизма, найти еще один критерий для его дифференциации. Нельзя не отметить, что этот критерий в наше время приобретает особо актуальное значение.

Критерии ценности личности складывались в романтизме в ходе отрицания тех социальных тенденций, которые возобладали в послереволюционном обществе. По мнению героя «Русских ночей» В. Ф. Одоевского, опасность подстерегает человека, когда все умственные, нравственные и физические силы сосредоточены «на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было... Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет за счет целого дерева — дерево иссыхает»⁶.

В разном контексте у романтиков получает развитие идея противоречивости исторического прогресса (уже прозвучавшая у ряда поздних просветителей: Руссо, Шиллера).

Мрачную картину своего времени рисует Джакомо Леопарди. Так, поэму «Отречение» (1835) итальянский романтик начинает своеобразным психологическим экспериментом: попробовать признать мир со всеми его радостями, которые прельщают многих современников. Перед нами иронически-патетическая картина капиталистического прогресса:

Наш век творит великие дела,
Он блещет мыслью, доблестью и силой...
...Так во всех газетах,

Больших и малых, крупным, мелким шрифтом,
Единогласно пишут каждый день.

Пер. И. Тхоржевского

Строятся железные дороги, «возросло могущество машин, реторт и склянок». Да, можно не сомневаться, что люди не будут голодать, что рабочие и крестьяне начнут лучше оде-

⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1976, с. 35.

ваться, люди станут летать из города в город с быстротой молнии, под Темзой построят туннель, улицы будут хорошо освещены.

Но эти блага не уберегут людей от бедствий. Прольется кровь. С пропихательностью, поразительной для книжника, просидевшего все юные годы пад древними фолиантами, Леопарди предрекает войны из-за денег, «из-за корицы, мармелада, перца», он дает социальную характеристику современного зла:

Кто силу взял, кто завладеет властью,
Тот обратит ее во зло другим —
Везде, всегда таков закон всемирный:
Он на алмазе вырезан Судьбой;
И не сотрут его людей усилья:
Ни Вольтова дуга, ни лампа Деви,
Ни Англия, при всех ее машинах,
Ни новый век — и многоводный Ганг
Его брошюр, политикой кипящих!

Правда, в этой острой социальной характеристике ощущим фаталистический взгляд поэта на историю. Это особенно ясно выражено в его словах:

Повсюду сильный слабого задавит,
Бедняк придет с поклоном к богачу...
Так было, есть и будет повсеместно
При всяком строе...
...И будет так, пока стоит земля...

Но окончательный приговор поэт вынесит прежде всего своему времени: зло, которое он изображает, — не абстрактное зло, оно порождено капиталистической цивилизацией.

Леопарди показывает, что главный просчет идеологов прогресса заключен в забвении интересов личности. Если, по мнению Леопарди, над людьми во все века тяготел злой рок, то теперь люди находят новый выход: они соглашаются, что нельзя человека сделать счастливым, но уверены во всеобщем счастье на Земле. Отдельный индивид остается несчастным, но достигнуто благо для всех — так у Леопарди почти повторяется аргументация Шиллера: человек как личность теряет там, где выигрывает целое: история, прогресс, человечество.

В. Ф. Одоевский в близком контексте прямо называет имя английского идеолога, проповедника утилитаризма И. Бентама. Именно он сформулировал идею всеобщего счастья для человечества, якобы возникающего из суммы

отдельных частных интересов. В «Русских ночах» Одоевский делает Бентама героем отдельной новеллы «Город без имени» («Ночь пятая»), в которой рассказывается, как единомышленники английского моралиста основали на острове колонию, построили город и на главной площади воздвигнули огромную статую Бентама; на пьедестале золотыми буквами было начертано: польза. Итог оказался страшным: обман, подлоги, боготворение злата и полное презрение к достоинству человека⁷.

Один из героев «Русских ночей» — Фауст — делает попытку диалектически подойти к оценке прогресса. Он не отрицает технику, и в частности железные дороги: «В этом стремлении уничтожить время и пространство — чувство человеческого достоинства и его превосходство над природой»⁸, — говорит он. Но человек не должен концентрировать все свои умственные, нравственные и физические силы только на том, что полезно. Одоевский ссылается на исследование французского ученого М. Шевалье, которое теперь бы назвали социологическим. Наблюдения над жизнью североамериканского общества привели его к выводу, что полное следствие полезной, удобной и расчетливой жизни — неодолимая, невыносимая тоска. И «Третья ночь» заканчивается словами, исполненными горькой иронии по адресу тех, кто презрительно третирует так называемые бесполезные порывы души: «...человек думал закопать их в землю, законопатить хлопчатой бумагой, залить дегтем и салом, — а они явятся к нему в виде привидения; тоски непонятной»⁹.

Можно до бесконечности приводить примеры, подтверждающие неприятие романтиками буржуазного общества.

Романтики неустанно напоминали о том, что повсюду искажены представления о подлинной ценности личности, когда на первый план выступают какие-то внешние второстепенные признаки. Человек обозначается по своей профессии, по должности, по табелю о рангах.

Повесть А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814) — весьма выразительная притча о полном смещении и извращении критериев ценности личности. Человек утратил свою тень. И хотя утрата эта эфемерна, невещественна, совершенно не меняет его сущности, она ставит героя вне общества.

Для себя (и читателя) он остается личностью, но окружающие его обыватели отказывают ему в этом праве. Внеш-

⁷ Там же, с. 64.

⁸ Там же, с. 35.

⁹ Там же, с. 37.

ний признак (тьнь) для них признак ценностный, ибо всякий приличный человек должен обладать тенью — ему нельзя быть без нее, как гоголевскому герою без носа.

Еще более сложный пример смещения ценностных критериев — маленький Цахес Гофмана. Он, обладающий тремя волшебными золотыми волосками, присваивает себе достоинства и благие деяния других. Наоборот, все дурное, что совершает Цахес, приписывается окружающим. Гофману, пожалуй, с наибольшей пронизательностью, чем какому-либо другому романтику, удалось в фантастической форме раскрыть трагический аспект отчуждения человека в буржуазном обществе¹⁰.

Романтики не могли видеть реального выхода из трагической ситуации. Но они не успокаивались. Страстно, взволнованно — бунтуя, негодуя, а нередко и предаваясь отчаянию — они вершили поэтический суд над обществом, в котором сместились личностные категории, а само общество распалось на бесчисленное множество отдельных — изолированных друг от друга — индивидуумов, утративших самую личностную сущность.

И отрицая общество отчуждения, романтики создавали модель неотчужденного человека, иллюзию свободы от всякого отчуждения. Но в создании этой модели они шли разными путями, обнаруживая две крайности, две противоположные тенденции.

Одни утверждали личность как таковую, даже вне каких-либо общественных связей, создавали апофеоз личности исключительной, пытающейся диктовать свою волю и свои законы.

Одним из первых и, пожалуй, наиболее ярко воплотил в своем творчестве исключительную личность Байрон. Можно даже говорить о байроническом герое как явлении типологическом для всего европейского романтизма.

Существенно важно, что герой Байрона не просто один, именно в своем одиночестве он ищет для себя самоутверждения. О самом Байроне и его герое В. Г. Белинский сказал: «Это личность человеческая, возмущившаяся против общего и в гордом восстании своем опершаяся на самое себя»¹¹. В самом деле, выдающаяся личность у Байрона — это не вождь, ведущий за собой других. Он действует, рассчитывая только на себя. И, действуя в одиночку, на свой

¹⁰ Подробнее об этом см. в моей статье «Гофман и романтическая концепция личности» в книге «Художественный мир Гофмана» (М., 1982).

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. V, с. 479.

страх, он сам решает, как ему бороться со злом. В этом деянии часто проявляется трагическое несоответствие между огромностью замысла, масштабами зла, против которого бунтует герой, и случайностью жертвы, на которую падает удар. Каин казнит Авеля, но цель его — не наказание брата, а протест против духа покорности и рабства, против самого бога, создавшего несправедливый порядок.

Для *других* романтиков была неприемлема позиция гордого отщепенца, они стремились воплотить идеал личности универсальной, в новом варианте возрождая мечту ренессансных мыслителей и художников. Эта модель личности наиболее яркое выражение нашла у немецких романтиков — Вагнеродера, Новалиса, Гофмана, в известной мере у молодого Гейне и запечатлена в образах художников или в размышлениях писателей о призвании художника и смысле искусства. На более позднем этапе, как бы подводя итоги исканиям немецких романтиков, Р. Вагнер писал: «Искусство — это высшее проявление гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно-прекрасной личности»¹².

Итак, с одной стороны, крайний индивидуализм, с другой — поиски высшей гармонии, слияние человека и мира, точнее — вбирание человеком всего многообразия мира.

Наличие двух тенденций в романтизме — индивидуалистической и антииндивидуалистической — достаточно очевидно и не раз отмечалось в литературоведении и эстетике¹³. Однако эта антитеза недостаточно учитывается в типологических исследованиях, еще менее изучена социальная функция разного подхода к личности в литературе романтизма.

Эти два подхода к личности не просто сосуществовали в романтизме, они развивались в борьбе. Создавалась парадоксальная ситуация (уже заложенная в философской позиции Фихте): прославление личности оборачивалось утверждением индивидуализма. Раскованное, освобожденное «я» могло проявить себя как начало разрушительное, враждебное людям.

Личность присваивает себе права судьи и исполнителя

¹² Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978, с. 114. Разумеется, концепция личности, выраженная в творчестве самого Вагнера, сложнее, противоречивее и во многом не отвечает приведенной формуле. Кроме того, эта формулировка имеет и внеромантический источник — она несет на себе отпечаток идей Фейербаха.

¹³ См., например, статью В. Ванслова в к. : Гармонический человек. М., 1965.



Т. Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. 1812 г.

правосудия, она сама при этом решает, что справедливо и что несправедливо, и сама формулирует кодекс возмездия. Искусство романтизма не случайно выдвигает образ благородного разбойника, мстителя-одиночки («Жан Сбогар» Ш. Нодье, «Корсар» Байрона, «Аммалат-бек» Бестужева-Марлинского, «Девушка Скюдери» Гофмана).

Если любые средства оправдывают цель, то подвиг неред-

ко граничит со злодеянием: «Какая разница, — отмечает в записной книжке Жан Сбогар у Нодье, — между преступлением и подвигом, между казнью и апофеозом почестей»¹⁴. Понятно, что фигура Наполеона, воспринимавшаяся во всей ее сложной реальности, полностью вписывалась в романтическую концепцию личности.

Отношение романтиков к Наполеону было весьма неоднаковым. Но в широком диапазоне оценок — от восхищения до ненависти — общим являлось признание исключительности его личности, влияния его на судьбы мира.

Такой образ Наполеона проходит через многие стихотворения М. Ю. Лермонтова — от раннего «Св. Елена» (1831) до «Последнего новоселья», написанного поэтом в год его гибели (1841). Исследователи отмечают, что характеристика французского императора дана Лермонтовым в духе романтического изображения исключительной личности — «носителя субстанциональных начал бытия». Сушествственно, что поэт при этом опирается и на конкретный художественный опыт: «Духовную характеристику своего героя Лермонтов выдерживает в традициях романтического психологизма восточных поэм Байрона»¹⁵. Традиционно и сравнение Наполеона с океаном (вслед за Пушкиным). В стихотворении «Последнее новоселье» (написанном в связи с перенесением праха Наполеона с о. Св. Елены в Париж) его героический образ контрастно противопоставлен самой Франции, ее народу, который «гордится, прошлое забыв». Поэт гневно обвиняет французов:

Как женщина, Ему вы изменили,
И, как рабы, вы предали Его.

При этом проблематика стихотворения («гений» — «толпа») «включается в сферу обычных для Лермонтова размышлений о трагической обреченности гениальной личности и ее постоянном одиночестве»¹⁶.

А вот какие слова подбирает В. Гюго, осмысляя в «Отверженных» факт поражения Наполеона при Ватерлоо:

¹⁴ *Нодье Ш.* Избр. произв. М.; Л., 1960, с. 237. У Нодье это подается на возвышенно-трагической ноте, а в романе Жан-Поля «Комета» (1820) — комически. «Никакое счастье или несчастье его жизни не казалось ему невозможным, если только оно было достаточно великим, — например, быть коронованным или обезглавленным...» (Цит. по кн.: *Тронская М. Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965, с. 205).

¹⁵ *Усок П. Е.* Наполеоновский цикл. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 332.

¹⁶ *Аринштейн Л. М.* Последнее новоселье. — Там же, с. 436.

«Пробил час падения этого необыкновенного человека. Чер-
мерный вес его в судьбе народов нарушал общее равновесие.
Его личность сама по себе значила больше, чем все челове-
чество в целом... На императора вознеслась жалоба небесам,
и падение его было предрешиено.

Он мешал богу»¹⁷

Эти слова тем более поразительны, что роман Гюго со-
здавался в конце 50-х годов XIX в., т. е. спустя несколько
десятилетий после смерти Наполеона, когда сама романти-
ческая концепция личности многими уже воспринималась
как анахронизм.

Примечательно и другое: личность Наполеона постоянно
как бы стояла перед глазами современников, как критерий
или как своеобразный эталон в суждениях о романтических
поэтах и романтических героях. Для Пушкина было естест-
венно поставить рядом имена Наполеона и Байрона в сти-
хотворении «К морю» (1824) не только потому, что два «ге-
ния», один за другим, покинули мир, но и потому, что
оба — «властители дум», его, пушкинского поколения.

Эти два имени появляются вместе и в «Евгении Онеги-
не» при описании кабинета Онегина:

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной,
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Мицкевич считал, что «грустные мысли о человечестве и
той власти, которую может обрести над ним один сильный и
гениальный человек, составляют основную идею поэм Бай-
рона»¹⁸ В той же статье Мицкевича приводится мнение о
том, что некоторые черты байроновского Корсара списаны с
Наполеона.

Можно сказать, что осуждение Наполеона (не бонопар-
тизма как политической доктрины, а именно прав и претен-
зий отдельной личности) явилось одним из аспектов крити-
ки романтического индивидуализма.

В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказа-
ние» имя Наполеона парадоксально вписывается в ход
рассуждений Раскольникова для оправдания (и даже обосно-
вания) его преступления. И всем ходом повествования писа-
тель бескомпромиссно отвергает претензии отдельной лично-
сти вершить суд по своему произволу. Надо при этом отме-

¹⁷ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1954, т. 6, с. 380.

¹⁸ Мицкевич А. Гете и Байрон.— Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954,
с. 63.

титель, что Достоевский отнюдь не отбрасывал традиции романтизма в целом. Достаточно напомнить и о его пристальном интересе к Гофману и о высокой оценке им романа В. Гюго «Отверженные». Но он лишь с оговорками принимал Байрона, ибо отвергал индивидуалистический максимализм романтиков.

Эта позиция Достоевского подтверждает, как ясно он различал разные концепции романтической личности и как чутко улавливал опасный смысл романтического индивидуализма.

Между тем в историко-литературных трудах недостаточно акцентируется, например, тот факт, что связанные дружбой и придерживавшиеся сходных политических взглядов Шелли и Байрон принадлежали к разным типам романтизма, если исходить из тех моделей личности, которые они представляли в своем творчестве.

Шелли отчетливо понимал, что сама исключительность, незаурядность личности неотвратимо вела к ее изоляции — возникала непреодолимая дистанция, отделяющая ее от окружающих. В предисловии к поэме «Юлиан и Маддало» Шелли писал о своем герое: «...его слабость заключается в его гордости: из сопоставления своего необыкновенного ума с жалкими умами, его окружающими, он выводит не покидающее его представление о ничтожестве человеческой жизни»¹⁹. В том же смысле обрисован Маддало в самой поэме:

Но друг мой, в темной гордости своей,
Ждал только зла ото всего земного,
Он чувствовал, что все пред ним мертво,
Что он других превысил красотой,
И кажется, орлиный дух его
Был поражен глубокой слепотой
От созерцанья блеска своего.

Пер. К. Д. Бальмонта

А ведь известно, что прототипом Маддало был Байрон — его друг и одновременно антипод по умонастроению²⁰. Характеристика Маддало-Байрона очень близка краткой формуле Пушкина: «Байрон — гордости поэт». Вообще восприятие английского поэта в России — очень разное на разных

¹⁹ Шелли. Полн. собр. соч. / Пер. К. Д. Бальмонта. СПб., 1904, т. 2, с. 304.

²⁰ Шелли не принимал также байроновского пессимизма. «Зачем Вы предаетесь такому унынию?» — писал он Байрону, прочитав «Манфреда» (Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 119).

этапах — примечательно и оценкой типа романтической личности.

Сложность проблемы состоит, однако, в том, что индивидуализм Байрона был мятежным, его герои — одиночки-бунтари, и потому отрицание данной структуры личности могло означать и неприятие бунта, протеста, борьбы.

Как уже отмечено выше, антитезой замкнутости в своем «я» была идея универсальности романтической личности.² Теоретически эта мысль обоснована ранними немецкими романтиками, в частности Вакенродером и Ф. Шлегелем. Знаменитая шутка Шлегеля о том, что романтический поэт говорит обо всех вещах и еще о некоторых, выражала мысль широте восприятия мира, о стремлении охватить все многообразие жизни.

Вакенродер иронически писал о тех недалеких людях, которые, например, не понимают, что на земном шаре существуют антиподы и что сами они антиподы: «Они всегда почитают место, где они находятся, центром тяготения для целого, и духу их недостает крыльев, чтобы облететь весь земной шар и единым взором охватить утвержденное в себе самом целое»²¹.

Это один из примеров того, как диалектична мысль романтиков. Цельность личности художника осмысливается в ее отношении к внешнему миру. Личность не пассивна, она не просто вбирает в себя мир, она осмысливает его, придает картине мира единство, но это единство не должно быть произвольным, оно само определяется шириной восприятия мира.

Разумеется, идея цельной гармонической личности могла найти у романтиков только утопическое, иллюзорное воплощение. Это могла быть иллюзия слияния человека и природы (Вордсворт, Эйхендорф), идея грядущей победы над всеми формами гнета (Шелли), наконец, старая руссоистская утопия естественного человека, трансформированная в новых условиях (Ж. Санд). Но чаще всего — у Китса, Гофмана, Новалиса — эта мечта воплощается в образе художника.

Неординарность, исключительность художественной натуры проявляются в том, что художник — это человек, который не заражен теми пороками, которыми отмечено современное общество: корыстью, угодничеством, мелким тщеславием, трусостью, лицемерием. Романтическая антитеза «художник и толпа» расширяруется как «художник и обы-

Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 154; также: Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977, с. 57.

ватели», «художник и торгаши», иначе говоря, «художник и буржуазное общество». Он противостоит не миру вообще, а совершенно конкретным историческим формам бытия.

Один из парадоксов философского романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» состоит в том, что вся книга исполнена движения, поисков, хотя она обращена к далекому прошлому, изображает, казалось бы, стабильный мир средних веков. Правда, активность героя Новалиса своеобразна. Она не связана с общественными движениями современности (в отличие, например, от «Гипериона» Гельдерлина), а протекает в условной полусказочной обстановке. Это — тоже своеобразный миф о человеке. Генрих стремится проникнуть в тайны природы, тайны истории, его равно волнует горное дело и поэзия, он приобщается к миру Востока, — и все вместе составляет тот «универсум», к познанию которого стремились романтики.

«Личность в концепции Новалиса, — пишет А. С. Дмитриев, — существует в бесконечных временных и пространственных измерениях — в космосе, во вселенной, данной от века, без конца и без начала. Как часть, но в то же время и как центр этого универсума, вмещающего все и вся, бесконечна и неизбывна во всеобщей бесконечной круговерти и жизни человека...»²²

Формой постижения гармонии была и романтическая ирония. По замыслу Ф. Шлегеля, «она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловна и необходима»²³.

Но романтическая ирония, призванная создавать иллюзию универсальности, тут же ее и разрушала. У Гофмана и Гейне это саморазрушение всяческих иллюзий посредством иронии стало одним из могучих художественных средств изображения трагической дисгармонии мира.

Таким образом, универсальность, к которой стремились многие романтики, оказывалась иллюзорной. По существу, вся история романтизма — история создания и разрушения иллюзий. Порыв сочетается с разочарованием, восторг сменяется отчаянием. Презрение к окружающей прозе порождало мечту об универсальном человеке, но эта же проза властно утверждала свои права и разрушала мечту.

²² Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. Л., 1975, с. 161.

²³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 53.

Здесь аналогия с эпохой Возрождения, но и существенные отличия. Homo universalis художников Возрождения так-же в известной мере утопичен — и все же тогда были найдены и воплощены реальные черты человека этой бурной эпохи, порождавшей, по словам Энгельса, «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»²⁴.

Романтики строили свою концепцию многосторонне развитой личности прежде всего на отрицании, по контрасту с реальным существованием отчужденного человека. В окружающем их мире они видели не прототипы, а своего рода антитипы: мещан, эгоистов, рабов пользы.

И романтики вносили еще одну важную поправку в модель человека Ренессанса: титанизм и универсальность у них не только не совпадали, а стали соотноситься с разными типами личности. То, что угадывалось в период кризиса ренессансного гуманизма и уже нашло отражение в трагедиях Шекспира, теперь было подтверждено опытом исторического развития, обнажившего опасную природу буржуазного индивидуализма.

Две модели личности, созданные романтиками, не исчерпывают всего многообразия их художественной антропологии. Но выделенные на двух флангах литературы, они дают дополнительный, принципиально важный критерий в оценке этого многообразия.

Типология героя

Рассмотрение концепции личности в литературе романтизма позволило обнаружить две тенденции: индивидуалистическую и универсалистскую. Противоположность их относительна, ибо она выявляется лишь в широком контексте движения романтической мысли, и наличие этих двух тенденций отнюдь не означает разделения всего романтизма на два типа.

Романтизм весь в движении, поскольку он отразил переходное, неустойчивое состояние форм социальной действительности, выразил неудовлетворенность окружающим их миром и связанные с этим поиски идеала. Отнюдь не являются исключением примеры, которые приводят историки литературы, когда «уличают» того или иного романтического писателя в непоследовательности, противоречии самому себе, провозглашении взаимоисключающих истин. Сколько

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

этих непоследовательностей у Байрона, Гюго, Мицкевича Гейне! Сама концепция личности часто претерпевает существенное изменение на протяжении творческого пути писателя, если сравнить, например, ранние и поздние произведения Гюго.

Обращение к образу романтического героя еще более усложняет эту проблему. По многим причинам.

Когда мы характеризуем философскую концепцию писателя, в том числе концепцию личности, мы ее в известной степени абстрагируем, вычленим из живой ткани художественного творчества. Практически писатель не обязательно воплощает свое представление личности в каком-то одном герое. Это представление может складываться в ходе действия, в которое вовлечено несколько героев. Нередко писатель пользуется методом контраста, чтобы противопоставить друг другу разные личностные ценности. В романе Гюго «Собор Парижской богородицы» с образом центральной героини Эсмеральды сюжетно связаны четыре персонажа: священник Клод Фролло, зловещий Квазимодо, офицер Феб де Шатовер, поэт Гренгуар.

Гюго исходил из представления, что в мире идет вечная борьба между добром и злом. И то и другое для него не были социально детерминированными. Романтический герой мог довольно прямолинейно воплощать это абстрактное понятие Добра. В наследии Гюго можно назвать немало героев — носителей этого нравственного идеала, когда понятие Добра сводится к доброте, а понятие Справедливости — к милосердию (епископ Мириэль и Жан Вальжан в «Отверженных», Говен — в «93-м»). Но размышления писателя о человеке находят более полное отражение тогда, когда он вводит персонажей, представляющих разные грани нравственного поведения. В окружении Эсмеральды важен и столько довольно наивный контраст между Фебом и Квазимодо (внешняя красота и внутренняя пустота, с одной стороны, и внешнее безобразие и человечность — с другой) сколько тот анализ поведения Клода Фролло, который позволяет соотнести религиозные догмы с идеалами писателя. Если попытаться обрисовать взгляды Гюго на человеческую личность, опираясь на всю систему художественных образов «Собора Парижской богородицы», то будет, конечно, недостаточно исходить, например, из образа Эсмеральды. Образ этот в известной мере программный, это образ-символ, воплощение романтической мечты поэта. Но у автора широкий замысел: ему важно не просто изобразить уличную танцовщицу с козочкой. При всем ее поэтическом обаянии, при все

том, что она посетительница некоего вечного Добра ему еще нужно рассказать, что такое средневековье, он строит символ из камня. «Эсмеральда — вне времени». За Собором же стоит определенная эпоха, и Гюго знает, что она не кончилась с революцией 1789—1794 гг., а вновь была продлена, «реставрирована» в 1815 г.

Поэтому архидиакон Клод Фролло не просто человек из XV века — за ним вырисовывается идеология фанатизма и мертвой догмы, сломленная, но во времена Гюго еще окончательно ушедшая в прошлое. Клод Фролло — герой своего времени, в контексте же романа, рядом с Эсмеральдой, он — антигерой. Но именно через отрицание моральных и социальных принципов этого персонажа высветивается собственный идеал автора — человек нового времени, свободный от предрассудков, разрушающих его человеческое «я», носитель гуманистической морали.

Если исходить из наличия двух крайних тенденций в изображении личности у романтиков — индивидуалистической и универалистской, то в романе «Собор Парижской богоматери» Гюго стоит ближе ко второй, хотя прямо не воспроизводит героя — носителя этой универсальности.

Мы обратились к примеру из этого популярного романа, чтобы наглядно показать, что панорама романтических героев неизмеримо богаче и сложнее, чем система представлений о личности, которая реконструируется на основе изучения тех же художественных текстов.

Попытки классифицировать романтических героев по группам и категориям, изредка предпринимавшиеся историками литературы, до сих пор не увенчались успехом не только потому, что не было найдено надежного критерия для классификации, но прежде всего потому, что мир этих героев поистине огромен. Романтики, отвергнув нормативную эстетику, провозгласили неограниченную свободу художника и тем самым заранее исключили самую возможность строгой классификации.

В статье польской исследовательницы М. Пивиньской, посвященной романтическому герою, намечена такая классификация: 1) герой, изображенный с помощью мелодраматической техники контрастов; 2) таинственный герой (байронический, Конрад Валленрод); 3) герой с двумя враждующими душами (Кордиан); 4) герой, который должен обрести подлинную сущность или стать кем-то другим (Лорензаччо Мюссе, сюда же она относит Григория из «Бориса Годунова» Пушкина); 5) герой, живущий на грани двух миров (принц Гомбургский); 6) герой, который благодаря

происходящему в нем перелому возрождается (герой «Дядюв» Мицкевича); 7) двойник героя (герои Гофмана, «Часа раздумий» Словацкого)²⁵.

Нетрудно заметить, что при подобном распределении героев у автора нет четкого единого критерия. Например, «мелодраматическая техника» в первой группе и «герой с двумя душами» в третьей обнаруживают совершенно неодинаковый подход к проблеме. Кроме того, рассуждения автора явно подсказаны польским опытом — можно назвать десятки героев из литературы разных стран, которые не подойдут ни к одному из названных семи вариантов.

По-видимому, разложить «по полочкам» всех героев весьма затруднительно (и нет необходимости), и можно лишь наметить некоторые наиболее часто повторяющиеся типы.

При этом, выдвигая ту или иную номенклатуру романтических героев (например, бунтари, созерцатели, разочарованные беглецы или по характеру деятельности — участники освободительного движения, художники и т. п.), необходимо учитывать национальное своеобразие героя. Речь идет не просто о попытках наметить национальный характер (как, например, в «Коринне» де Сталь резко противопоставляются итальянская натура героини и английский склад ума и характера у Освальда). Гораздо существеннее, однако, национально-исторические приметы героя, т. е. такие типы романтических героев, которые сложились, даже не сложились реально, а выдвинуты писателем, «запрограммированы» им в конкретных обстоятельствах исторического развития данной страны в эпоху после Великой французской революции.

Именно в силу национально-исторической обусловленности замыслов писателя его герои, даже если они абстрагированы от реальной действительности, сохраняют свой неповторимый облик. Например, нельзя себе представить Анжольбраса или Гавроша, героев Гюго, у немецкого или английского романтика. Немцы предприняли первую попытку строить баррикады только в марте 1848, и герои этих баррикад в поле зрения романтиков уже не попали. Зато французам не пришлось бы в голову в 1842 г. организовать национальную кампанию по сбору средств на достройку средневекового готического собора. В уста лирического героя романтической поэмы «Германия. Зимняя сказка» Гейне вложил язвительные слова по адресу инициаторов этого поразительного анахронизма в общественном сознании его со-

²⁵ См.: Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973, с. 155—159.

отечественников. Но, говоря о национальном своеобразии романтического героя, нельзя не учитывать, что лирический герой поэмы Гейне оценивает проявление «немецкого убожества» с высоты мировоззрения, обогащенного опытом европейского, и прежде всего французского, революционного движения. Это один из примеров того, когда национальный момент нельзя рассматривать замкнуто, имманентно. Эпоха романтизма отмечена усилением взаимосвязей идей — философских, общественных, эстетических, возникающих в разных странах, и это обстоятельство накладывает отпечаток на структуру художественного образа.

В Англии не строили баррикады, но там не было и национально-освободительного движения (кроме такого, какое было направлено против самой Англии, например в Ирландии). Обращение к общеевропейскому историческому опыту определило значительный удельный вес национально-освободительной темы в творчестве Байрона, сделало лирического героя «Чайльд-Гарольда» если не участником, то певцом освободительной борьбы испанцев против Наполеона и греков против османского ига. В поздней лирике Байрона сочувствие перейдет в соучастие. Лирические герои таких стихотворений, как «Песнь к сулиотам», «Из дневника в Кефалонии», — это уже герои самой борьбы.

В странах, где задачи национального освобождения являлись первоочередными, в литературе романтизма главенствовал герой, в той или иной форме воплощающий черты активного участника освободительной борьбы.

Трагична история многих романтических героев в европейских литературах — и Байрона и Шатобриана. Но в польском романтизме выделяется тема жертвенности²⁶. Драма Ю. Словацкого «Кордиан» (1834) разворачивается как серия многих и в конечном счете тщетных усилий героя помочь своей родине. Речь идет об усилиях одного человека, который чувствует себя предназначенным для великого подвига.

Непрямой путь избирает Конрад Валленрод из одноименной поэмы: чтобы помочь своей родине, он переходит в стан врага, завоевывает там славу храброго рыцаря и добивается звания великого магистра. Отряды крестоносцев он ведет против родной Литвы, но только для того, чтобы обречь немецких рыцарей на гибель. (Уроженец литовских земель, Мицкевич идентифицировал Литву и Польшу; в «Крымских

²⁶ См.: *Витковская А.* Антропоцентрическая утопия в лекциях Мицкевича о славянских литературах. — В кн.: *Польский романтизм и восточнославянские литературы.*

сонетах» даже тоска по родине обозначена как «зов с Литвы».)

Разные имена и разные обличия принимает герой — Вальтер, Альф, Конрад Валленрод. Для окружающих судьба его загадочна, для него самого — она добровольно возложенный на себя тяжелый крест. Чтобы уйти к крестоносцам, он должен оборвать все связи с прежней жизнью, оставить молодую жену Альдону без надежды когда-нибудь к ней вернуться. Но и Альдона избирает жертвенный путь — выполняет обет пострижения в монахини.

Германия в 1806—1815 гг. вела освободительную войну против Наполеона. Но эта война не могла явиться почвой для создания художественных образов большого масштаба, так как она велась силами старого мира. Официальный девиз ее был: «С богом за короля и отечество». Вспомним, что в известном стихотворении Гейне, посвященном силезским ткачам, разгневанные ткачи провозглашают проклятие именно богу, королю и отечеству, т. е. на новом этапе развития немецкой истории революционные силы страны полемически напоминают о девизе 1813 г., разоблачая его реакционный смысл.

«Лира и меч» Т. Кернера воспринимается в наше время только как поэтический документ одной эпохи — образы, созданные поэтом, при всем их патриотическом пафосе не обрели всеобщего значения, не имели никакого резонанса за пределами Германии. Кернеру принадлежит стихотворение «Смерть Андреаса Гофера», прославляющее вождя восстания в Тироле против Наполеона, немецкого «вандейца», фанатически преданного церкви и австрийскому императору. За ним шла самая темная часть населения, крестьяне, о которых Ф. Энгельс писал, что они «цеплялись за феодальные предрассудки и подымались массами, готовые скорее умереть, чем перестать повиноваться тем, кого они, их отцы и деды, называли своими господами»²⁷

Герой романа И. Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (1815) Фридрих в ходе своих странствий оказывается в Тироле и примыкает к движению Андреаса Гофера. Для Эйхендорфа, писателя, вышедшего из среды дворянства и разделившего многие его идеалы, позиция Гофера отнюдь не была одиозной.

Следует учитывать, что на оценке деятельности той или иной исторической фигуры сказывалось общее для романтиков стремление выделять и поэтизировать выдающуюся лич-

²⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 564.

ность. Любопытно, что Л. Гоффер появится и в произведении французского романтика — в романе «Жан Сбогар» Ш. Нодье, на этот раз в опасном соседстве с главным героем — благородным разбойником, новым Карлом Моором, бунтующим уже не против феодального варварства, а против цивилизации, которую утверждала буржуазная Франция в Иллирии, разрушая «естественный», по мысли романтика, близкий к природе общественный уклад южных славян.

Существенно важно, что в романе Нодье против личности Наполеона выступает именно незаурядная личность. Внимание автора привлекает не столько восстание тиролевских партизанских отрядов, сколько их вождь Гоффер во всей самобытности и вместе с тем исключительности его облика ²⁸.

Коллизии освободительной борьбы в Германии были сублимированы в сложной системе романтических образов Генриха Клейста. Прямой отклик на события наполеоновских войн содержится лишь в драме «Битва Германа» (1808), где под римлянами нетрудно угадать французов. Но какая же это профанация великой темы! Речь идет не об освобождении народа, не о преданности его интересам, не о любви к отечеству, а о лютой вражде к иноплеменникам, почти патологической ненависти к «римлянам», жажде их крови, их уничтожения. Это именно тот воинственный национализм, который сыграл столь роковую роль в истории Германии новейшего времени. Германа (Арминия) Клейста можно назвать антигероем немецкой романтической литературы. «Вся драма об Арминии — величайшая моральная и художественная ошибка Клейста, как бы некое тяжкое заболевание, через которое он прошел» ²⁹.

Известный эстетический (и исторический) парадокс можно усмотреть в том, что тема национально-освободительной борьбы в немецком романтизме обретала высокое значение, находила признание в передовых кругах Германии и за ее пределами именно в тех случаях, когда немецкий автор обращается не к событиям в своей стране, а к борьбе других народов за свою независимость.

Такова греческая тема в немецкой литературе (польская тема пришла позднее, уже за пределами романтической эпохи, например в поэзии Г. Гервега, в публицистике Беттины фон Арним 40-х годов, и др.).

²⁸ Правда, в романе «Адель» Ш. Нодье в качестве героя выступает и настоящий вандеец — отец Адели.

²⁹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 445.

Эпиграфом к роману Ф. Гельдерлина «Гиперион» (т. 1 — 1797, т. 2 — 1799 г.) поставлены слова: «божественно не знать меры в великом, хотя твой земной предел и безмерно мал». Эти слова относятся и к герою (Гипериону) и к героине (Диотиме). Их обоих отличает характерный для многих романтических героев максимализм чувств. Гиперион становится активным участником борьбы греков против турецкого ига (действие приурочено к 1769—1770 гг.; один из центральных эпизодов — Чесменский бой между эскадрами России и Турции), но в своем благородном порыве он трагически одинок, если не считать моральной поддержки Диотимы. Подобно шиллеровскому маркизу Позе, он «гражданин грядущих поколений». Эти шиллеровские слова Гельдерлин почти дословно повторил в письме к брату в сентябре 1793 г.: «Я люблю человечество грядущих столетий». И Гиперион мечтает о том, чтобы утвердить законы гуманности и свободы, принципы равенства и братства, он хотел бы возродить самые высокие этические нормы, завещанные героям античности. Диотима говорит ему: «Ты ищешь иной, блаженный, век, иной, лучший, мир». Но, как и для маркиза Позы, «век не созрел» для осуществления идеала Гипериона: отряд греков, которым он командует, предается грабежам и насилию (против самих же греков). Гиперион переживает разочарование и покидает Грецию.

Таким образом, центральная коллизия романа связана не столько с освободительной войной, сколько с отношениями героя со всем окружающим миром. Иногда сравнивают героя «Гипериона» с Вертером Гете. Но различие здесь важнее, принципиальнее, чем сходство. Как и в других параллелях, романтического героя отличает от сентиментального огромность бремени, возложенного им на себя. Личное счастье Вертера разрушено замужеством Шарлотты. Гиперион и Диотима расстаются, а Диотима вскоре и гибнет не потому, что существуют какие-то внешние препятствия их счастью, а потому что обнаруживается трагическое несоответствие между идеалом и действительностью. Препятствие счастью — не соперник, а неустроенность самого мира, в котором человеческая личность не может раскрыть своих потенций.

Герои лирических циклов В. Мюллера «Песни греков» (ч. 1 — 1821, ч. 2 — 1822 г.) и «Новые песни греков» (ч. 1 — 1822, ч. 2 — 1823, ч. 3 — 1823 г.) — сами греки: рядовые участники освободительной борьбы и выдающиеся ее деятели: Ипсиланти, Канарис. Среди последних и Байрон. Байрону было посвящено стихотворение-пекролог, изданное

тивоствой (1825) Отдельные мотивы в греческих циклах Мюллера сближают их со второй песнью «Чайльд Гарольда» (обращение к примеру древних греков, призыв опираться на свои силы, а не ждать помощи от других, и др.). Но Мюллер отрицает самые основы романтического мировоззрения Байрона, прежде всего его трагический индивидуализм. Он упрекает Байрона за отсутствие ясного нравственного критерия, за его «эпикурейский скептицизм». По словам В. Мюллера, «лорд Байрон, возможно, величайший и самый плодовитый, но одновременно и самый опасный поэтический гений нашего времени»³⁰.

Это не было частным мнением одного Мюллера. Немецкие романтики (в отличие от русских и французских), как правило, не принимали ни Байрона, ни «байронизма». Л. Тик, например, считал, что Мюллер преувеличивает значение Байрона. Независимо от общественных позиций того или иного немецкого писателя отношение к Байрону проявлялось прежде всего в неприятии байронического героя.

Эта краткая характеристика романтических героев в произведениях, тематически связанных с национально-освободительными движениями, убеждает, что сама по себе тема не определяет типологии героя. Мы бы исказили истину, если бы в один ряд поставили Конрада Валленрода Мицкевича, Арминия Клейста, Гипериона Гельдерлина, Андреаса Гофера Кернера или Нодье.

Перед нами разные герои — их объединяет лишь то, что они принадлежат к многоликому племени романтических героев. «По духу времени романтики были максималисты», — писал Н. Я. Берковский³¹. Максимализм характерен для каждого из названных героев, хотя напряжение чувств, сила энергии, прорывающейся в деятельности героя, связаны с разными побуждениями, с разным подходом к решению стоящих перед ним задач. Существенно, что каждый герой — личность, при этом ясно отдающая отчет в своем особом личностном превосходстве, в исключительности своего жребия.

Можно рассматривать как одну из определяющих черт романтического героя — огромность, непосильность бремени,

³⁰ Müller W. Vermischte Schriften. Leipzig, 1830, B. 5, S. 156.

Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 33.

³² М. Пивинская справедливо видит в этом заслугу романтизма: «Величие романтизма основано на том, что он создал героя, который

которое он на себя возлагает³² Гейне выразил эту мысль в стихотворении цикла «Опять на родине»:

Я Атлас злополучный! Целый мир,
Весь мир страданий на плечи подъямлю,
Подъямлю непосильное, и сердце
В груди готово разорваться.

Пер. А. Блока

Время это могло быть по-разному представлено. Вот Жан Вальжан, который делеет утопическую мечту силой Добра, Справедливости, Милосердия улучшить мир. Он стоит на реальной почве, когда хочет заменить отца Козетте, но становится утопистом, когда стремится стать добрым отцом целого города.

Герои восточных поэм Байрона — каждый в особых обстоятельствах — несут бремя своей необычной судьбы. Они не пытаются переделать мир, но они его активно не принимают. У каждого из них свой счет к людям, к каким-то неведомым, непонятым для читателя обстоятельствам. (У сентиментального героя судьба очень конкретна и отнюдь не таинственна: отец Юлии («Новая Элоиза») против брака своей дочери с незнатным Сен-Пре, богатая родственница Виржинии («Поль и Виржиния») заставляет ее покинуть остров, и т. д.). Но эта неконкретность, неопределенность и зашифрованность биографии байронического героя³³ переводит трагедию его в более высокий план, особенно если воспринимать восточные поэмы в единстве, как вариации человеческой судьбы, как доказательство — на многих примерах! — роковой неустроенности. Мы не знаем, почему так мрачен и так ожесточен Конрад или Лара, но нам понятно, что в мире царят силы, которые мешают нормальному человеческому существованию. Как же должна была жизнь ожесточить Лару, если он поднял своих крепостных на восстание! Это восстание лишено социальной цели, оно — лишь один из способов мщения обществу.

Широко известны слова А. С. Пушкина о том, что Байрон «создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в

не слагал с себя бремени ответственности за несовершенство мира и истории, за деспотизм, политический маразм, невозможность открытой деятельности, разгром восстаний, репрессии» (Польский романтизм и восточнославянские литературы, с. 160).

³² Он не любил расспросов о былом...

Гадали любопытные о том,
Что взор его таил, что сердце скрыло,
Навязчиво следили за пажом,—
Но тот хранил молчанье, как могила.

Байрон, «Лара», песнь I. Пер. В. Топорова

лаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимнею, то странствующим посреди... В конце концов он постиг, создал описал единый характер (именно свой)...»³⁴./ Понятие «единого характера» здесь очень важно, ибо как уже сказано, восточные поэмы надо воспринимать в единстве, и в разных обликах запечатлен единый романтический герой, несущий на себе бремя тревог своего времени. В этом лежит главный водораздел между художественной системой просветителей и романтиков. Так, если мы что-нибудь знаем о переживаниях Вольтера, о его душевных кризисах, то лишь на основании косвенных свидетельств, частично из его переписки, также излагающей прежде всего взгляды и события, но не из его художественных произведений. В «Орлеанской девственнице» нет ни лирических отступлений, ни лирического героя. Даже в произведениях сентиментализма наличествует остраненность авторского «я» от героя.

Но, если бы даже все письма Байрона постигла судьба его мемуаров, мы все равно знали бы о его переживаниях, о его страстях, душевных борениях, обо всем сложном мире его человеческого «я» больше, чем о любом из просветителей. Он сам об этом рассказал если не устами своих героев, то в лирических отступлениях.

В некрологе памяти А. де Мюссе Ш. Сент-Бев отметил, что если вдматься в характер героев Мюссе, то обнаружится нечто противоположное Гете, «тому Гете, который умел вовремя отстраниться от своих персонажей, даже в тех случаях, когда прототипом их бывал он сам»³⁵. Поэзия для Гете была «освобождением от самого себя». «У Альфреда де Мюссе, напротив, его поэзия — это он сам, он прикован к ней, поглощен ею до самозабвения, это его юношеская душа, его плоть, сочившаяся кровью»³⁶.

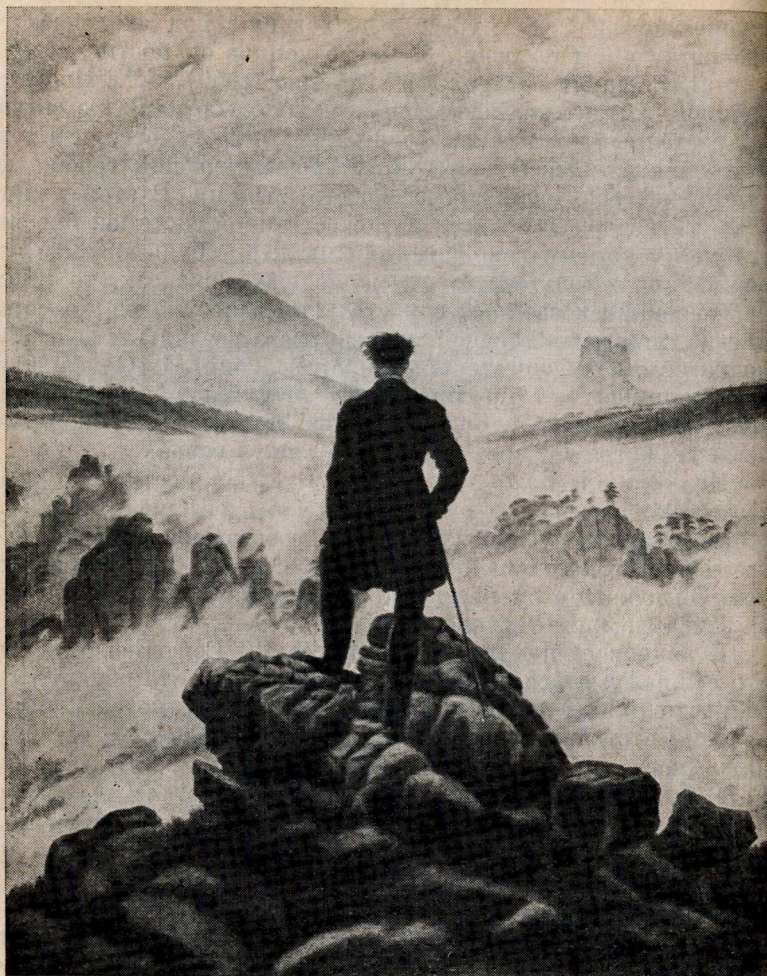
Когда говорят о лирическом герое, то обычно имеют в виду поэтические жанры. Но в литературе романтизма это понятие вполне приложимо и к драматургии и к прозе. Настроения, чувства, тревоги автора персонафицированы и в драме «Манфред» и в романе «Генрих фон Офтердинген». Возникает даже соблазн трактовать несколько упрощенно отношения между героем и автором, полностью их отождествлять, говорить о методе автопроекции на героя.

Главный вопрос, однако, состоит не в том, правы или не правы те критики, которые утверждают, что писатель-роман-

³⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1978, т. 7, с. 37.

³⁵ Сент-Бев Ш. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970, с. 469.

³⁶ Там же, с. 470.



К. Д. Фридрих. Путник на берегу туманного моря. 1818 г.

тик во многих своих героях воплощал свое «я», раскрывал самого себя.

Вопрос об «автопроекции» необходимо влечет за собой другой: что именно и как проецируется в героях романтического произведения, иначе говоря, что собой представляет эта личность художника, которая просвечивает в образах художественного произведения? И тут очень важно, что это не просто «я», а романтическое «я», не личность вообще и

тем бо
автора
Ес
воспр
вносит
в рец
вторя
но сво
Конра
своим
ствен
прави
Как у
рон»

Та
слож
но эт
ранен
перед
ние и
ности
плош
верш
дели
разн
доже
рове
ронн

С
ског
став
Каи
шей
тор
жел
пре
вид
стоя
ним
чел

ная

тем более не какая-то отдельная, частная индивидуальность автора, а личность в романтическом смысле.

Естественно, нельзя понимать буквально, что Байрон воспроизвел именно свой собственный характер. Пушкин вносит корректив в это суждение уже в следующем году, в рецензии на трагедию В. Олина «Корсар». Здесь он повторяет, что Байрон постиг только один характер (именно свой), но тут же расширяет это понятие, соотнося образ Конрада в «Корсаре» с Наполеоном: «„Корсар“ неимоверным своим успехом был обязан характером главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой»³⁷. Как уже говорилось выше, Мицкевич в статье «Гете и Байрон» также останавливается на этом моменте³⁸.

Так обозначаются многие грани романтического героя, сложный подтекст его характера. Атаман морских пиратов, но это и сам Байрон, воплотивший себя так экзотически остранинно, но личность поэта — зеркало времени, значит, что перед нами молодой человек эпохи, переживающий смещение и растерянность перед лицом послевоенной действительности, — и, наконец, это — Наполеон — символ эпохи и воплощение судьбы необыкновенной личности, вознесенной на вершину и низвергнутой с нее, — все это современники видели в герое «Корсара» Конраде. Здесь, конечно, не просто разные гипотезы, догадки, предположения. Здесь секрет художественного образа, созданного великим мастером. И опровержение весьма распространенного мнения об односторонности романтического образа.

Современники уже замечали эту особенность романтического героя — огромность, непосильность задачи, которую ставил перед собой он. Уместно привести суждение Гете о Каине Байрона: «Для этого согбенного под тягчайшей ношей прасына особенное значение приобретает смерть, о которой он еще не имеет никакого представления, и, хотя он желал бы покончить с тягостным существованием, ему претит замена его чем-то вовсе неизвестным. Уже из этого видно, что весь груз той поясняющей, опосредующей и противостоянно себе же противоречащей догматики, которая занимает нас еще и ныне, возложен на первого беспокойного человеческого сына»³⁹.

Здесь важно подчеркнуть, что Гете видит современность

³⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 40-ти т., т. 7, с. 50.

³⁸ См.: Мицкевич А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954. т. 4, с. 63. Точная дата статьи неизвестна — датируется между 1824 и 1829 гг.

³⁹ Гете об искусстве. М., 1975, с. 480—481.

(мы бы сейчас сказали — актуальность) философских исканий Каина. В последней фразе ясно сказано, что на Каина Байрон возложил груз сомнений собственного поколения, и Гете, человек более ранней эпохи, но ставший современником Байрона, признает, что английским поэтом поставлены такие вопросы, которые занимают и его, Гете. В этом случае Гете оценил Байрона глубже, чем современные ему немецкие романтические писатели.

Трагическая судьба романтического героя, возложившего на себя непосильное бремя, могла быть разрешена лишь на путях преодоления самого индивидуализма и утопического решения проблемы. В этом смысле антиподом Каину, Манфреду и другим героям, в одиночку бунтующим против зла, является Прометей Шелли, который опирается на мощные силы (Демогоргона, Азии, Геркулеса). Шелли создает не столько социальную, сколько философскую утопию, воплощает в ней мечту о возможности победы сил добра и справедливости, об освобождении прикованных прометеев.

Из этого сопоставления — Каина и Прометея — еще раз становится очевидным противоборство двух концепций личности в литературе романтизма — индивидуалистической и универсалистской. Поиски универсальной личности были поисками идеала. Именно потому, что в окружающем мире торжествовал индивидуализм, возникала потребность преодолеть его хотя бы в мире эстетическом. Философская утопия Шелли являлась только одним из возможных вариантов. Другим было создание образа художника, носителя идеала, человека, который в мире создаваемых им образов мог хотя бы иллюзорно преодолеть трагедию отчуждения человека в реальной действительности буржуазной эпохи.

Основные черты этого типа романтического героя были уже отчетливо намечены В. Г. Вакенродером в его повелле «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» (1796). На немногих страницах развернута история молодого человека, одаренного необыкновенной силой музыкального восприятия, но трагически одинокого среди окружающих его людей. «Душа его походила на нежное деревцо, семечко которого птица заронила на стену пустынной развалины, где оно девственно пробивается между жестких камней». С ранних лет музыка «сделалась его внутренней сущностью». В повелле представлены два этапа его короткого жизненного опыта, две стадии разочарований. Сначала он не понят в своей семье: отец (врач) «считал его несколько странным и слабоумным». Герой мучительно ищет способ вырваться из дома, где его совершенно не по-

пимают. Но когда он наконец бежит из дома, получает образование, становится композитором и занимает пост капельмейстера в епископской резиденции, приходят новые огорчения. В молодости он сидел как зачарованный в концертном зале и мечтал, что когда-нибудь эти слушатели соберутся и ради его произведений. Но как же он низвергнут с высоты своих мечтаний: «Я мечтал в юности бежать от нашей земной юдоли, а между тем теперь-то я и окунулся в самую грязь... как только мог себе вообразить, будто эта разодетая в золото и шелк публика собирается, чтобы насладиться произведениями искусства, согреть свое сердце и подарить свои чувства художнику!».

Вакенродер разрабатывает в новелле тему, которая приобретает широкое значение в истории романтической литературы: художник и современное ему общество. Характерная для всей европейской литературы коллизия при этом осложняется специфическими обстоятельствами национального исторического развития. Ф. Энгельс указывал на особую роль немецкого мещанства, отмечал его «резко выраженные характерные черты: трусость, ограниченность, беспомощность и неспособность к какой бы то ни было инициативе»⁴⁰ Энгельс подчеркивал, что эти черты «оказались достаточно устойчивыми, чтобы в той или иной степени наложить отпечаток и на все другие общественные классы Германии, породив своеобразный общенемецкий тип...»⁴¹ Поэтому художник у немецких романтиков, в особенности у Гофмана, противостоит прежде всего мещанину, обывателю, филистеру.

Гофман создает целую галерею образов художников, продолжая и развивая типологию, предложенную в образе Берглингера Вакенродером. Нетрудно найти почти совпадающие по характеру отношения к миру излияния и жалобы героя-художника. «Она призналась, что для нее вся жизнь — в музыке, и порой ей чудится, будто-то заповедное, что замкнуто в тайниках души и не поддается выражению словами, она постигает, когда поет», — это слова донны Анны из новеллы Гофмана «Дон Жуан». Как видим, здесь тот же мотив одиночества истинного художника среди толпы равнодушных, которые с любопытством следят лишь за тем, удастся ли певице трудная рулада. Одна из ранних новелл Гофмана называется «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera». И страдания героя опять-таки

⁴⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 351—352.

⁴¹ Там же, с. 352.

связаны с тем, что он один среди толпы обывателей, которые слышат меломанами, которым Крейслер выпущен аккомпанировать, хотя его сердце разрывается от этой самодовольной какофонии: «О сатана, сатана! Какой из твоих адских духов вселился в эту глотку, чтобы терзать, душить и рвать исторгаемые ею звуки... В ушах у меня звон, голова трещит, дрожит каждый нерв...»

Проблема романтического героя-художника в немецкой литературе не исчерпывается антитезой: творческая личность и толпа обывателей. С той или иной степенью полноты раскрывается самый идеал искусства и художественной индивидуальности.

В очерках-размышлениях Вакенродера о живописцах прошлого на первый план выступают два имени: Рафаэля (книга «Сердечные излияния монаха, любителя искусств» в издании 1797 г. открывалась портретом Рафаэля) и А. Дюрера. При этом оба они поданы по-разному. Первый назван «божественным Рафаэлем» (такова подпись под портретом). В основном очерке, ему посвященном («Видение Рафаэля»), секрет искусства великого итальянского художника автор видит в некоем озарении свыше (которое даже не равно вдохновению). Весь очерк Вакенродера — поэтическая вариация на тему одного высказывания Рафаэля. «Оттого, что дано нам видеть столь мало женской красоты, я всегда обращен к некоему образу, представляемому мною и нисходящему ко мне в душу». Комментаторы этого текста легко обнаружили, что, во-первых, в письмах Рафаэля эта фраза читается так: «Я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль (или в голову)», а во-вторых, Рафаэль эти слова написал в связи с работой над образом Галатеи, а не девы Марии⁴², как это толковал Вакенродер.

Если с Рафаэлем связано воплощение идеала, то Дюрера автор представляет прежде всего в его самобытности, как художника, выросшего в стенах Нюрнберга, как немецкого художника, воплощающего не идеал вообще, а некую идиллию патриархального состояния. Здесь уже речь не об идее, иррационально возникающей (или образа, озаряющего душу), а об изображении конкретных лиц из нюрнбергского окружения художника: «Я люблю тебя в твоей непритязательной простоте и невольно прежде всего вижу душу изображаемых тобой людей». По словам автора, на картинах Дюрера «подлинно и отчетливо запечатлено это серьезное,

⁴² См. комментарий Ал. В. Михайлова в кн.: *Вакенродер В. Г.* Указ. соч., с. 254.

прямое и сильное существо немецкого характера — не только в чертах лиц и во всем внешнем на картине, но и в ее духе»⁴³.

Если в образе современного художника — композитора Берглингера Вакенродер запечатлел трагизм и одиночество, то в образах живописцев прошлого подчеркнута гармония, особенно в образе Дюрера. Ко временам Дюрера обратится своей новелле-идиллии «Мартин-бочар и его подмастерья»

Гофман. Здесь в центре не живописец и не композитор, а мастер, создающий полезные и красивые вещи. В нем сливаются человек труда и художник. Эпизод из жизни ремесленников в средневековой цеховой Германии отнюдь не сводится к идеализации старинного уклада. Это своего рода романтическая притча о том, какой высокой и благородной могла бы быть миссия художника, когда он не испытывает влияния отчуждения. Как и в образе Дюрера у Вакенродера, новелле Гофмана подчеркнута нравственная чистота, высокое человеческое благородство мастера, при этом нравственный критерий включает в себя и влюбленность в свое ремесло, искреннее стремление делать вещи хорошо и красиво.

В задуманном совместно с Вакенродером романе «Страствования Франца Штернбальда» (1798) Тик продолжает тему, намеченную его другом, — враждебности искусству меркантильного купеческого духа. Существенно, что Н. Я. Берковский видит в этом романе «преславление Ренессанса и его культуры»⁴⁴. Однако Штернбальд меньше всего похож на ренессансных героев. В более отдаленное время отодвинут герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Генрих фон Офтердинген — лицо историческое. Но исторические реалии имеют для Новалиса подчиненное значение, как и позднее для Р. Вагнера — автора «Тангейзера». Образ поэта Генриха у Новалиса условен, как условны время и те ситуации, в которых он действует.

Если во многих романтических произведениях эпохи герой замкнут в себе, даже если страдает всеми болями своего времени, то для героя Новалиса характерна открытость, устремленность вовне. При этом речь идет не о каком-то отдельном аспекте деятельности (например, причастность к освободительной борьбе своей страны или страны, судьба которой его волнует, как Гиперион Гельдерлина или герои польских романтиков). Художническое «я» героя направ-

⁴³ Вакенродер В.-Г. Указ. соч., с. 62—63.

⁴⁴ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 223.

лено на постижение всех граней и аспектов человеческой деятельности. В этом и состоял замысел писателя: соотносить образ художника с миром, не с каким-то исторически конкретным миром, современным или средневековым, а с миром в широком обобщающем смысле.

Время в романе не просто условно — «некогда, в средние века». Оно смещено, анахронизмы не принимаются во внимание, Генрих вбирает в себя человеческий опыт многих времен (кроме античности).

Образ Генриха фон Офтердингена можно рассматривать как одну из смелых попыток воплотить идеал универсальной личности. В романе представлен путь героя, его опыт общения с разными людьми: купцами, рудокопами, восточной женщиной, с поэтом Клингсором и его дочерью Матильдой. За каждым образом стоит целый мир. Рыцари-крестоносцы рассказывают о походе на Восток, прославляют этот поход как подвиг во имя бога. А пленница Зулейма, захваченная ими, клеймит их позором: «Большинство из них были негодные, злые люди, которые осквернили свои паломничества злодеяниями». Зулейма рассказывает о красоте поэзии своего народа. Впервые возникает идея синтеза культур Востока и Запада.

Генрих стремится разгадать загадки природы, приметы камней и письмена старинных книг. Истинным является для него интуитивный способ познания. В разговоре с купцами Генрих говорит: «Я вижу два пути, ведущие к пониманию истории человека. Один путь, трудный и необозримо далекий, с бесчисленными изгибами, — путь опыта; другой, совершаемый как бы одним прыжком, — путь внутреннего созерцания».

Образ художника получил многообразное воплощение в литературе немецкого романтизма. Трудно перечислить все лирические образы певца, поэта, музыканта в поэтическом творчестве первых десятилетий XIX в. Со страниц «Книги песен» Гейне встает образ лирического героя-поэта, то ликующего, то ироничного, но чаще страдающего от неразделенной любви. И в контексте всей книги — этого страстного лирического дневника — тема неразделенной любви становится также выражением неразрешимого конфликта поэта с окружающим миром.

Образ романтического героя-художника мы найдем и в литературе других стран. Однако наиболее полное и многообразное отражение образ художника получил в немецкой литературе; это дает нам возможность раскрыть типологию героя, представить наиболее важные аспекты его трактовки

романтизме на примере одной национальной литературы. Здесь можно говорить о мировом значении этих образов.

Совершенно другой тип героя возникает у романтиков, да писатель создает не вообразяемого героя, наделенного контрастом теми чертами, которые утрачены современниками, а близкого себе по духу современника, который, как поэт, переживает эту трагедию неудовлетворенности окружающим, томится и мечтает, нередко стремится стать топящим героем, но сознание невозможности ему мешает совершить подвиг.

Пушкин нашел точные слова, чтобы обрисовать героя этих современных ему романов.

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

«Евгений Онегин», гл. VII.

— герои Шатобриана, Константа, Нодье, позднее — А. де Мюссе. Герой их произведений является романтическим не потому, что он сказочен или экзотичен, но потому, что он — итель романтического мироощущения, а поскольку он ищен в реальную обстановку современной европейской истинности, то становится неизбежной его несовместимость с окружающим, отсюда — трагедия одиночества.

Он бежит от общества, ибо ему кажется, что он спасает им путем свои духовные ценности; нередко трагедию его сознательного одиночества он пытается представить вселенскую трагедию, а судьбу отдельного индивида, выходя из колеи, изобразить как судьбу личности, героя своего времени. Именно к названным выше французским авторам относят понятие исповедальной прозы.

В самом деле, в типологии героев французской прозы важное место занимал герой менее таинственный, чем герой Гюго, весьма далекий от мифологических титанов масштаба Прометея и не вознесенный над обыденной прозой как энтузиаст, а более заземленный, но вместе с тем отмеченный необычной судьбой, делающей его не менее одиозным, чем Каин Байрона или Берглингер Вагенродера. Это те, что открывают собой галерею «лишних людей»,

исследованием природы которых займется позднее не только романтики, но и реалисты.

А. М. Горький открыл свою «Историю молодого человека» романтической повестью А. Шатобриана «Рене» (1805). Это — один из ранних романтических героев в западноевропейской литературе. Ему предшествуют немногие, главным образом герои немецкой романтической литературы.

Тип романтического героя, представленного Шатобрианом, явился художественным открытием не только во французской, но и в западноевропейской литературе⁴⁵. Как известно, Шатобриан в своем стиле многое воспринял от века Просвещения, и в частности от Руссо. В экзотическом пейзаже повести «Атала» можно заметить известную преемственность от Бернардена де Сен-Пьера.

К. Маркс отмечал черты эклектизма в стиле Шатобриана, «этого литературного красноречия, соединяющего самым произвольным образом аристократический скептицизм и вольтерьянство XVIII в. с аристократическим сентиментализмом и романтизмом XIX в.» Вместе с тем он отмечал, что «во Франции это соединение в отношении литературного стиля должно было стать событием»⁴⁶.

Конечно, традиция сентиментализма воспринималась Шатобрианом лишь внешне. По сути своей — идейной и художественной — проза Шатобриана была антитезой, полным отрицанием всего комплекса идей и образов европейского сентиментализма. И это прежде всего касается характеристики героя. Рене трагически одинок, причем в его трагедии минимальную роль играют внешние причины. Одиночеству придан экзистенциальный смысл. Даже рождение героя связано с роковыми обстоятельствами: «Рождение мое стоило жизни матери; железо вырвало меня из ее чрева». Духовную близость в детские и юношеские годы он ощущает только к сестре, и знаменательно признание: «У обоих нас в глубине души таилась некая печаль» — и объяснение этой печали, изначально и беспричинной: «Это свойство даровал нам бог, или же мы унаследовали его от нашей матери». Желание уйти в монастырь, рано возникшее у героя, мотивируется, по сути, не религиозными побуждениями: «Жители Ев-

⁴⁵ «Специфика Шатобриана — в особом соотношении героя и мира. Его мир — весь земной, его чувственность поскосторонняя, без мистического подтекста Новалиса», — писала Н. С. Шрейдер. См.: Шрейдер Н. С. Специфика повествования в романе Шатобриана «Рене». — В кн.: Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе. Днепропетровск, 1969, с. 36—37. (Можно лишь уточнить: без космической масштабности Новалиса).

⁴⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 28, с. 338.

ропы, вечно охваченные тревогой, вынуждены воздвигать для себя обители тишины. Чем смятеннее и суетнее наше сердце, тем больше привлекают нас уединение и мир». Суть рассуждения такова, что свою заброшенность в мире герой проецирует на всю Европу, при этом рассматривает явление вне времени: «вынуждены воздвигать». В годы, когда создавалась эта повесть, монастыри по преимуществу разрушались. «Воздвигнуты» они были значительно раньше и явно не с той целью, которую называет герой.

Если в сентиментальной прозе любовь была выражением естественного чувства, и это чувство возвышалось как норма, которой противостояли разные внешние обстоятельства, то Шатобриан впервые в романтической литературе вводит мотив инцеста. Тут возникает сразу несколько аспектов. Прежде всего аномалия самой любви — в дисгармоничном мире все дисгармонично. Далее, человек одинок, все окружающее ему чуждо, у него нет друзей и близких, ибо родство душ — явление редчайшее. Сестра Амели для Ренэ единственное близкое существо, она думает, чувствует, воспринимает окружающий мир так же, как он. Она — его второе «я»⁴⁷. В этом также резкое отличие от сентиментализма, где героиня не повторяет героя, хотя и близка ему. В повести Шатобриана сестра близка брату именно потому, что она как бы идентична ему. И в этом еще одна грань трагического: близость духовная перерастает в чувственную, гармония порождает дисгармонию, патологию, грех.

Автор стремится уверить читателя, что для его героя любовь ни при каких обстоятельствах невозможна. Она не может состояться именно потому, что одиночество героя составляет его натуру, его сущность. Близка ему только родная сестра. Отсюда неразрешимое противоречие: любовь возможна только тогда, когда она невозможна. †

Инцест как трагическая ситуация и как проявление запутанности мира найдет отражение и в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры дьявола», этот мотив угадывается и в «Манфреде» Байрона.

В истории Ренэ важен еще один аспект. Ренэ оторван не только от окружающих людей, у него нет ощущения корней в культуре прошлого. Его поражает, что ничтожная травинка пробивается сквозь самый твердый мрамор древних гробниц. «Какова сила природы и слабость людей!» — восклицает он.

⁴⁷ В восточных поэмах Байрона образ возлюбленной героя носит подчиненный характер, подчеркивая одну из особенностей натуры героя. Как самостоятельная личность, она почти не существует.

Вспомним Вертера с его гердеровским восприятием природы и античности как детства человечества. Для Вертера не было противоречия между «травинкой» как символом природы и «мрамором» как созданием античной культуры. Гомера и природу он воспринимал в единстве. Гомер был для него не только прибежищем от окружающих его невзгод, но и неким духовным ориентиром, хранилищем высоких гуманистических ценностей, которые он нес современному миру во имя победы естественных, самой природой завещанных законов человеческого существования.

Для Ренэ эти связи оборваны. «Древность не показала мне истины, современность — красоты», — говорит он.

Примечательно, что роман Гете «Страдания юного Вертера» воспринимался во многих странах где-то в одном ряду с произведениями романтической прозы. Для Франции здесь авторитетным посредником явилась Ж. де Сталь, которая, приобщая французов к современной немецкой литературе, пропагандируя немецкие романтические идеи, одновременно привлекла внимание к произведениям Гете и Шиллера периода их молодости.

Венгерский ученый И. Шетер отмечает, что эта особенность французского восприятия «Вертера» не покажется парадоксом или исключением, если обратиться к литературам Центральной и Восточной Европы. «На развитие романтизма в этих литературах движение «Буря и натиск» оказало большее влияние, чем собственно немецкий романтизм»⁴⁸.

В литературе французского романтизма на прямую связь с «Вертером» указывает Ш. Нодье, но вместе с тем этот пример отчетливо выявляет и принципиальное различие между сентиментальным героем Гете и романтическим — Нодье. Поэтому представляется поучительным анализ одного из самых ранних французских романтических романов. «Стелла, или Изгнанники» (1802) Нодье открывается оригинальным предисловием, представляющим собой диалог автора с критически настроенным собеседником. В этом диалоге возникает и имя гетевского героя:

«— Ваш герой старается походить на Вертера?»

Порою он к этому стремится.

Ваша Стелла не похожа ни на одну из героинь.

Вот почему я воздвиг ей памятник...

Словом, вы плохо выбрали своих героев.

Я их не выбирал...

⁴⁸ Шетер И. Романтизм: Предыстория и периодизация. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 51.



Т. Жерико. Плот «Медузы». Фрагмент. 1818—1819 гг.

— И написали прескверный роман.

— А это вовсе не роман».

Повесть написана от лица юноши. Герои повести (так точнее можно было бы обозначить жанр «Стеллы») — молодые люди, бежавшие от революции. Они не смогли или не захотели отправиться в эмиграцию и скрывались в одном из глухих и малонаселенных мест Франции. Завершается повесть гибелью героев.

Герой «Стеллы» принадлежит новой эпохе. Его отношение к революции не однозначно, хотя он и является ее жертвой. «...всеобщее потрясение основ,— пишет он,— вовсе не следствие злодейского замысла, который вынашивала под покровом нескольких ночей кучка фанатиков и мятежников; это дело всех предшествовавших столетий, важный и неизбежный итог всех минувших событий, и для того, чтобы избежать этого итога, пришлось бы нарушить предвечный порядок вселенной». Трагическое мироощущение героя не просто результат обид, нанесенных ему революцией. Он выбит из колеи, утратил покой и не видит пути для его обре-

тения. Причина его страданий не в личных невзгодах, его разочарование всеобъемлюще. Недаром современная критика сближала героев Нодье с героями Байрона.

Устами своего героя Нодье обращается к современному ему поколению молодых людей: «Общество вас отвергло, люди возненавидели, и ваши сладостные заблуждения не оставили по себе следа, подобно мимолетной зыби, поднятой легким ветерком, пролетевшим над гладью вод».

В этих словах не чувствуется бунтарская интонация Байрона, но героя Нодье роднит с байроническими его неприкаянность, отверженность от мира. В более позднем произведении Нодье — романе «Жан Сбогар» (опубликованном в 1818 г., но написанном ранее восточных поэм Байрона) — появляется и бунтарь, благородный разбойник, преемственно связанный с образом шиллеровского Карла Моора, но типологически близкий именно байроновским героям.

«Почему мне уже мало этой книги?» — с грустью говорит герой «Стеллы», закрывая томик «Вертера». Далее вновь появляется этот роман Гете, на этот раз в руках Стеллы.

«— Вот еще один „Вертер“, — сказал я и подал ей книгу.

— Друг всех тех, кто несчастлив, — ответила Стелла..»

Эта последняя фраза, разумеется, передает лишь внешнюю, поверхностную связь романтического романа с весьма отличным от него идейно-психологическим комплексом «Вертера». Начать с того, что если сентиментального героя можно назвать другом тех, кто несчастлив, то для характеристики отношения романтического героя к миру нужны другие слова.

Об этом уже говорилось выше: романтик придает своей трагедии глобальный характер. Даже во французской «исповедальной прозе», герой которой изображен в реальных обстоятельствах и менее условен, чем, например, у Новалиса или Шелли, мы встречаем такую тираду: «Подобно азиатской чуме, порожденной испарениями Ганга, ужасная безнадежность быстро шагала по земле» (А. Мюссе. «Исповедь сына века»). Такая фраза была бы невозможна ни в устах Вертера, ни в переписке Юлии и Сен-Пре./

Предложенный выше обзор по необходимости носит выборочный характер. Вместе с тем многие (и разные) примеры, приведенные здесь, свидетельствуют не только о многообразии романтических героев, что, собственно, и не требует доказательств. Важнее другое: /поиски типологии героя усложняются в силу самой специфики романтического ге-

роя, большей степени условности, чем в реалистическом (или, например, в сентиментальном) персонаже. Некоторые критерии, которые логичны при характеристике реалистических героев XIX в., совершенно неприемлемы, когда мы сталкиваемся с романтической системой образов.

Так, например, обстоит дело с социальной принадлежностью героя. В реалистической литературе XIX в. просто и логично говорить о маркизе де ля Моль, о Гобсеке и Домби, об Оливере Твисте и Жюльене Сореле как о совершенно конкретных социальных типах. И дело не только в том, что было бы нелепо определять социальную принадлежность Демона, Каина или Прометея, хотя теоретически можно себе представить, что поэт обращается к фантастическому образу для воплощения настроения узкого круга какой-то прослойки или класса. Но и в тех случаях, когда поэт не умалчивает, например, об аристократическом происхождении Чайльд-Гарольда или Ренэ, романтическое мироощущение, выраженное через эти образы, богаче, сложнее, можно сказать, масштабнее, чем воплощение настроений или судьбы класса, к которому они принадлежат.

Конечно, и в реалистическом произведении образ богаче сложнее, чем это может определяться его классовой природой. Дворянин Рудин погибает на баррикаде. Но реалист Тургенев доказательно раскрывает, как могло случиться, что русский дворянин закончил жизнь на парижской баррикаде.

Герой-романтик действует по своим собственным, имманентным законам, и поступки его не всегда объясняются жизненными обстоятельствами. Социальная детерминированность образа не является обязательной особенностью романтизма, скорее — исключением. Романтический образ, будучи, как и всякий образ, единством конкретного и всеобщего, не просто тяготеет к всеобщему, но само это всеобщее рассматривается не как социально-типичное, оно измеряется масштабами общечеловеческими, подчас космическими.

Приметы социальной принадлежности часто важны не сами по себе, а как черты, заостряющие и подчеркивающие мироощущение героя. Аристократическая гордость Чайльд-Гарольда или Ренэ абсолютизируется, предстает не как сословное качество, а как черта одинокого и гордого романтического героя, а то, что Жан Вальжан сам вышел из среды отверженных, позволяет ему особенно остро ощутить роковую неустроенность мира, в котором царит несправедливость.

Общее представление о типологии романтических героев может быть связано с двумя крайними концепциями личности — индивидуалистической и универсалистской, но, как уже сказано, между этими крайностями располагаются разные переходные формы.

Романтические образы далее могут быть классифицированы по степени условности, например: а) фантастические (мифологические, сказочные); б) реальные, но исключительные по своей судьбе и характеру (Конрад Байрона, Жан Сбогар Нодье, Гражина Мицкевича), действующие в исключительных ситуациях; в) реальные, выступающие в реальных обстоятельствах (прежде всего герои французской исповедальной прозы, герои Гюго, Ж. Санд), но являющиеся носителями романтического мировоззрения или воплощающие романтическое представление о Добре и Зле (т. е. социально недетерминированное).

Иногда рекомендуется деление на героев активных и пассивных. Как известно, А. М. Горький предлагал различать романтизм активный и пассивный, позднее историки литературы стали переносить это деление на прогрессивный (активный) и реакционный (пассивный). Но эта классификация малоплодотворна.

Сама по себе разница между активными и пассивными героями бросается в глаза: есть герои протестующие, бунтующие, активно действующие, и есть мечтатели, созерцатели, разочарованные беглецы от ненавистных им форм жизни. Но и пассивность и активность могут иметь разную природу и выполнять далеко не одинаковую функцию. Ведь созерцание есть также форма отношения к миру. Вопрос в том, что созерцает такой «пассивный» герой и к каким он приходит выводам. «Созерцатели» немецкой романтической прозы — от Вакенродера до Гофмана — активно не принимали окружающего дворянского и филистерского мира. Более того, в этом неприятии буржуазного мира все романтики по-своему активны, и максимализм романтического героя, о котором говорилось выше, по сути своей есть проявление активной позиции.

С другой стороны, можно фанатически активно упорствовать в защите идеалов отвергнутого историей прошлого, да и «бунтарь» может быть просто гордым отщепенцем, асоциальным по своей сути. И здесь закономерен вопрос, какова социальная функция активности и бунтарства? Приведенные выше примеры из истории литературы, посвященной теме освободительной борьбы, убедительно раскрывают разный смысл «активности» героя.

Надо учитывать и еще одну особенность романтического героя. Самые страшные бури разыгрываются в душе героя. Борьба, которую он ведет, необязательно направлена на внешние силы. Он активен жизнью своего чувства.

Таким образом, место каждого героя в системе образов, возникших в литературе романтизма, определяется на пересечении ряда тенденций и аспектов: концепции личности, активной или пассивной позиции, нравственной или социальной функции этой позиции, наконец, приверженности определенным эстетическим принципам. На скрещении этих аспектов и возникает все многообразие романтических героев, особенно если учесть, что ни один из аспектов не однозначен, не категоричен, а подлинно художественный образ всегда богаче, полнокровнее любого аспекта и любой концепции.

Формирование жанров романтической прозы



Роман

Многообразие идейных и эстетических тенденций в романтизме отразилось на жанровой структуре романтической прозы: романа, повести, новеллы.

Достаточно назвать такие романы, как «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Эликсиры дьявола» Э. Т. А. Гофмана, «Собор Парижской богородицы» В. Гюго и «Исповедь сына века» А. Мюссе, чтобы сразу заметить резкую непохожесть одного романа на другой, очевидные различия в замысле, структуре, героях, стиле.

Некоторые из этих романов вписываются в целую систему, примыкают к другим произведениям аналогичного типа. Например, «Собор Парижской богородицы» — роман исторический и как таковой сопоставим с романами В. Скотта, Ф. Купера, А. де Виньи, А. Мандзони. Роман Мюссе типологически близок другим произведениям французской исповедальной прозы — Шатобриана, Б. Констан. В Германии складывается жанр романа о художнике.

Но, какие бы разновидности романа ни возникали в литературе той или иной страны, каждая из них явилась новаторской, отмечена такими чертами, которые или полностью отсутствовали у предшественников, или едва были намечены.

Существенно при этом, что в отличие от лирической поэзии повествовательным жанрам не приходилось преодолевать какие-либо эстетические догмы, зафиксированные в нормативной эстетике предыдущих веков. «Жанры в прозе были относительно свободны. Никто не написал «Искусство прозы» подобно «Поэтическому искусству» Буало¹.

Новаторство романтического романа проявилось в разных формах; оно сказалось прежде всего в создании образа главного героя, носителя романтической концепции автора, а это уже логически вело к изменению структуры романа.

¹ См.: *Tieghem Ph. van. Les grandes doctrines littéraires en France.* Paris, 1965, p. 147.

Романы и повеллы о художнике являются специфическими жанрами в немецкой романтической прозе. Для немецких романтиков это именно жанр, а не тематическая разновидность. Они придали им программный смысл, с наибольшей полнотой воплотив в них именно свои мировоззренческие (не только эстетические) позиции. Более того, они заложили основы важной для немецкой литературы традиции, подхваченной и продолженной спустя много десятилетий после того, как утихли романтические битвы. Достаточно напомнить, какое весомое место заняли в литературе XX в. сначала новеллы о художнике, а затем и романы («Лотта Веймар», «Доктор Фаустус») Томаса Манна.

Существенно важно при этом сопоставить, как изображался художник до романтиков. В работах немецких литературоведов о И. В. Гейнзе (1746—1803) его роман «Ардингелло, или Блаженные острова» (1787) часто обозначается как первый немецкий роман о художнике (Künstlerroman). Это авантюрный роман, героями которого являются представители знатных итальянских семейств эпохи Возрождения. Исторический колорит весьма условен, роман создан в манере, специфичной для «Бури и натиска». Герои наделены сильными характерами, обрисованными, однако, в самых общих чертах. Мироощущение, выраженное в романе, несколько отлично от системы взглядов других штюрмеров. Бунтарство здесь проявляется в апологии наслаждения жизнью, не сдерживаемого никакими предрассудками, при этом самые предрассудки трактуются весьма свободно. Роман завершается утопией — избранное общество поселяется на одном из средиземноморских островов и устанавливает порядок, основанный на равенстве, общности собственности и освященный культом природы, заменяющим религию. В изображении Италии большое место занимает у Гейнзе описание памятников искусства, подробный «пересказ» сюжетов знаменитых картин. (Гейнзе — автор художественно-критических очерков «Письма о выдающихся картинах дюссельдорфской галереи», 1776—1777). Главный герой романа — живописец, поэт и музыкант. Вместе с тем это роман о людях, охваченных жаждой жизни и приключений, а не о художнике как таковом с его специфическими профессиональными интересами и особым духовным миром.

Гораздо больше оснований считать первым в немецкой литературе романом о художнике написанный примерно в те же годы (и начатый значительно раньше, в 1777 г.) незавершенный роман Гете «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Молодой Вильгельм с энтузиазмом отдается

театральной деятельности, стремясь создать театр, с подмостков которого можно было бы воспитывать зрителей в духе высоких нравственных и эстетических принципов. За этим образом и за всем ходом событий стоят реальные события в истории немецкой культуры XVIII в., прежде всего деятельность Лессинга в Гамбургском театре. Прототипом одной из главных героинь романа, мадам Ретти, явилась известная актриса и театральная деятельница Каролина Нейбер.

По замыслу Гете Вильгельм сам должен был быть представлен как драматург, своими собственными произведениями способствующий формированию репертуара национального театра. Одним из кульминационных моментов в романе являлась постановка «Гамлета» Шекспира. Естественно, что постановка Шекспира для героя романа — эпохальное событие, призванное обогатить немецкую сцену. Не случайно и имя героя — оно соответствует имени Шекспира. Гете стремился изобразить не только энтузиаста театрального искусства, но и одаренного драматурга, возможного «немецкого Шекспира».

«Театральное призвание Вильгельма Мейстера» — просветительский реалистический роман (о некоторых особенностях реализма романа говорилось выше, гл. 2). История Вильгельма дана на широком обстоятельно выписанном социальном фоне. Колоритно представлена актерская среда — семейство Мелина, мадам Ретти, рядовые актеры, многие из которых весьма далеки от понимания подлинного искусства, больше всего ценят легкую и веселую жизнь. Есть среди них люди и вовсе непригодные для актерской деятельности. Так, у достаточно образованной, понимающей толк в искусстве руководительницы и режиссера мадам Ретти есть свой любимчик, у которого, по словам Вильгельма, «во рту каша», внешность неуклюжая, никакого умения держаться, а между тем он получает героические роли.

В романе изображение прозы жизни, социального быта во всей его тривиальной повседневности сочетается с изображением героя, посетителя просветительской программы. Однако в этом случае специфику структуры романа еще не определяет то обстоятельство, что программный герой — реформатор театра, драматург, человек талантливый и окрыленный высокими эстетическими замыслами. Поэтому, собственно, не возникает мысли о том, что это роман о художнике. Иначе говоря, создание образа художника отнюдь не приводит к созданию особого жанра романа. Жанровая характеристика романа существенно не изменилась бы, если герой романа был не театральным деятелем, а, допустим,

священником, как Абраам Адамс у Филдинга или Примроз Голдсмита.

Более того, сам Гете, вернувшись в 90-х годах к своему завершенному «Театральному призванию», отказался от его завершения и написал, сохранив многие образы первого романа, новое произведение — «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796), так называемый воспитательный роман, точнее, роман о формировании личности. В процессе этого «воспитания» личности, прежде всего под влиянием окружающей среды, герой отказывается от первоначального намерения посвятить себя театру и находит смысл в практической деятельности в рамках существующих общественных порядков. Таким образом, в процессе «воспитания» героя призвание художника дискредитируется, это и позволило Новалису резко осудить роман Гете, назвав его «Кандидом, направленным против поэзии»².

Рукопись первоначального варианта романа — «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» — не была опубликована при жизни Гете. По-видимому, он ее даже не хранил — не касался ее в разговорах с Эккерманом, которому не раз поручал просматривать свои архивы, чтобы извлечь оттуда все, что пригодно для публикации. Рукопись была обнаружена в 1910 г. в Швейцарии совершенно случайно, когда ученик одной из школ показал учителю хранившуюся в доме пачку старых бумаг, и только потом исследователи установили, что это первый вариант романа Гете о Вильгельме Мейстере.

Когда после романа Гете мы обращаемся к романтическому роману о художнике, то сразу становится очевидным, что это особый жанр, определяемый не просто по профессии героя, но имеющий совершенно уникальную структуру. Прежде всего совершенно меняется соотношение героя и среды. Здесь также воспроизводится быт. Но он вводится, например, в романе Л. Тика «Странствования Франца Штернбальда» (1798) фрагментарно и непременно ради контрастного противопоставления поэтическому миру, в котором живет герой. Штернбальд встречается с фабрикантом Цойнером, чтобы лишний раз убедиться, что люди этого сословия ценят лишь деньги, а занятие живописью для них только ремесло, при этом не очень прибыльное.

В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800, опубликован в 1802 г.) бытовой план снят полностью и кон-

² Литературные манифесты западногерманских романтиков. М., 1980, с. 103.

траверза между купцом и художником также поднята на уровень мировоззренческий. Речь идет не просто о разных взглядах на человеческую деятельность, не просто о различии ценностных критериев, а о несовместимости гносеологического и тривиального, бытового подхода к миру.

«Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»³, — говорится в одном из фрагментов Новалиса.

Эта концепция художника как человека, якобы наделенного особым даром иррационального внеопытного познания действительности, определяет не только характеристику героя — художника в романе или новелле, но и позицию самого автора, создателя этого произведения, и тем самым жанр произведения о художнике. Poleмические фрагменты Новалиса против Гете и его романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» отчетливо выявляют антитезу между просветительским и романтическим романом, как это видится Новалису. Роман Гете представляется ему «насквозь прозаичным». В нем речь идет «только об обиденных для человека вещах». «Это — опоэтизированная бюргерская и домашняя история». «Он делает из муз комедианток»⁴. Новалис даже считает трагическим то обстоятельство, что Гете вводит в это общество Шекспира. В полемическом задоре Новалис не смог оценить усилий Гете по утверждению Шекспира на немецкой сцене. Он прошел мимо глубоких мыслей Гете о «Гамлете», позднее прочно вошедших в мировое шекспироведение. Другие романтики, прежде всего братья Фр. и А. В. Шлегели, шли, несомненно, по стопам Гете, когда они утверждали культ Шекспира.

Между тем существенное различие между структурой просветительского и романтического романа состоит в том, что в первом среда есть нечто внешнее по отношению к герою (безотносительно к тому, определяет она или не определяет поведения героя), а в романтическом романе мироощущение героя накладывает определенный отпечаток на изображение среды (отбор ее компонентов, эмоциональная окраска окружающих явлений). И эта особенность жанра проявляется особенно резко, когда герой произведения — художник.

Мир романа Новалиса — это прежде всего мир его героя Генриха фон Офтердингена. Даже сон его о голубом цветке, которым открывается роман, является не простым символом романтического томления, но и организующим компонентом

³ Там же, 94.

⁴ Там же, 103.

сюжета. Обстоятельства в романе, как и время действия, условны. Поэтому ошибочна точка зрения, согласно которой Новалис якобы идеализирует средневековье, изображая гармонию, царящую в мире, который он показывает. Новалис пишет не исторический роман о XII—XIII вв. Время в романе мифологизировано.

Однй из фрагментов Новалиса звучит: «Истинный поэт — всеведущ, он действительно вселенная в малом предомлении»⁵ Таким «всеведущим» выступает в романе Генрих. Условные ситуации позволяют свободно панизывать эпизоды, раскрывающие разные грани соприкосновения художника с природой, поэзией, людьми. Наконец, фантазия поэта Клингсора и любовь его дочери Матильды — уже па другом, идеальном уровне — выводят роман из исторического времени и поднимают в сферу вневременную; как сказано далее (в незавершенной второй части романа), «грядущее и минувшее соприкоснулись в нем и заключили тесный союз».

Но если в романе Новалиса действие переносится в фантастический план и настойчиво подчеркивается зыбкость границ между реальностью и сказкой, то история Франца Штернбальда у Тика не содержит в себе ничего сказочного фантастического. Но тем нагляднее предстает условность изображения и отчетливо выступают специфические черты жанра. Роман имеет подзаголовок «История из немецкой старины», действие его происходит в XVI в. Штернбальд представлен как ученик Альбрехта Дюрера; действующим лицом в романе является также и другое историческое лицо — Лука Лейденский. Однако «Странствования Франца Штернбальда» отнюдь не исторический роман по той простой причине, что истории как таковой здесь нет. Ведь эпоха Дюрера — одна из самых бурных в истории Германии. Это время Реформации и Крестьянской войны. Сам Дюрер отразил эту эпоху и в «Меланхолии», и во всадниках Апокалипсиса, и в том отягченном думами и сомнениями и озаренном пророческим предчувствием воодушевлении, которое отличает лица его четырех апостолов.

Ничего этого нет в романе Л. Тика. Исторические реалии выступают лишь как некая легкая декорация, а фигуры Дюрера и Луки Лейденского только рупоры для выражения взглядов на искусство самого Тика и его друга Вакенродера, при участии которого сложился замысел романа. Герой романа странствует, и в пути ему встречаются интересные люди, происходят неожиданные знакомства и узна-

⁵ Там же, с. 96.

вапия. В финале незавершенного романа он соединяется с незнакомкой, в которую уже давно был влюблен (мотив, сходный с историей любви Генриха и Матильды у Новалиса).

Горы, леса, благородные рыцари и прекрасные дамы — все это предстает прежде всего в восприятии художника Франца, это — его мир: не Германия начала XVI в., а некая романтическая страна, открывшаяся воображению художника, населенная образами, созданными его фантазией. Снова принципиально важно сравнение с романом Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Роман Тика по аналогии также именуют «воспитательным романом». Но самый смысл «воспитания» здесь существенно иной. Вильгельм у Гете проходит трудный путь осмысления жизни и поисков своего призвания, причем этот путь показан не просто на фоне среды, а в тесном взаимодействии со средой, в живом общении, иногда в острых столкновениях с реальными представителями разных слоев немецкого общества XVIII в.

В романе Тика пространство условно, по сути своей оно фантастично. Дело не в том, что писатель не изображает реальной среды (чего, собственно, и требовать нельзя от писателя-романтика). Но он не изображает среды и в плане романтического местного колорита, как это мы видим в романах о прошлом у В. Скотта или В. Гюго. (Вспомним, как густо населен колоритными фигурами «Собор Парижской богородицы»). Перед нами система образов, с помощью которой «поэт проецирует в прошлое свои мечты и свое неприятие действительности»⁶.

Поэтика романтического романа, как она выражена у Новалиса и Тика, просматривается и в других произведениях немецких романтиков. Условность пространства и времени, воспринимаемую читателем где-то на грани фантастического (не только в «Генрихе Офтердингене», но и в «Штернбальде», в котором, казалось бы, ничего сверхъестественного не происходит), мы обнаруживаем и в романе Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (1815), и в его новелле (которую скорее можно было бы обозначить как повесть) «Из жизни одного бездельника» (1826). И здесь не последнюю роль играет то обстоятельство, что герой какими-то гранями воплощает мироощущение автора. «Бездельника», например, не назовешь прямо художником (впрочем, он играет на скрипке и поет), но в нем многое от художнической натуры, и он воспринимает окружающий мир эмо-

⁶ Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, 1978, B. 7, S. 416.

ционально, поэтически, а не в его будничной повседневности.

Западногерманский историк литературы Вальтер Килли в статье «Роман как романтическая книга» подробно останавливается на изображении пространства и времени в романе Эйхендорфа «Предчувствие и действительность». Герои романа странствуют, перед их взором все время меняются картины природы. Но эти картины отнюдь не передают конкретный облик каких-то определенных мест. Они подчеркнуты условны. «Ландшафт не существует сам по себе, как объективная реальность, которую поэт хотел бы точно воспроизвести. Это скорее воплощение бесконечности, которая раскрывается на пути героя-странника при виде любой местности»⁷ Автор приводит цитату из романа: «Оба они были ошеломлены чудесным видом, который открывался, словно исполненное смятения волшебное море деревьев, рек, садов и гор, над которыми, словно сирены, звучали соловьиные песни». Трудно реально представить и «реки» (во множественном числе!), и соловьиные голоса над этим огромным пространством. Человек не может из одной точки все это видеть и слышать. Совершенно очевидно, что автор изображает некое условное пространство.

Оба ранних романа о художнике — Тика и Новалиса — при всем различии авторской манеры имели общую жанровую направленность, отмеченную выше: все содержание романа подчинено художническому видению мира. Окружающий мир представлен в романе лишь в той мере, в какой он воспринимается героем-художником: большая масштабность романа Новалиса объясняется тем, что кругозор Генриха шире, его философская мысль богаче, чем у Штернвальда.

Но примеры из прозы Эйхендорфа помогают понять, что поэтика романов о художниках отмечена такими типологическими чертами, которые характеризуют немецкий романтический роман в целом. И хотя Гете иронически отнесся к роману Тика и полемически пользовался глаголом «штернвальдизировать», сам он в своем позднем романе «Странствования Вильгельма Мейстера» не смог избежать влияния раннего романтического романа⁸

Несколько иная модификация романа о художнике предстает в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»

⁷ Killy W. Der Roman als romantisches Buch.— In: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Frankfurt am M.; Hamburg, 1966, S. 139, 137.

⁸ См.: Сулейманов А. А. «Годы странствования В. Мейстера»: Гете и немецкий раннеромантический роман.— В кн.: Учен. зап. Рязан. пед. ин-та. Пенза. 1969. т. 81, с. 80—101.

(т. 1—1819, т. 2—1821 г.). Это один из примеров того, что романтический жанр не просто противостоял просветительскому, но и сам переживал эволюцию. Роман Гофмана отделяет от творений Новалиса и Тика два десятилетия стремительного развития романтической эстетики и значительных завоеваний романтической прозы. (Эйхендорф, не сказавший нового слова в развитии жанра, почти не знал никакой эволюции и всю жизнь оставался верен эстетическим принципам ранних лет.)

Позади были не только иенцы, но в известной мере уже обнаруживало свою односторонность и новаторство гейдельбержцев. Как писал Н. Я. Берковский, «вместе с наполеоновскими войнами рухнул универсум ранних романтиков — универсум папий братских, существующих на началах терпимости и взаимной любви»⁹. Гофман вступил в литературу, когда не было в живых не только Вакенродера и Новалиса, но и Клейста, а Тик давно завершил свой ранний этап, особенно для него показательный.

Создавая свои новеллы и роман о художнике, капельмейстере Крейслере, Гофман развивает традицию Вакенродера с его трагическим образом Иосифа Берглингера, а не традицию Новалиса и молодого Тика с их иллюзиями, мифами и утопическим «универсумом».

«Если роман Новалиса воспринимается как „анти-Мейстер“, то в свою очередь роман Гофмана (в типовом смысле слова) — это роман — „анти-Офтердинген“»¹⁰.

В известной мере парадоксально, что роман Гофмана о художнике одновременно и сатирический. Но не менее важно и то, что Крейслер не просто созерцает и осмысляет мир, но занимает в нем довольно активную позицию: он даже обнажает шпату, чтобы убить ненавистного ему человека из придворной среды. Причудливая композиция романа (параллельно развивающиеся повествования кота Мурра и «макулатурные листы», на которых подробно — гневно и сатирически — представлена жизнь маленького немецкого двора) позволяет и расширить рамки повествования и одновременно показать мир как бы в двух измерениях. Гофман, как и Новалис, и Тик, и Вакенродер, отстаивает высокое призвание художника, придает ему черты исключительной личности. Все гофмановские «энтузиасты» — это герои, одаренные особой, сверхчувственной способностью, постигающие мир, как и новалисовский Генрих, своим иррациональным худож-

⁹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 324.

¹⁰ Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана. — В кн.: Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982, с. 76.

ническим чутьем, видящие то, чего не видят люди обыкновенные, прикованные к своему будничному бытию.

Но Гофман пишет роман о современности, он сталкивает своего «энтузиаста» лицом к лицу с прозой окружающей действительности. Поэтому и роман строится не как замкнутый в сфере художнического призвания, а как роман о художнике, живущем в реальном, трудном, враждебном искусстве, но именно реальном мире. А это совершенно меняет структуру романа, по существу, роман о художнике перестает быть романом только о художнике, он обретает социальную остроту, многомерность в изображении мира. Его уже трудно отнести только к одной разновидности романа, и эта затрудненность при квалификации жанра сама по себе свидетельствует о том, что созданный ранними романтиками жанр у Гофмана обогащается и приобретает новые качества.

«Что за истинно зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты и рядом — какая жажда красоты, какой светлый идеал»¹¹, — эти слова Ф. М. Достоевского о романе «Житейские воззрения кота Мурра» подчеркивают именно многоаспектность изображения действительности как важный признак жанра романа.

Едва ли является случайностью, что все три романа о художниках — Штернбальде, Офтердингене и Крейслере — остались незавершенными. У Новалиса это объясняется печально-просто — он не успел написать вторую часть романа. Но у Тика и Гофмана незавершенность — в природе жанра. Финал — это разрешение конфликта. У Тика к концу путешествия героя предвидится счастливое соединение с любимой, о которой он всю жизнь мечтал после первой мимолетной встречи с нею. У Гофмана на последних страницах романа приведена сначала записка Абрагама к Крейслеру с требованием немедленно покинуть аббатство, где он скрывался, и явиться ко двору, где он должен был помочь разрушить все замысленные интриги, а сразу вслед за этой запиской — извещение о преждевременной кончине кота Мурра.

Оба финала проблематичны с точки зрения жанра: могла ли свадьба Штернбальда быть простым завершением его странствований? Могу ли капельмейстер Крейслер разрушить все зловерные замыслы в княжестве Зигхартсвейлер?

Апофеоз художника — все романтики это понимали — немислим в современном мире. Роман мог раскрывать толь-

¹¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. М., 1979, 19, с. 89.

ко потенции, заложенные в художественном сознании, ту «жажду красоты» и тот «светлый идеал», о которых писал Достоевский.

Таковы наиболее характерные образцы жанра романа о художниках, представленные в литературе немецкого романтизма.

За пределами немецкой литературы этот жанр не имел полного типологического соответствия. Так, героиня романа Жермены де Сталь «Коринна, или Италия» (1807) — незаурядная женщина, одаренная поэтическим талантом. Она противопоставлена рассудительному Освальду, типичному англичанину, для которого нормы поведения, принятые в его кругу, оказываются сильнее, чем его чувство к Коринне. Формально роман де Сталь можно было бы отнести к жанру произведений о художнике. И все же это другой жанр, резко непохожий на то, что создано было немцами. Французской писательнице, при всем ее интересе к немецкой литературе, была органически чужда поэтика ранних немецких романтиков, философская основа этой поэтики — фихтеанская или шеллингианская, их двоемирие, при этом представленное так, что мир идеальный главенствует над материальным.

Французская романтическая проза в целом, начиная с Ж. де Сталь и Шатобриана, теснее связана с реальным миром, конкретными обстоятельствами французской действительности. Конфликт, изображенный в «Коринне» при всей исключительности образа героини носит частный, личный и весьма земной характер — в этом смысле конфликт отличается даже от шатобриановского, где его герой Рене предстает в разладе со всем мироустройством. Далее, в «Коринне» подчеркнута именно трагедия женщины, а не художника как такового, хотя эта трагедия в какой-то мере и связана с ее художественской натурой.

Выдающимся художественным открытием в литературе романтизма был исторический роман. Датой рождения нового жанра является 1814 г., когда появился первый роман В. Скотта «Веверлей».

Произведения на сюжеты более или менее отдаленного прошлого создавали и писатели предшествующих литературных эпох. Более того, в литературе классицизма, например, именно остраненный от современности тематический материал представлялся наиболее подходящим для постановки тех нравственных и политических проблем, которые волновали писателя. Многотомные французские романы Мадлены де Скюдери или Ла Кальпренеда в XVII в. не считались ис-

торическими, хотя героями их были исторические и полупелендарные персонажи.

Даже современники хорошо понимали, что по этим книгам невозможно получить сколько-нибудь объективное представление об изображенной эпохе и ее людях. Историки литературы вспоминают, например, слова Буало по поводу одного из романов де Скюдери: в нем «нет ни одного римлянина или римлянки, которые не были бы списаны с обитателей того квартала, где живет автор романа»¹².

Характерно, что появление романов В. Скотта сразу же вызвало широкий европейский резонанс. Они быстро появлялись в переводах, нередко сразу в нескольких, и возбуждали не только читательский интерес, но заинтересованный отклик у писателей и критиков. В этих иностранных откликах рельефнее всего выявлялось новаторство В. Скотта, масштабы и характер его художественных открытий.

Во Франции в 20-х годах вышло несколько собраний сочинений В. Скотта, а два издателя печатали его в Париже на английском языке — явный показатель огромного интереса самых разных слоев читателей. «Это был поток художественных откровений, вызывавших напряженную работу мысли. Это было новое мировоззрение, раскрывавшееся в изумительных, свежих, вечно живых образах. Более десяти лет французская литература жила в постоянном общении с „шотландским волшебником“ и усваивала его „уроки“»¹³, — писал Б. Г. Рейзов, ссылаясь на множество статей, рецензий и книг, горячо обсуждавших эту проблему.

Огромный резонанс вызвало появление романов В. Скотта в России. Правда, эти публикации несколько запаздывали, первые переводы осуществлялись с французского (так, в переводе с французского были изданы в 1823 г. «Кенилворт», в 1824 г. — «Легенда о Монтрозе», «Густав Вальдгейм» и «Гей Маннеринг» и другие, а «Песнь последнего менестреля» переведена с польского). Первый роман В. Скотта «Веверлей» издали в России только в 1827 г., однако в 1827—1829 гг. было издано сразу 16 его романов¹⁴.

Во второй половине 20-х годов слава В. Скотта уже прочно утвердилась в самых разных — и официальных и оппо-

¹² Цит. по кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 29.

¹³ Рейзов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, с. 79.

¹⁴ См. указатель «Вальтер Скотт в русской печати 1811—1833», приложенный к статье Ю. Д. Левина «Прижизненная слава Вальтера Скотта в России» в книге «Эпоха романтизма» (Л., 1975).

зициопных — слоях русского общества. Романы В. Скотта явились «пищей для воображения и сердца» Н. М. Карамзина, который собирался поставить ему памятник у себя перед домом. Слова Н. М. Карамзина почти дословно повторил А. С. Пушкин: «Это пища души» (1824). Декабристы считали его произведения злободневными¹⁵. Русские писатели отмечали: «...в его романах есть что-то новое, необыкновенное»¹⁶, — писал Н. М. Языков. Прежде всего их поразило мастерство изображения героев далекого прошлого.

Ты нам их каишь в виде том,
С тем чувством, как в быту земном.
Они в старинных замках жили,
Мечтали, ссорились, любили, —

писал И. И. Козлов в своем поэтическом послании «К Вальтеру Скотту» (1832).

Если обратиться к немецкой литературе, то наиболее интересным является свидетельство Гете, у которого с В. Скоттом сложились особые отношения: ведь именно он опубликовал в 1799 г. свой перевод «Геца фон Берлихингена». Тема В. Скотта часто возникала в разговорах с Эккерманом. Так, Гете подробно комментировал роман «Пертская красавица», который в это время читал Эккерман.

9 марта 1831 г., за год до смерти, Гете сообщает Эккерману, что он начал читать «Роб Рой» и собирается один за другим прочесть лучшие романы В. Скотта, «ибо, конечно, все является у него великим: и выбор материала, и содержание, и характеры, и трактовка». Накануне, 8 марта 1831 г., Гете (который перед этим прочел «Айвенго») наиболее полно сформулировал свое отношение к английскому писателю: «Вальтер Скотт — великий талант, который не имеет себе равных, и не приходится удивляться, что он оказал такое чрезвычайное воздействие на весь читательский мир. Мне он дает много для работы мысли, и я открываю в нем совершенно новое искусство, у которого свои собственные законы».

Гете, который весьма избирательно и весьма настороженно относился к литературе романтической эпохи, нашел весомые слова, чтобы отметить поваторство В. Скотта.

Особый интерес представляют споры во Франции с приверженцами классицистической традиции, которые исключали самую возможность вживания в прошлое. Можно сказать,

¹⁵ Там же, с. 13—14.

¹⁶ Там же, с. 11.

что эти споры составили важное звено в «романтической битве» конца 20-х годов. Споры шли не только о судьбе лирических и драматических жанров, но и о романе, хотя роман как жанр не был предусмотрен эстетической системой Буало. При этом дискуссии о романах В. Скотта перерастали в разговор о путях развития литературы в целом, ибо, по мнению французского критика Арто, В. Скотт «обновил все жанры: роман, историю, эпопею, трагедию, комедию, — все было или будет трансформировано»¹⁷.

Большой интерес представляют рассуждения о судьбе эпопеи. Как известно, в XVIII в. были предприняты попытки создания эпических поэм в соответствии с поэтической традицией, идущей от Гомера и Вергилия («Генриада» Вольтера и под ее влиянием «Россиада» Хераскова). Эти опыты не принесли большой славы их авторам, и Филдинг нашел радикальное решение проблемы, объявив, что именно роман («комический эпос в прозе») и представляет собой современную трансформацию старинного жанра.

Однако в XVIII в., несмотря на блестящие достижения просветительского романа, идея Филдинга не была воспринята всерьез (тем более что у Филдинга речь шла о комическом эпосе, да и само изложение этого важного теоретического открытия носило в какой-то мере шутливый характер).

Теоретики немецкого романтизма, как отмечалось выше, выдвинули роман как единственный жанр, открывающий возможность универсального освоения жизненного материала. Но Ф. Шлегель, создавая свою теорию романа, видел перед собой только один современный образец — «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете, который он и причислил к «величайшим тенденциям времени».

Кроме немцев, этого никто принять не мог: в Европе слава Гете жила на «Вертере», а позднее — на «Фаусте». «Вильгельм Мейстер» завершал собой XVIII в., и предвосхищение в этом романе жанровых открытий XIX в. могли распознать, кроме Шлегеля, лишь весьма немногие.

Роман В. Скотта сразу поразил современников новой формой эпического изображения. И это не было просто комбинаторным оборотом речи, когда критики в связи с «Айвенго» вспоминали Гомера, Данте, Ариосто и называли роман «эпопеей средних веков». В. Скотт открывал новый этап истории жанра, прокладывая пути не только романтикам, но и реалистам. Художественный опыт первой половины

¹⁷ Цит. по кн.: Реузов В. Г. Указ. соч., с. 85.

XIX в. подтвердил прогноз Шлегеля, и критики, уже не прибегая ни к каким сравнениям из античности, могли уверенно заявлять, что роман это и есть эпос нашего времени.

Романы В. Скотта вызвали жаркие споры о соотношении в них истории и вымысла. Прежде всего речь заходила о героях. Но вопрос этот оказался непростым: можно ли героев делить на реальных, исторических, и вымышленных? Точнее, говорить о героях известных (Людовик XI, Ричард Львиное сердце, Кромвель и др.) и неизвестных (Айвенго, Квентин Дорвард, многочисленные дамы, люди из народа).

Исторические личности изображала и мадам же Жанлис, но весь их облик и поведение были придуманы писательницами, хотя они и носили известные имена. Вымысел — необходимое условие всякого искусства — у предшественников В. Скотта не подчинялся задачам исторического анализа.

Историзм произведения не находился в прямой зависимости от соотношения известных и неизвестных персонажей. Открытием В. Скотта было изображение колорита эпохи, ее нравов, обычаев, предрассудков, суеверий и самого хода мысли, присущего человеку данной эпохи, хотя В. Скотт и не являлся психологом. Собаки могут есть вместе с людьми, сервировка за обеденным столом феодала — на уровне солдатского бивака, но вот стул леди Ровены должен быть обязательно повыше, чем у других дам и господ, сидящих за общим столом. Все это — приметы эпохи, представленной в «Айвенго», как и преданность свинопаса Гурта своему господину или белый с крестом плащ рыцаря, участника крестовых походов.

Б. Г. Рейзов справедливо отмечает, что понятие «местный колорит» нельзя оценивать только с позиций следующего за романтиками этапа литературы, когда понятие «среда» полностью дискредитировало и вытеснило романтическую категорию «колорита». «В действительности местный колорит был основным средством познания и изображения прошлого, научным так же, как и художественным, тесно связанным с романтической философией истории»¹⁸.

Важным проявлением историзма В. Скотта явилось то, что в отличие от трудов официальных историков, изображавших прежде всего деятельность королей, их канцлеров, а также победы и поражения полководцев, В. Скотт населил свои романы людьми разных сословий, в том числе из низов общества: крестьян, ремесленников, солдат. Известные слова Ф. Энгельса о том, что «в романах В. Скотта, как живой,

¹⁸ Там же, с. 100.

встает „клап горной Шотландии“¹⁹, подчеркивают именно эту особенность таланта писателя — умение показать народ как активную силу исторического процесса²⁰.

При этом главный герой романа отнюдь не является ни крупным историческим деятелем, ни вообще двигателем исторического события. Он скорее присутствует при событиях, в известной мере участвует в них, но не определяет

направления, хотя на нем и стянуты все нити романной интриги. В этом смысле он отличен и от программных просветительских героев типа Робинзона, Тома Джонса, и от героев Новалиса, Гофмана, Шатобриана — носителей романтической концепции личности. И поэтому, хотя заглавному герою (Айвенго, Квентину Дорварду) уделено достаточное количество страниц, важнейшими, определяющими, дающими тон самому историческому повествованию являются многочисленные рядовые и не рядовые участники исторических битв, воссоздающих социальный облик эпохи. В этом смысле особенно характерен роман «Пуритане», отмеченный особым вниманием Маркса, где колоритные образы представителей враждующих партий заслоняют собой маловыразительный образ Генри Мортонна, связующего воедино многочисленные сюжетные линии романа.

Французские критики 20-х годов и, по-видимому, независимо от них В. Г. Белинский, говоря о В. Скотте, часто употребляли выражение «угадал»: «угадал дух своего времени», «угадал задачи, которые стояли перед литературой».

Это «угадал» относится не в последнюю очередь к самому жанру романа. Историки литературы спорят о соотношении реализма и романтизма в творческом методе В. Скотта. Эти споры стали возможны именно потому, что

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 133.

²⁰ Любопытный отклик на эту тему приводит Ю. Д. Левин в названной выше статье. В водевиле А. Шаховского «Еще Меркурий, или Романый маскарад в стихах» изображена противница В. Скотта, некая княгиня, которая возмущается популярностью писателя:

Он гений, так решила мода...
А интересен ли один его герой?

На этот упрек следует разъяснение:

Весь свет его герой, он пишет жизнь народа.

Княгиня надменно отвечает:

Я, слава богу, не народ!
И мне совсем не радость
Узнать, что чернь шумит...

«Эпоха романтизма». Л., 1975, . 19

В. Скотт закладывал основы и романтического и реалистического романа XIX в., «угадывал» его основные параметры «Век наш — по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания»²¹, — писал В. Г. Белинский в 1842 г.

«Историческое созерцание» складывалось под воздействием событий французской революции и войн начала XIX в. промышленного переворота и изменения классовой структуры общества. Но именно В. Скотт нашел литературные формы, в которых запечатлел новый подход к изображению исторических героев и народа в конкретных обстоятельствах определенной эпохи. Это могли быть средние века, но и «60 лет назад», как отмечено на титульном листе первого романа В. Скотта «Веверлей». Но это могло быть еще ближе по времени, сама современность, осмысленная как этап истории. Поэтому вопрос о романтизме и реализме В. Скотта не сводится к тому, что одни герои его более романтические, а другие более реалистические, что в каких-то моментах он идеализирует изображаемое, а во многих эпизодах вскрывает реальные пружины социальных конфликтов.

Существенно то, что художественные открытия В. Скотта помогали осмысливать не только прошлое, но и настоящее. Поэтому у В. Скотта учились не только романтики, но и реалисты: и Пушкин и Бальзак. Характерно, что многие выдающиеся современники подчеркивали в его творчестве именно те черты и особенности, которые вели к реализму.

Примечательна позиция Гете. Говоря о романе «Пертская красавица», он восклицает: «Как сделано! Какая рука! В целом такой четкий план, и в деталях ни одной черточки, которая не вела бы к цели». Он хвалит диалог, описание. «Его сцены и ситуации подобны картинам Тенирса; в целом вся композиция обнаруживает высокое искусство, а отдельные фигуры — это выразительная правда (*eine sprechende Wahrheit*)». Спустя два с половиной года (3 октября 1828 г.)²² после чтения романа «Роб Рой» он отмечает и «бесконечное усердие» в подготовительной работе, и «великолепную правду в деталях» (9 марта 1831 г.).

Известное высказывание А. С. Пушкина о том, что В. Скотт изображает исторические события «домашним

²¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VI, с. 90.

²² Эккерман П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981 (далее ссылки на даты разговора приводятся в тексте).

образом», также подчеркивает реалистический момент²³.

Поэтому, когда говорят о мировом значении художественного опыта В. Скотта, речь идет не просто о влиянии и подражании. По словам английского историка литературы, он пленил воображение Европы и побудил к новым литературным «усилиям писателей Франции, Германии и России»²⁴.

Что касается собственно жанра исторического романа, то здесь уже немислимо пройти мимо опыта В. Скотта. Можно с ним в чем-то не соглашаться, спорить, как спорили А. де Виньи и В. Гюго, но роман В. Скотта оставался своеобразной точкой отсчета.

Виньи шел своим путем, более того, он даже говорил, что в «Сен-Маре» он попытается сделать нечто противоположное тому, что делал В. Скотт. Виньи поставил в центре изображенных событий лицо не вымышленное, а историческое, при этом фигура Сен-Мара явилась центральной не только по сюжету: Виньи тщательно разрабатывает этот характер и выдвигает, анализируя поведение героя, нравственные проблемы безотносительно к историческому моменту, изображенному в романе. Очень существенно замечание самого В. Скотта по поводу романа Виньи: в нем не представлен в должной мере народ. Тем самым совершенно меняется то соотношение героя и массы, которое было завоеванием романа В. Скотта.

Таким образом, перед нами другая разновидность жанра. Она связана с иным пониманием историзма. В наброске предисловия к «Сен-Мару» (1828) Виньи сопоставляет задачи историка и автора исторического романа. Историк, по его словам, «оценивает общие следствия игры страстей с точки зрения духовного развития человечества; роман изображает самую борьбу страстей, сплетение их и влияние на современную им эпоху»²⁵.

Сама по себе характеристика исторического процесса как борьбы страстей весьма далека от вальтерскоттовского подхода к событиям, как результату столкновения противоборствующих интересов, как социальной борьбы, в которой к тому же как крупная, если не решающая, сила принимает участие народ²⁶.

²³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1978, т. 7, с. 366.

²⁴ Evans I. English literature: Values and traditions. London, 1962, p. 18.

²⁵ Цит. по кн.: Реузов Б. Г. Указ. соч., с. 176.

²⁶ Сравнение с В. Скоттом было по тем временам совершенно неизбежно. А. С. Пушкин также противопоставляет их друг другу, при этом о романе Виньи высказывается весьма пренебрежительно.

«Седая древность принимала участие в современных боях»²⁷, — пишет Б. Г. Рейзов, характеризуя общественную обстановку во Франции 20-х годов XIX в. Тем более острой полемику вызвал роман о политической борьбе во Франции XVII в.

«Собор Парижской богородицы» В. Гюго — один из наиболее романтических исторических романов. В отличие от романов В. Скотта, в центре его не стоит какое-либо крупное историческое событие или какая-либо политическая интрига²⁸. Избрана точная дата — 1482 г., но в этот год не происходит каких-то значительных событий, тем более поворотных в истории. В отличие от Виньи известная из истории личность (в данном случае Людовик XI) является лишь эпизодическим персонажем в романе, почти не влияющим на ход событий. Но это только внешне напоминает структуру романа В. Скотта, ибо английский писатель, хотя и ставит в центре вымышленного героя, но вовлекает этого героя в исторический конфликт эпохального масштаба, в котором участвуют личности известные, хотя они и не представлены крупным планом.

Это не означает, что Гюго не передает масштабы эпохи. Но он передает их преимущественно через образы-символы. Таким символом является прежде всего сам Собор — и как архитектурный памятник, созданный талантом средневековых мастеров, и как памятник духовного порабощения народа. С Собором-символом тесно связан и образ архидиакона Клода Фролло, задуманный, однако, неоднозначно: он воплощает в себе фанатизм и догму церкви и одновременно отражает начавшийся кризис религиозного сознания. Как литературный образ, он связан с традицией литературы XVIII в. — и просветительской («Монахиня» Дидро) и предромантической («Монах» Льюиса).

Для жанра исторического романа существенно, как подходит автор к изображению народа. Виньи по сути его игнорировал, он целиком сосредоточил внимание на трех-четырех основных персонажах. Внешне роман Гюго как будто противостоит повествованию о противоборстве Сен-Мара и кардинала Ришелье, противоборстве, к которому народ не причастен. В романе Гюго колоритны массовые сцены, можно сказать, что многие его страницы буквально заполнены народом. Кульминацией изображения народа является штурм Собора. Но это совсем не тот народ, кото-

²⁷ Рейзов Б. Г. Указ. соч., с. 76.

²⁸ Там же, с. 532.

рый представлен у В. Скотта. Там — шотландские горцы, ремесленники («Пертская красавица»), «зеленая армия» Робин Гуда («Айвенго»), т. е. народ, представленный социально и исторически конкретно. У Гюго — романтический образ некоей аморфной массы людей не очень ясного социального положения или же — городское «дно», деклассированные группы, стоящие вне общества. Хотя историки литературы обычно рассматривают эпизод штурма Собора как сублимированное отражение впечатлений Гюго от июльских дней 1830 г., самый штурм предстает как стихийный взрыв страстей, лишенный какого-либо социального и политического смысла. (Как известно, героям июльской революции Гюго посвятил патетические стихи, и народ изображен там в его реальном социальном облике.) Исключительными, необыкновенными предстают в романе главные его герои — Эсмеральда и Квазимодо. Абстрактные представления о свете и мраке, добре и зле отодвигают на второй план любые социальные категории, определяющие ход исторического развития. «Этот роман — композиция символов и цвета», — пишет современный французский исследователь: «Эсмеральда излучает свет». Она одета в белое. Клод Фролло — «мрачная душа», «черный человек». В V книге выражена идея борьбы между светом и тьмой: «Теократия, каста, догма, миф, бог» — с одной стороны, и, с другой — «свобода, народ, человек», «распространяющий вокруг себя свет печатный станок Гутенберга». Историзм и романтическая символика вступают в противоречие²⁹.

▲ Своеобразие романа Гюго состоит в том, что его историческое содержание передается главным образом через воспроизведение «местного колорита» — Париж, быт и нравы сто обитателей, его архитектура, его площади, заполненные народом в дни праздников и в дни казней, далее экзотический «двор чудес» и, наконец, сам Собор — главная арена событий, — все это несет на себе приметы эпохи. Поэтому романтическая символика не всегда вступает в противоречие с историзмом, она одновременно и служит средством — специфически-романтическим — изображения эпохи.

> Не экзотические фигуры, как плясунья-цыганка или глухонемой звонарь, а рядовые люди, обитатели небольшого селения в Северной Италии, — главные герои романа А. Мандзони «Обрученные» (1827). Одна из особенностей жанра этого романа — иллюзия документальности: автор

²⁹ См.: Meschonnic H. Les romans de Hugo avant «Les Misérables». — In: Histoire littéraire de la France. Paris, 1973, t. IV, part. 2, p. 284.

выдает свой роман за подлинное летописное свидетельство очевидца событий, лишь стилистически отредактированное. В момент появления роман привлек внимание своим обличительным пафосом: в XVIII в. в Италии царил феодальный произвол, перед которым такие люди, как герои романа Люция и Ренцо, были беззащитны.

Вскоре после появления романа Мандзони на него появились отклики и за пределами Италии. Сразу же возникали сопоставления с В. Скоттом. Во французской критике было отмечено, что в настоящем историческом романе историчны должны быть не только нравы и персонажи, но и сюжет и композиция. Исходя из этого положения, критики противопоставляли двух писателей: «В. Скотт заимствует из истории материалы для того, чтобы построить свою фэбулу; итальянский романист придумывает фэбулу, чтобы целиком поставить ее на службу истории»³⁰.

Сюжет и композиция у Мандзони подчинены определенному моральному принципу: человеку трудно бороться против обрушивающегося на него зла, и он может рассчитывать только на Провидение, спасти его может не борьба, а опора на свои духовные силы. Эта религиозная идея, естественно, приходит в столкновение с принципом историзма.

Если у Гюго добро и зло были в известной мере абстрагированны (хотя церковь в лице Клода Фролло предстает как конкретное общественное зло), то для Мандзони добро и зло связаны именно с религиозными представлениями. Носителями высоких нравственных ценностей выступают священник Кристофоро и кардинал Федерико Борromeo — они не дают восторжествовать злу и благодаря их помощи и собственной вере Люция и Ренцо обретают после бесчисленных испытаний (включая чуму) счастливую судьбу.

Гете, получив роман в подарок от автора, сразу же прочел его и отозвался восторженно: «Прежде всего он превосходный историк», — сказал он Эккерману (21 июля 1827 г.). Далее он напомнил слова Аристотеля о том, что трагедия должна вызывать страх. Гете считает, что это требование может быть применено и к другим жанрам, в частности к роману Мандзони: «Мандзони удивительно удачно использует страх, чтобы затем растрогать и вызвать удивление». Таким образом, Гете подчеркнул трагический характер романа, хотя и завершающегося столь счастливо. Главный упрек вызвала документальная дотошность автора, здесь историк, по мнению Гете, мешал поэту, и он даже предложил в це-

³⁰ Реизов Б. Г. Указ. соч., с. 137.



А.-Л. Жироде-Триозон. Сцена потопа. 1806 г.

мецком переводе сократить роман, убрав некоторые подробности, например в описании чумы.

Как уже отмечено выше, художественные открытия В. Скотта стимулировали развитие исторического жанра, вдохновляя не только романтиков, но и реалистов. При этом реалисты выступали почти одновременно с романтиками. Во Франции исторические романы Бальзака и Мериме предше-

ствовали «Собору Парижской богородицы» Гюго. Происходила дальнейшая трансформация жанра.

Наряду с историческим романом центральное место в литературе французского романтизма занимает так называемая исповедальная проза, представленная Ф. Р. Шатобрианом («Рене», 1805), Б. Констаном («Адольф», 1806), Альфредом де Мюссе («Исповедь сына века», 1836).

На фоне исторической прозы, поражающей масштабностью изображаемых событий, многонаселенностью и богатством колорита, исповедальный роман переносит нас в узкую сферу душевных переживаний героя, не находящего себе места в жизни. Нетрудно установить некоторую отдаленную параллель исповедального романа с романтической поэзией, прежде всего байронической.

Однако если герой Байрона — личность исключительная, яркая, поставленная в экстремальные обстоятельства, то герои Шатобриана, Констан и Мюссе — «дети века», реальные молодые французы, мечущиеся в поисках утраченных ценностей³¹. В названных трех романах нет никакой экзотики, и именно в них, как писал в «Евгении Онегине» Пушкин: «... отразился век, / И современный человек / Изображен довольно верно / С его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой, / Мечтанью преданный безмерно, / С его озлобленным умом, / Кипящим в действии пустом».

В последнем по времени написания романе «Исповедь сына века» в большом авторском отступлении дана попытка осмыслить отношения «сына века» с эпохой. Речь идет, конечно, не обо всем молодом поколении, а только о его части, о людях, которые особенно болезненно пережили исторические перевороты во Франции: «...позади — прошлое, уничтоженное навсегда, но еще трепетавшее на своих развалинах со всеми пережитками веков абсолютизма; впереди — сияние необъятного горизонта, первые зори будущего, а между этими двумя мирами... некое подобие Океана, отделяющего старый материк от молодой Америки; нечто смутное и зыбкое; бурное море, полное обломков кораблекрушения...» (гл. II)³².

³¹ «Герой Констана, Шатобриана — весь в процессе разобщения. Герой Гельдерлина — весь в процессе общения с людьми, природой, историей, космосом» (*Шрейдер Н. С.* Специфика автобиографизма в романе Б. Констана «Адольф». — В кн.: Проблемы взаимодействия прозаических жанров. Днепропетровск, 1971, с. 25).

³² Тема трагической обреченности звучит и в лирике А. Виньи («Смерть волка»), находит отражение и во французской живописи эпохи романтизма («Плот „Медузы“» Т. Жерико, сцены потопа у

Жанр исповедального романа, таким образом, представлял собой специфическую национальную разновидность романтического романа — в литературах других стран она не повторялась.

Новелла

Заслуживает внимания судьба новеллы в эпоху романтизма. Как и роман, новелла имеет свою многовековую традицию, уходящую корнями в средневековую литературу. Подлинный расцвет новеллы связан с эпохой Возрождения. Теоретики новеллы, как правило, начинают разговор с «Декамерона» Боккаччо и «Назидательных новелл» Сервантеса. В последующие два столетия новелла как жанр не исчезала, но и не занимала сколько-нибудь весомого места. Например, в немецкой и английской литературе XVII—XVIII вв. об истории новеллы говорить невозможно — речь может идти только об отдельных примерах.

Как уже отмечалось выше, французские просветители, начиная с Монтескье, охотно обращались к этому жанру, который представлен в литературе XVIII в. многими разновидностями: философская новелла Дидро существенно отлична по манере от философской новеллы Вольтера, сентиментальная новелла Бернардена де Сен-Пьер непохожа на новеллу Прево. Сентиментальная новелла, как уже говорилось, богата и многообразна в русской литературе, хотя в данном случае надо говорить об авторах второго ранга.

Исторический переворот в судьбе новеллы ярче всего раскрывается на материале немецкой повествовательной прозы. При этом речь идет не просто об особенностях национального литературного процесса (немецкая новелла в эпоху Просвещения не обозначила собой особого этапа) — художественные открытия немецких новеллистов-романтиков имели общеевропейское и шире — мировое (если учесть отклики в литературе США) значение.

Историки и теоретики литературы и сами писатели совершенно по-разному определяли сущность новеллы как жанра. В начале XX в. Оскар Вальцель как курьез отмечал, что «одной и той же художественной форме приписывают совершенно противоположные признаки». При этом он приводит высказывания о жанре новеллы Геббеля и Шпилльгагена. Первый писал в 1838 г.: «Единственный интерес, ко-

А.-Л. Жироде-Триозона и Т. Жерико, полотно на греческую тему Э. Делакруа и его же «Адский город в пламени»).

торый стремится возбудить Тик в своих повеллах, коренился в том, что люди не могут оставаться такими, какие они есть». Шпильгаген же, наоборот, утверждал в 1883 г.: «Новелла имеет дело со сложившимися характерами»³³.

В самом деле, теоретические определения повеллы всегда вызывали много споров.

На протяжении XIX в. немецкими писателями было выдвинуто несколько таких определений.

Сложность, однако, состоит в том, что, во-первых, писатели, предлагавшие собственную теорию (Гете, Тик, Гейзе, Штифтер), сами в своем творчестве существенно отклонялись от нее; а, во-вторых, новые задачи, встававшие перед литературой на каждом новом этапе, вносили существенные коррективы в структуру жанров.

В связи с этим возникает дилемма: судить ли о новом типе повеллы на основе прежних теоретических конструкций или создавать новую теорию, опираясь на новые образцы жанра. По остроумному замечанию одного из английских исследователей, возникает ситуация: «курица — яйцо». Что чему предшествует, из чего следует исходить: из ранее сложившейся точки зрения или из нового художественного опыта?³⁴

Спора нет только о количественном критерии. Все согласны, что это — малая форма прозы, произведение небольшого объема, хотя и тут возникают сомнения, когда, например, речь заходит о таком довольно крупном произведении, как «Михаэль Кольхаас» Клейста (русский термин «повесть» не имеет аналогов в западном литературоведении). Что касается содержательной характеристики жанра повеллы, то тут почти каждый исследователь ищет свой собственный подход.

При этом спорность формулировок возрастает по мере того, как авторы пытаются более жестко определить параметры жанра. На этой почве, например, возникла полемика Бенно фон Визе против Иоганнеса Клейна (ученые ФРГ), ибо последний стремился строго отделить один малый жанр от другого. Б. фон Визе строит свое исследование на многих образцах новеллистического искусства и в каждом случае подчеркивает индивидуальное жанровое своеобразие³⁵. Споры возникают о границах между новеллой, рас-

³³ *Walzel O. Die Kunstform der Novelle.*— In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht.* Leipzig; Berlin, 1915. H. 3, S. 161.

³⁴ *Lo Cicero D. Novellentheorie.* The Hague; Paris, 1970, p. 113.

³⁵ *Klein J. Geschichte der deutschen Novelle.* Wiesbaden, 1960; *Wiese B. von. Die deutsche Novelle.* Düsseldorf, 1962.

сказом и характерным для американской литературы жанром «короткого рассказа» (short story). Английский исследователь Беннет в этом вопросе занимает наиболее гибкую позицию, не видя необходимости устанавливать границы между названными жанрами³⁶.

Споры вокруг жанра новеллы, которые обстоятельно анализирует Ло Цицерио, убеждают прежде всего в том, что они бессмысленны вне конкретно-исторического подхода. Новелла развивалась, менялись ее герои, более того, изменялся самый подход писателя к изображению действительности. Стремительный путь развития проделала новелла в XIX в. Это был не просто переход от романтической новеллы к реалистической. И в рамках романтизма, и на путях развития реализма XIX в. раскрылись новые возможности жанра, возникли такие разновидности новеллы, которые уже не укладывались в старые представления о жанре. Но важнейшим рубежом явился переход от Просвещения к романтизму.

Именно в этот переходный период, вскоре после французской революции, Гете опубликовал цикл повелл «Разговоры немецких беженцев».

Обратимся, однако, к позиции Гете-новеллиста. Гете, как и новеллисты Возрождения, использовал в «Разговорах немецких беженцев» известные сюжеты (из 6 сюжетов только один оригинальный). «Рама» напоминала о структуре «Декамерона». Однако обрамляющая новелла несет на себе такую социально-политическую нагрузку, какой она не имела у его далекого предшественника. Там была чума, стихийное бедствие, здесь — французская революция: участники обрамляющей новеллы — беженцы, и прежде всего семья баронессы фон Ц., покинувшей родные места на левом берегу Рейна перед тем, как туда вступили французские войска. Но эти беженцы не просто отсиживаются в местности, не затронутой войной. Они обсуждают происшедшие события, спорят о них и даже ссорятся: тайный советник С. покидает «убежище» в знак протеста против поведения племянника баронессы Карла, с юношеским темпераментом выступающего в защиту французов и революции. Когда тайный советник выразил надежду, что члены якобинского клуба в Майнце попадут в руки союзников (т. е. антифранцузской коалиции) и будут повешены, Карл не выдержал и воскликнул, что он «надеется на то, что гильо-

³⁶ См.: *Bennet E. K. A history of the German Novelle. Cambridge, 1961, p. 244.*

типа и в Германии найдет себе обильную жатву и не минует ни одной преступной головы».

Таким образом, «Рама» оказалась насыщенной злободневными теориями, и Шиллер, опубликовавший «Разговоры немецких беженцев» в своем журнале «Оры» за 1795 г., был несколько смущен этим обстоятельством, так как в проспекте журнала заявлено, что сотрудники его не станут касаться политики.

По ходу действия в обрамляющей новелле баронесса потребовала прекращения политических дискуссий, и поэтому все рассказываемые для развлечения оставшегося общества новеллы были призваны прежде всего отвлечь внимание от текущей политики. Они, во-первых, совершенно не связаны с современностью, а во-вторых, являются пересказом известных сюжетов (что, кстати, послужило поводом для иронических замечаний со стороны современников, в том числе из окружения Гете).

Любопытно, что баронесса, которая требует, чтобы рассказывали не все, что придет в голову, а руководствовались определенными принципами, дает свое определение типа новеллы.

Она хочет услышать «историю с небольшим числом лиц и событий, складно сочиненную и обдуманную, правдоподобную, естественную и не слишком низменную, историю, в которой люди являются нам такими, какими мы хотели бы их видеть: не совершенными, не добрыми, не исключительными, но интересными и приятными». История должна быть не только занимательной, но пусть она также «заронит в нас желание время от времени над нею призадуматься».

Нетрудно заметить, что просветительские цели здесь не акцентированы, моральные максимы носят общечеловеческий вневременной характер и пересказанные далее новеллы в целом отвечают замыслу баронессы. Гете здесь остается в кругу традиционных жанровых форм, как и в сказке, которой завершается цикл «Разговоров».

Примечательна также работа Гете над созданием произведения, которое он так и озаглавил: «Новелла», и та трансформация жанра, которой отмечена его творческая история. Замысел относится к 1797 г., когда после завершения «Германа и Доротеи» Гете поделился с Шиллером новой идеей для эпического стихотворения под названием «Охота». Шиллер подробно в нескольких письмах к Гете разбирает этот сюжет, обсуждает его и с Гумбольдтом. Исходя из требований эпического жанра, Гете пишет Шил-

леру 22 апреля 1797 г.: «В хорошем поэтическом произведении исход может быть заранее известен, и даже должен быть известен, и, собственно, весь интерес должен быть сосредоточен на том, как оно выполнено»³⁷

Шиллер развивает далее эту мысль, говоря, что «эпическому поэту лучше воздержаться от таких сюжетов, которые сами по себе возбуждают сильный аффект», предлагает «очистить сюжет от того, что неопределенно и возбуждает удивление» (25 апреля 1797 г.). Гете, сначала намечавший разработать сюжет в гекзаметрах, вскоре убеждается, что эпическое произведение не получится, и в письме от 27 июля 1797 г. высказывает опасение, как бы не превратилось оно в балладу. «Подождем, к какому берегу гений пригонит наше суденышко», — заключает он письмо.

Но прошло 29 лет, прежде чем поэт вернулся к этому сюжету, набросал новый план и начал осуществлять его, на этот раз в прозе. Это были годы, когда Гете работал одновременно над новеллами для романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера».

Эккерман подробно рассказывает в своих «Разговорах» о ходе работы Гете над новеллой, читает ее по частям по мере написания и обсуждает разные аспекты реализации замысла. В записи 25 января 1827 г. Эккерман сообщает также, что обсуждалось название новеллы, предлагались с обеих сторон разные его варианты. «А знаете ли, — сказал Гете, — назовем ее просто „Новеллой“, ибо новелла и есть свершившееся неслыханное происшествие. Вот истинный смысл этого слова, а то, что в Германии имеет хождение под названием новелла, отнюдь таковой не является, это скорее рассказ».

Работа над «Новеллой» заняла почти полтора года. Этапы этой работы зафиксированы в дневнике поэта (более 30 записей с 4 октября 1826 по 12 февраля 1828 г.). Любопытно, что в двух случаях появляется слово «романтический», «1827. 11 января. Д-р Эккерман... первые тетради романтического произведения об охоте. 15 октября. Вечером д-р Эккерман. Он читал среднюю часть романтической охоты».

Тем не менее «Новелла» не является в подлинном смысле этого слова романтической, хотя и завершена после новеллистических открытий Клейста, Тика, Арнима, Brentano, Гофмана. Слово «романтический» относится здесь не к

³⁷ Гете и Шиллер: Переписка. М.; Л., 1937. Т. 1 (далее ссылки на даты писем приводятся в тексте).

жанру, не к методу — «романтическими» именуются некоторые мотивы, и прежде всего эффектный лирический финал, когда мальчик, играя на флейте, ведет за собой льва.

Структура «Новеллы» Гете, несомненно, отразила художественные поиски ее автора и не идентична структуре тех новелл, из которых составлены «Разговоры немецких беженцев». В какой-то мере она не соответствует и той формуле, которую приводит Эккерман («некое совершившееся неслышанное происшествие»).

У «Новеллы» довольно обстоятельная экспозиция. Молодая княгиня, недавно вступившая в брак и потому еще плохо знакомая с владениями мужа, знакомится с местностью, при этом дважды: сначала придворный художник раскладывает перед ней листы, изображающие местность и виды старого замка, а потом, после отъезда князя на охоту, она в сопровождении своего дяди, принца Фридриха, отправляется на прогулку, чтобы увидеть все собственными глазами.

В передаче пейзажа есть еще один важный мотив. Княжеская чета живет в новом дворце. На рисунках художника запечатлены развалины старинного замка, заросшие деревьями. Так, огромный клен, пустивший корни на ступенях лестницы, ведущих в главную башню, «на удивление людям высоко вздымается над всей округой». Совершенно романтический пейзаж, который нетрудно встретить на картинах Каспара Давида Фридриха (например, «Руины Эльдена», ок. 1825 г., или «Мечтатель», ок. 1835 г.)

Изображение руин древних зданий на фоне буйной природы — мотив, весьма распространенный в литературе романтизма. Акценты здесь могли быть разные. Так, в «Рене» Шатобриана герой размышляет над камнями древнего Рима, через которые пробиваются растения. Более того, даже не мощные стволы деревьев, а жалкая травинка, пробивающаяся в расселине мраморных надгробий, свидетельствует о величии природы и жалкой судьбе творений человеческих. «Иногда высокая колонна одипоко поднималась среди пустыни, словно великая мысль, возникшая в душе, опустошенной временем и невзгодами».

В «Новелле» Гете руинам отведена другая роль. Принц Фридрих, который представил художника молодой княгине, по-своему определяет и значение серии созданных им рисунков: «Этими картинами мы украсим садовый павильон, чтобы каждый, кто восхищается нашими по линейке разбитыми цветниками, беседками и тенными аллеями, почувст-



К. Д. Фридрих. Руины Эльдена. 1825 г.

вовал бы желание уединиться там, наверху, *созерцая рядом со старым, неподвижным, неподатливым также и новое — гибкое, влекущее, победоносное!*» (курсив наш.— С. Т.).

Старые камни не вызывают ни умиления, ни грустных размышлений о тщете человеческих усилий. Руины могут быть красивы, но непреодолимость нового очевидна. И в этом — Гете, поборник идеи прогресса, автор «Фауста». А с точки зрения жанра новеллы такая экспозиция как будто и не обязательна, не имеет отношения к «неслыханному происшествию», как и сравнение старого и нового, которое дается в связи с изображением руин. Правда, в руинах прячется лев, но для этого не требовалось вводить фигуру художника, изобразившего развалины замка.

Важное место в развитии сюжета в «Новелле» занимает ярмарка. Живописная картина ярмарки обозначает один из этапов прогулки княгини, потом на ярмарке начинается пожар, в результате чего из зверинца убегают звери, что приводит к самым неожиданным последствиям.

Кульминация событий в новелле связана с тем, что на дороге появляется тигр, сбежавший от своих хозяев.

Шталмейстер, сопровождающий и охраняющий княгиню,

убивает тигра, после чего появляются хозяева зверей и с плачем бросаются на труп животного. Они просят не убивать льва (который также сбежал), гарантируя полную безопасность, если их сыну дадут возможность с помощью игры на флейте спокойно выманить льва из руин. Услышав звук флейты, лев вышел из своего убежища и улегся около мальчика.

Новелла заканчивается песней мальчика:

Околдуют и привяжут
Звуки песни неземной,
И у детских ножек ляжет,
Зачарован, царь лесной.

Пер. Н. Манн

Финал не столько романтичен, сколько сентиментален, при этом религиозно окрашен: и в песне мальчика и в упоминании пророка Даниила, укротившего зверей.

Таким образом, «Новелла» по своей жанровой структуре носит переходной характер — она уже утрачивает свою сюжетную однозначность, на которой настаивал Гете, — изображение некоего происшествия, и обретает новые черты: увиденный двойным зрением пейзаж, неоднозначность поступка (убийство тигра), лирическую взволнованность финала, которым в известной мере отодвигаются в сторону главные участники действия, выступавшие в первой части новеллы (прежде всего княгиня).

Но эти новые черты еще не трансформируют жанра, не делают новеллу романтической.

Теоретики немецкого романтизма — братья Ф. и А. В. Шлегели, говоря о новелле в основном, как и Гете, опирались на опыт Боккаччо и Сервантеса. Их рассуждения были известны до того, как немецкая романтическая новелла заявила о себе всем богатством и многообразием своих жанровых форм.

Само собой разумеется, что и формула Гете о «неслыханном происшествии» как главном признаке новеллы, хотя и была дана им в конце 20-х годов, также не обобщала художественный опыт первой четверти XIX в. Известно, что Гете «не замечал» ни Клейста, ни Гофмана, а когда замечал, например, драмы Клейста, то заявлял о резком их неприятии. Л. Тик, который часто бывал у Гете и даже приобрел славу как мастер художественного чтения, в доме Гете читал преимущественно Шекспира. Тика-артиста Гете предпочитал Тику-писателю, не прощая ему того, что он «штернвальдизировал» (таким иронически-пренебрежи-

ельным термином Гете критиковал манеру Л. Тика, автора романа «Странствования Франца Штернбальда»).

Несомненно новаторской была новелла-сказка, у истоков которой стоял тот же Л. Тик. Вторжение таинственного, фантастического, сказочного в изображение реальных обстоятельств жизни героя, создание ситуаций, при которых реальное подчас незаметно переходило в фантастическое, оставляют особенность новелл Гофмана, но все эти черты же предвосхищаются в новеллах Л. Тика, начиная с «Белокурого Экберта» (1797).

Здесь снова полезно вспомнить Гете, который за два года до появления «Белокурого Экберта» ясно выразил свое отношение к подобным экспериментам.

Как сказано выше, «Разговоры немецких беженцев» заершаются сказкой, которую по ходу «разговоров» рассказывает старик-священник. При этом в уста одного из персонажей — Карла — вложена целая теоретическая тирада, касающаяся самого жавра. «— Не можете ли вы,— обратился Карл к старику,— рассказать нам какую-нибудь сказку? Сила воображения — вещь, конечно, прекрасная, но я не люблю, когда фантазия привносится в реальную жизнь: воздушные создания сказки милы нам, как существа совсем особого рода, но когда их сопрягают с действительностью, это нередко порождает чудовищ, вступающих в противоречие с разумом и здравым смыслом».

Смысл этого суждения прост: сказка есть сказка, порождение фантазии. Она развлекает, она доставляет наслаждение, но как жанр она не имеет ничего общего, например, новеллой.

Разумеется, мнение Гете-просветителя нельзя абсолютизировать. Гете, хорошо знакомый с французской литературой, явно игнорирует опыт французской новеллы XVIII в., которая нередко носила сказочный характер, не в последнюю очередь потому, что так удобнее было автору маскировать свою общественную точку зрения, обманывать бдительность королевской и церковной цензуры. Ясно, что «Заиг», «Микромегас» или «Вавилонская царевна» Вольтера тнюдь не являлись лишь своевольным порождением фантазии. Сказочные образы и обстоятельства сознательно «соплетались с действительностью», и это не только не вступало в противоречие с «разумом и здравым смыслом», а, наоборот, именно просветительский разум определял развитие сюжета, выбор таких ситуаций, которые являлись, говоря современным языком, параболами, обнажавшими коренную еустроенность современного феодального общества.

Эпоха романтизма, пробудившая интерес к богатствам устного народного творчества, отмечена многими составившими эпоху публикациями, в том числе и народных сказок. Мировое значение приобрели обработка сказок и издание их братьями Я. и В. Гримм («Детские и семейные сказки», 1812—1815). Литературная сказка создавалась романтиками независимо от фольклорной традиции, но в ряде случаев стилизовалась под народную или заимствовала отдельные мотивы, реже — сюжеты. Так, сюжет «Удивительной истории Петера Шлемиля» принадлежит целиком Шамиссо, но волшебный кошелек, в котором не иссякает золото, и семи-мильные сапоги — фольклорного происхождения. При этом будущий директор Ботанического сада, Шамиссо нашел сказочному атрибуту — семимильным сапогам — вполне современное применение — для экспедиций с целью изучения природы в разных концах земного шара. Сам он спустя несколько лет после публикации своей новеллы-сказки не рассчитывая на волшебную обувь, реализовал этот замысел совершенно реалистически — на русском корабле «Рюрик», совершившем кругосветное плавание. Сочетание авторского вымысла и фольклорных сказочных мотивов для постановки острых тем современности — и темы золота, которое роковым образом лишает героя радости жизни, и темы познания природы, познания, удовлетворение которого неспоставимо ни с какими материальными благами, — один из примеров того, какую причудливую метаморфозу переживает и жанр новеллы и жанр сказки.

И. Клейн в теоретическом введении к своему исследованию «История немецкой новеллы от Гете до современности» специально останавливается на специфике жанра и отличии новеллы от близких ей жанров малой прозы (шванк, анекдот, рассказ, легенда и т. п.). Отграничивая новеллу от сказки, он указывает на следующие признаки: действие в повелле может приближаться к границам реального, но не переступать их, сказка разворачивается в сфере чудесного. В новелле автор имеет дело только с одним миром, второй лишь иногда предчувствуется; в сказке сосуществуют два мира. Человек в новелле опирается на свои силы, в сказке — на внешние, фантастические. Новелла ставит вопросы бытия, но, как правило, их не разрешает. В сказке конфликты разрешаются в интересах главных героев, поэтому сказка, как правило, не бывает трагичной, она по сути своей оптимистична³⁸.

³⁸ Klein J. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden, 1960, S. 15.

Однако всякое формальное разграничение повеллы и сказки утрачивает свой смысл для романтиков, которые мело ломают границы между жанрами.

Разумеется, представление о сказке у романтиков не было однозначным.

Новалис настаивал на исключительности, «надмирности» игра сказки: «Сказка подобна споведению, она бессвязна». Ансамбль чудесных вещей и событий», «Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная гармония»³⁹. Но ведь и о романе Новалис писал: «Роман должен быть сплошной поэзией».

Новелла-сказка Тика во многом отвечает этому эстетическому замыслу. Гейне определил атмосферу повеллы «Безокурый Экберт» как «таинственную задумчивость»⁴⁰. Не только события в ней носят загадочный, роковой, иррациональный характер, но вся обстановка в ней таинственна, природа предстает одухотворенной, тающей в себе какие-то тайны, не поддающиеся рациональному истолкованию. Тик создает свой поэтический словарь для передачи того, что невыразимо («мысль изреченная есть ложь», — формулировал позднее Ф. И. Тютчев, опираясь на философию немецких романтиков).

Слово *Waldeinsamkeit*, которое Тик преподносит как одно из ключевых для понимания его мироощущения, означает «лесное одиночество» или «одиночество в лесу». Но этот уквальный смысл не передает всего многообразия ассоциаций, связанных для Тика с этим понятием. Это не просто екий конкретный лесной массив, в котором человек находит убежище, «уединение». Это природа в целом, макрокосм, частью которого является человек.

Тик не был мыслителем, но он чутко улавливал идеи поэтов, переводил на язык своих новелл-сказок и комедий-казок сложные теоретические конструкции романтических философов, а иногда и предвосхищал их.

Есть основание вспомнить поэтическую декларацию И. И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

³⁹ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 133.

⁴⁰ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 206.

Тютчев, конечно, опирался здесь на Шеллинга, а не на Тика, но природа у Тика — шеллингианская до Шеллинга; иенская школа, деятельность братьев Шлегелей и Новалиса являлись той лабораторией, в которой вызревали концепции целой эпохи.

Чтобы почувствовать своеобразие концепции природы в повелле-сказке Тика, достаточно сопоставить ее с книгой американца Г.-Д. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу». Там также изображено пребывание человека в лесном уединении. Но оно выглядит совершенно иначе. Герой поселяется на берегу озера Уолден, в Конкорде, в штате Массачусетс, строит себе хижину, организует питание (чем питались герои новелл Тика, мы так и не знаем). Перед нами сменяются времена года, и автор точно передает нам свои фенологические наблюдения — время появления и исчезновения птиц и животных, поведение их в разное время суток, и т. п. Как и у Тика, герой Торо отвергает мир меркантильных интересов, жизнь в лесу контрастно противопоставляет пребыванию среди обывателей. Торо поэтизирует природу, с тревогой говорит обо всем, что наносит ущерб природе, но не мистифицирует и не окутывает ее тайной.

Было бы невозможно стихи Тютчева соотнести с теми картинами, которые открываются в книге американского романтика; природа представлена здесь в другом измерении.

Новелла-сказка Тика — лишь один вариант этого романтического жанра. В совершенно иной мир мы попадаем, когда открываем сочинения Э. Т. А. Гофмана. Его «Золотой горшок» (1814) имеет подзаголовок «Сказка из новых времен». Слияние реального и фантастического, которым характеризуются произведения Л. Тика, сменяется у Гофмана подчеркнутым дуализмом — мир реальный и фантастический сосуществуют рядом, более того, для отдельных героев Гофмана, например в «Золотом горшке», этого фантастического мира просто не существует. Все сверхчувственное, о чем рассказывает Ансельм, или даже то необычайное, что происходит в доме конфектора Паульмана (например, появление архивариуса Линдхорста в виде попугая), объясняется филистерами галлюцинациями после обильного пунша или расстроенным воображением Ансельма.

Это именно то двоemiрие, которое так категорично исключал из сказки Гете, ратуя за чистоту сказочного жанра. Реальный план представлен и будничными обстоятельствами, и не менее буднично-тривиальными персонажами, такими, как регистратор Геербранд или дочь конфектора Паульмана Вероника, мечтающая о том, как она станет

кеной надворного советника и он сразу же подарит ей золотые сережки...⁴¹ Иллюзию реальности создают приметы Дрездена, в котором это все якобы происходит: черные ворота, набережная Эльбы: называются гостиницы, известные в то время в городе, и т. д. /

/И так как в основе замысла лежит двоемирие, то и сюжет развивается в двух измерениях. Реален Ансельм, студент и возможный жених Вероники, и легко объяснимо, что она идет к тетке Лизе, чтобы приворожить его. Линдхорст — это королевский архивариус, живущий на окраине Дрездена. И чтобы заработать талер в день, Ансельм ежедневно копирует некие старые рукописи в доме архивариуса. Но гораздо важнее другая сюжетная линия, согласно которой Линдхорст не архивариус, а царь Саламандр и дочери его — золотисто-зеленые змейки, и в одну из них — Серпентину — влюбился Ансельм. И браки в финале заключаются на двух уровнях: Вероника выходит замуж за режиссера Геербранда, после того как он получает титул надворного советника. Ансельм на ней не женится не просто потому, что любит другую, но прежде всего потому, что он принадлежит к другому миру, и женой его становится одна из дочерей царя Саламандра, приносящая ему в приданое золотой горшок. /

Характерно, что если в новелле Тика атмосферу сказки подчеркивал и, можно сказать, определял не только характер взаимоотношений между персонажами, но особый таинственный образ природы, непостижимая загадочность того, то Тик называл «лесным одиночеством», то Гофман — поэт города; герои его с природой, как правило, дела не имеют, чтобы показать чудесное в жизни, не надо выходить за городские ворота — самые удивительные вещи могут происходить в любом доме, в любом дрезденском переулке. Не всегда учитывается, что ареной романтического действия титюдь не всегда являются горы, дикие леса, бурное море («Он был, о море, твой певец» — А. С. Пушкин о Байроне), — у французских романтиков действие чаще всего развивается в Париже⁴² /

Фантастическая новелла или новелла-сказка (эти понятия не совпадают, но очень близки по смыслу) представлена в немецкой литературе многими образцами. Можно на-

⁴¹ А. А. Морозов выделяет в немецкой литературе XVIII — начала XIX в. особый жанр «волшебной-сатирической сказки». Сюда он относит многие новеллы-сказки Э. Т. А. Гофмана. См.: Немецкие волшебные-сатирические сказки. М., 1972.

⁴² *Thalman M. Die Romantiker entdecken die Stadt. München, 1965.*

звать «Ундицу» (1811) Фуке, «Изабеллу Египетскую» (1812) Арнима, «Сказку о Гоккеле и Хинкель» (1815—1816) Брентано.

Если различать новеллу-сказку и фантастическую новеллу, то к первому виду следует отнести названные произведения Фуке и Брентано. От них отличается фантастическая новелла Арнима, условно-историческая по сюжету (действие происходит в начале XVI в.), историческим персонажем является эрцгерцог Карл, ставший императором Карлом V. Исторически-достоверные детали эпохи передают колорит эпохи, но вместе с тем активной силой в развитии сюжета обладают фантастические персонажи, зловещие по своему облику и роли, которую они играют: альраум, Медвежья шкура, голем. Фантастическое служит художественным средством, раскрывающим абсурдность мира, алогичность законов, им управляющих. Вместе с тем через образ альраума, выросшего под виселицей и обладающего способностью раскрывать клады в земле, входит тема обличения стяжания и корыстолюбия, характерная для антибуржуазных настроений романтиков.

С выступлением Генриха фон Клейста меняется самый тип новеллы, как справедливо отмечает историк немецкой новеллы: «Она совершенно теряет черты беллетристической занимательности и обретает новое поэтическое достоинство»⁴³.

Новаторство Клейста-новеллиста состоит в том, что он создает произведение необычайной эмоциональной силы. Именно новелла Клейста дает возможность наиболее отчетливо представить рубеж между новеллой доромантической, принципы которой формулировал Гете, и новеллой новой, послереволюционной эпохи. Новелла — происшествие, новелла — история случая сменяется произведением, в котором социальный, этический конфликт доведен до величайшего трагического напряжения.

Такова последняя из новелл Клейста «Обручение в Сан-Доминго» (1811). Она примечательна обращением к эпохе французской революции. Сюжетом Клейст избирает ситуацию, сложность которой уже predeterminedена событиями, происшедшими на острове: французский революционный Конвент провозгласил равенство черных и белых, но сохранил колониальный статус острова. Для Клейста это был пример, подтвердивший его сомнения и разочарования в революции. По его мнению, Конвент не утвердил принци-

⁴³ Klein J. Geschichte der deutschen Novelle..., S. 39—40.

пов справедливости и только развязал страсти. Было несправедливо, что плантаторы угнетали рабов. Но, когда негр Конго Гоанго восстал, он не пощадил никого: ни правых, ни виноватых.

Герой новеллы, швейцарец на французской службе, Густав фон дер Рид пробирается по стране, контролируемой неграми, и находит убежище в доме Гоанго (в его отсутствие). Девушка-метиска Тони по указанию Гоанго должна задерживать белых и передавать их на расправу Гоанго. Но Тони полюбила Густава. Она хочет его спасти. В этом мире, где все враждебны друг другу, даже любовь не внушает доверия. Тони спасает Густава, но он убивает ее, заподозрив в ней врага. И эта абсурдность финала, когда герой убивает любимую и любящую его девушку, подчеркивает трагическую неустроенность мира, когда, по мнению Клейста, утрачены нормальные критерии человеческого поведения, доверие между людьми подорвано и человек оказывается беззащитным.

Так формируется новый тип новеллы. Характерно, что спустя полвека немецкий новеллист совершенно другого плана — Т. Шторм назвал новеллу сестрой драмы, так как, подобно драме, она воплощает самые глубокие проблемы человеческой жизни.

Таким образом, можно говорить о большом жанровом многообразии немецкой романтической новеллы. А если учесть, что она переживает свою эпоху расцвета уже в первые два десятилетия XIX в., значительно раньше, чем в других литературах эпохи романтизма, то за немецкими новеллистами следует признать приоритет первооткрывателей. Романтическая новелла в других литературах при всей национальной самобытности не могла развиваться, минуя опыт немецких новеллистов, хотя один из самых выдающихся — Клейст — обрел свою славу только в XX в.

Динамика лирических жанров



«Романтизм наложил отпечаток на понятие поэзии, имевшее хождение в Европе. Поэзия — это означало романтизм»,¹ — писал Т. Манн в статье о Шамиссо.

Конечно, романтизм с его новым мировосприятием и новыми средствами художественного освоения мира охватил все виды и роды литературы, вызвал коренные изменения в структуре всех жанров. Но именно поэзия обязана романтизму необычайным расцветом. Романтическая эпоха отмечена появлением выдающихся поэтических индивидуальностей, многообразием лирических жанров, богатством стихотворных форм. Если век Просвещения — это по преимуществу век прозы, то десятилетия господства романтизма были ознаменованы подлинным торжеством поэзии. И потому далеко не случайно, что во многих странах именно поэты-романтики обрели славу великих национальных поэтов: В. Гюго, А. Мицкевич, Ю. Словацкий, Г. Гейне, Д. Леопарди, Н. Ленау, Байрон, Вордсворт. С романтизмом связан блестящий период в развитии русской поэзии первой половины XIX в. — от В. А. Жуковского до Ф. И. Тютчева.

Приведенное выше суждение Т. Манна, конечно, не является простой констатацией самого факта преобладающего места поэзии, но указывает на особую роль поэтической стихии. Расцвет лирики, как и лирическое начало в прозе и драматургии романтизма, имеет исходным фактором особенности романтического мировоззрения.

Уже в процессе становления романтизма отчетливо выявляется новое соотношение объективного и субъективного моментов в эстетическом освоении действительности.

По определению Гегеля, «подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу»². И хотя поня-

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1960, т. 9, с. 456.

² Гегель. Эстетика: В 4-х т. М., 1969, т. 2, с. 233.

тие романтического искусства Гегель трактовал весьма широко, охватывая им все послеантичное искусство, приведенная формула передает существенную тенденцию романтизма начала XIX в.

Искусство романтизма по самой сути своей субъективно, и уже этот момент определяет ведущую роль лирики в системе романтической литературы, что особенно бросается в глаза при сопоставлении с XVIII в.

I

Но не только меняется место поэзии в соотношении с повествовательной прозой и драмой. Происходят глубокие структурные сдвиги в самих поэтических жанрах, меняется их иерархия³.

Для эпохи, предшествовавшей романтизму, характерна та иерархия лирических жанров, которая была зафиксирована у Буало. Напомним, что во второй песни «Поэтического искусства» (1674) рассмотрены идиллия (эклога), элегия, ода, сонет, эпиграмма; бегло перечислены баллада, рондо, мадригал, но обстоятельно охарактеризована сатира. При этом Буало подходит к этим жанрам с неодинаковыми ценностными критериями. С точки зрения идейного (общественного), точнее, нравственного содержания оценивается сатира. По поводу сонета и баллады выдвигаются только формальные критерии: говорится о «законах строгих» сонета, о «затейливости рифм» в балладе.

Идиллия, элегия, ода характеризуются прежде всего тональностью. Именно нарушение тональности означает извращение, нарушение жанра. Буало не случайно использует для сравнения музыкальные инструменты: так, плох тот стихотворец, который для идиллии (эклоги) будет использовать трубу. В этом случае,

Спасаясь, Пан бежит укрыться в тростники,
И нимфы прячутся, скользнув на дно реки...

Почти во всех своих рассуждениях Буало ссылается на авторитет античности. Но нетрудно заметить, что он учитывает не все классические жанры (например, у Буало нет гимна), а отдельные древние жанры характеризует на основе художественного опыта нового времени. Например, элегия, имевшая большую и сложную историю, первоначально

³ Автор сосредоточил свое внимание преимущественно на немецкой поэзии, что не исключает типологического значения ряда наблюдений.

вовсе не была связана со скорбной интонацией, которую подчеркивает Буало.

В самой общей форме можно было бы сказать, что исторической миссией романтиков явилось разрушение иерархии жанров. В самом деле, в этом взлете романтической музыки можно установить общие закономерности, которые проявляются во многих европейских странах, несмотря на их разные исторические судьбы. Вместе с тем в развитии романтической поэзии каждой страны проступают свои национальные особенности. В связи с этим возникает вопрос: какие явления в национальной литературе предшествовали поэзии романтизма? Имело ли место только отталкивание или существовала преемственная связь с предшествующим периодом.

Один тип литературного процесса представляют такие литературы, как французская, итальянская, польская. В поэзии второй половины XVIII в. тон задают приверженцы классицизма; во Франции, кроме того, существенную роль играет поэзия рококо (Э. Парни). Новая романтическая поэтика здесь не сразу пробивает себе дорогу.

Английская поэзия предромантизма и сентиментализма оказывает огромное влияние на литературу других стран. Феноменальным является тот факт, что речь идет о влиянии не выдающихся поэтических индивидуальностей⁴, а именно умонастроения и системы художественных образов, порожденных эпохой и нашедших выражение в творчестве Юнга Макферсона, Грея. В наше время уже трудно представить какой резонанс имела мистификация Макферсона, какой колдовской силой обладало имя Оссиана⁵ или какую европейскую славу приобрело одно стихотворение (а не творчество в целом) Грея, его «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751).

Английская предромантическая и сентиментальная лирика существенно повлияла на трансформацию лирических жанров не только в английской, но и в европейской поэзии⁶. Это особенно относится к жанру элегии.

⁴ Например, самый крупный английский поэт этого времени Роберт Бернс не оказывает такого влияния на современников.

⁵ См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980.

⁶ Эта популярность предромантических и сентиментальных поэтов отнюдь не означает прямой преемственности между ними и поэзией романтизма. Вордсворт, например, наряду с классицистами (Драйден, Попом) отвергал и Макферсона с его Оссианом. Для него это были «псевдогероические стихи, фальсифицирующие природу и чувства». Они знаменуют ту ложную напыщенность, которая заключает в себе отрицание поэзии». Резко отрицательно Вордсворт относился и к Грею. См.: Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. М., 1978, с. 67.

В немецкой романтической поэзии, как и в английской, трансформация жанров была подготовлена художественным опытом и теоретическими идеями XVIII в. Существенно при этом, что немецкая поэзия первой половины XVIII в. наследовала от предшествующего столетия не столько традицию классицизма, сколько барокко (усилия Готшета, его ориентация на театр французского классицизма, как известно, не оказали большого влияния ни на драму, ни на поэзию). В барочной традиции выступали самые заметные поэты начала века — Гюнтер и Брокес. Поэтому если, например, французские поэты до 20-х годов XIX в. практически придерживаются классицистической иерархии жанров, то немецкая поэзия уже в середине XVIII в. достаточно свободна от жанровых канонов⁷. В качестве примера обычно приводятся оды Клопштока. В самом деле, то, что Клопшток называет одой, как правило, имеет мало общего с тем поэтическим жанром, параметры которого Буало строго определил в своем «Поэтическом искусстве» (песнь 2).

Печатаая под общим заголовком «Оды» стихотворения разного содержания и разной тональности: дружеские послания, любовные стихотворения и застольные песни, — Клопшток тем самым ломал строгие рамки жанра.

В своих теоретических работах «Мысли о природе поэзии» (1759) и «О языке и поэтическом искусстве» (1779—1780) Клопшток настаивал на своеобразии поэтического языка, его отличии от языка прозы. Это было полемически направлено против поэтики классицизма в целом, но прежде всего против поэтики Готшета. Клопшток оспаривал тезис Готшета об искусстве как подражании природе, подчеркивая роль поэта-творца и предвосхищая штюрмерскую идею поэта-гения. Отвергая нормативность классицистической эстетики, Клопшток обогатил метрическую палитру немецкого стиха и явился новатором в области поэтического языка. Клопшток широко использовал античные размеры, ввел вольный стих, во многом предвеляя поэтические формы молодого Гете и позднее — Гельдерлина. Клопшток обогатил поэтическую речь неологизмами, виртуозно используя возможности немецкого языка по созданию новых словосочетаний и добиваясь тем самым большей выразительности.

Разрушение жанровой системы продолжают штюрмеры. Существенное значение имела деятельность И. Г. Гердера — не только публикация народных песен, но и обоснование их эстетической ценности. Г. А. Бюргер приобрел известность

⁷ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 53.

далеко за пределами стран немецкого языка как мастер баллады, а его «Ленора» (1773) была переведена почти во всех европейских странах.

На формирование баллады в последние десятилетия XVIII в. и позднее — на развитие романтической баллады большое влияние оказала деятельность Томаса Перси, прежде всего его публикация «Памятников старинной английской поэзии» (1865). На опыт Перси опирался Гердер; напомним, что и Бюргер в своих балладах использовал фольклорные сюжеты. Важно еще отметить, что баллада не имела античной традиции. Шиллер, написавший в конце века несколько баллад на античные темы, стремился тем самым «классифицировать» этот жанр, нейтрализовав его фольклорную природу.

Феномен «молодой Гете», как восхищенно обозначают это явление истории литературы, сыграл исключительную роль в трансформации немецких поэтических жанров. Штюрмерское пятилетие (1770—1775) ознаменовано у Гете поисками новых тем, новых героев; это было время создания образов Геца фон Берлинхшигена, Прометея, Магомета, Фауста, Вертера. Молодой поэт пробует перо во всех видах и родах, опираясь на многовековую литературную традицию, обращаясь к разным эпохам. Образцом ему служат и оды Пиндара, и характерные для мейстерзанга песни Гауса Сакса. Гердер привлекает его внимание и к народной песне, но книжная традиция все же главенствует в его исканиях.

Исследование поэтики молодого Гете — особая большая тема. Здесь важно лишь отметить, что Гете, как истый штюрмер, не считается с иерархией жанров. Ода под его пером становится гимном, передающим эмоциональный порыв. Г. Корф отмечает существенное отличие оды Гете от оды Клопштока: у Гете она выражает движение, у Клопштока — состояние. «И то, что для Клопштока — «риторически развернутая тема», у Гете «внутреннее озарение, порожденное движением чувства»⁸.

Но если штюрмеры разрушали жанровую систему, то в годы веймарского классицизма снова делаются попытки систематизировать и упорядочить жанровые формы. Однако эти усилия не увенчиваются полным успехом. Система античных жанров восстанавливается далеко не полностью.

В 1788 г. Гете пишет «Римские элегии», и элегия как жанр здесь полемически противостоит элегии, введенной в поэтический обиход английскими предромантиками и сен-

⁸ Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1955, T. 1, S. 185.

гименталистами. Гете опирается на традицию римских поэтов Катулла, Тибулла, Проперция, у которых отличительным признаком жанра был так называемый элегический дистих — сочетание гекзаметра и пентаметра. Что касается содержания римской элегии, то она была разнообразной. Преобладала любовная элегия, но и она не определяла специфику жанра. «Элегии» Гете воссоздают атмосферу радостного восприятия мира, который открывается поэту:

*Froh empfind' ich mich nun auf klassischen Boden begeistert
Vor — und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.*

(Чувствую: радостно я вдохновлен классической почвой,
Прошлый и нынешний мир громче во мне говорят.)

Пер. Н. Вольпин

Таким образом, самая лексика этой программной формулы совершенно не элегическая, наоборот — мажорная, жизнеутверждающая.

Грей даже в заголовке своей элегии подчеркивал, что она написана на кладбище. Лирический герой «Римских элегий» мимоходом замечает, что он создавал свои стихи, тихо отстукивая ритм гекзаметра на спине задремавшей возлюбленной.

Гете и Шиллер в переписке конца 90-х годов часто касаются вопроса о разграничении отдельных жанров. Гете, в частности, сетовал в письме к Шиллеру (23 декабря 1797 г.): «Мы, современные поэты, почему-то очень склонны смешивать все жанры, больше того, мы даже не в состоянии отделять их один от другого»⁹ Гете улавливал тенденцию времени, но при этом и оказывал ей сопротивление. Как правило, и он и Шиллер аргументировали свою позицию ссылками на авторитет античности.

Характерно, что Гете, готовя том собрания своих стихотворений в 1800 г., распределяет их не хронологически, а по жанровым рубрикам: «Песни», «Баллады и романсы», «Элегии», «Эпиграммы», «Сонеты», «Каптаты», «Приближаясь к античным формам» — и только частично по тематическому признаку: «Искусство», «Бог, душа и мир», «Из „Вильгельма Мейстера“».

В преддверии романтизма Шиллер, размышляя о путях развития поэзии, сформулировал два принципа поэтического творчества: наивный и сентиментальный. Понятие «сентиментальный» не совпадает с современным пониманием этого термина; в самом общем виде можно сказать, что речь идет

⁹ Гете и Шиллер: Переписка. М.: .., 1937, т. 1, с. 369.

о тех поэтах, которые не удовлетворены окружающей их реальностью. И перед таким «сентиментальным» поэтом открываются две возможности: или создавать сатиру на действительность, или печалиться, тоскуя по неосуществимому идеалу: «Элегический поэт ищет природу, но как идею, и столь совершенную, какой она никогда не была, хотя он и оплакивал ее, как некогда существовавшее и ныне утраченное». И далее Шиллер ссылается на Оссиана, у которого «переживания определенных утрат расширились до идеи всеобщей бренности»¹⁰.

Как известно, статья Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794—1796) во многом перекликается с работами Ф. Шлегеля этих лет. А Гете даже считал, что Шиллер в рассуждениях о так называемой сентиментальной поэзии предвосхитил романтическую теорию. Сам Шиллер, однако, отнесся к романтизму резко отрицательно. Но он проницательно определил место элегии на рубеже XVIII—XIX в., подчеркнув, что в основе этого жанра — соотношение действительности и идеала.

И в известной мере парадоксально, что Шиллер, выступая наставником молодого Гельдерлина, не заметил в нем новой тональности, связанной уже с романтическим конфликтом между идеалом и действительностью. «Откровенно говоря,— писал он Гете 30 июня 1797 г. по поводу произведений Гельдерлина,— я нашел в этих стихотворениях многое от своего бывшего облика, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого. Он отличается острой субъективностью, с которой соединяет известный философский дух и глубокомыслие». 23 августа того же года Гете сообщает Шиллеру о встрече с Гельдерлином и подтверждает: «Обнаружил нашу школу». Оба великих веймарца заметили в поэзии Гельдерлина «острый субъективизм», но, во-первых, не одобрили, соотнеся его с индивидуализмом «Бури и натиска», а, во-вторых, не увидели в нем нового качества¹¹.

Гельдерлин был им чужд и непонятен. Впрочем, подлинное значение Гельдерлина осознали только в XX в., и только теперь, в исторической перспективе, очевидно его особое место в немецкой литературе рубежа веков. Веймарской программе эстетического воспитания Гельдерлин противопоставил свой активный гуманизм, а образцы античности осмыслились им в свете идей и принципов французской революции.

¹⁰ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 423.

¹¹ См.: Гете и Шиллер: Переписка, с. 287, 315.

Дело не только в том, что в его поэзии, как пишет Г Корф, переплетались элегическая форма и форма оды¹². По сути дела он создает новый жанр. Н. Я. Берковский отмечает, что древнегреческие мифы у Гельдерлина органически переплетаются с теми мифами, которые создавали французские революционеры. Его «Гимн человечеству» (1791), «Гимн дружбе» (1791), гимны свободе (1790 и 1792) напоминали не только патетику речей в Конвенте, но и те республиканские праздники — в честь Верховного существа, в честь Свободы и Разума, которые организовывали якобинцы. «Словесные празднества у Гельдерлина предваряют празднества, позднее на деле устроенные в Париже»¹³.

Гимны Гельдерлина, несомненно, развивали штюмерскую традицию, прежде всего гимнов молодого Гете. Тем самым можно говорить об истории оды от Клопштока через Гете и Шиллера к Гельдерлину. Приравнивание гимна к оде в данном контексте также не случайно — они составляют общую линию развития в поэзии XVIII в., и не только немецкой.

Трансформация жанра оды начинается уже на этапе позднего классицизма. Меняется «адресат» оды. Классицистическая ода традиционно была одой в честь кого-либо — от вельможи до бога («С богами говорит как равная она», — писал Буало). Гимны периода французской революции обретают другой смысл и другую функцию (гимны Руже де Лилия, «Патриотическая ода на события 1792 г.» Э. Лебрана, «Ода на перенесение праха Вольтера» М.-Ж. Шенье, его же «Гимн в честь Свободы», «Гимн в честь Разума» и др.). Традиционная ода была рассуждением от имени поэта; «революционная ода и гимн выдвигают на первый план уже не мечту, не воспоминания, не размышления и рассуждения, а своеобразный ультиматум. Поэт в гимне диктует действительности свои законы, требует от нее коренных изменений»¹⁴. При этом требует от имени народа:

Открой мне благородный след
Того возвышенного галла,
Кому сама среди славных бед
Ты гимны смелые внушала,—

писал А. С. Пушкин в оде, которую озаглавил «Вольность» и которую можно отнести также к позднеклассицистическим.

¹² Korff H. A. Op. cit. L., T. III, S. 392.

¹³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973, с. 270.

¹⁴ Обломовский Д. Д. Литература французской революции 1789—1794 гг. М., 1964, с. 244.

Романтики идут дальше в переосмыслении жанра. «Оду к Молодости» пишет А. Мицкевич, «Оду западному ветру» — П. Б. Шелли.

В системе классицизма невозможно представить слияние оды и элегии. Между тем для гимнов Гельдерлина характерна именно такая тенденция, ибо порыв к идеалу Гельдерлина сопровождался ощущением трагической невозможности его осуществления. «Адресатом» («Свободе», «Человечеству») ода Гельдерлина близка одам М.-Ж. Шенье или Р. де Лилия. Но по своей тональности она резко отлична от французской революционной оды. Вот почему от оды и гимна Гельдерлину был один шаг до элегии. А. Арним позднее называл его величайшим из всех немецких элегических поэтов. Историк немецкой элегии Ф. Бейснер отмечает, что если для других поэтов, современников Гельдерлина, жанр элегии не был ведущим, то Гельдерлин по исходным своим позициям «элегической натура»¹⁵

Расцвет немецкой элегии в ее разных модификациях связан с последними десятилетиями XVIII в. (включая и Гельдерлина). В немецкой романтической поэзии после Гельдерлина, отмечает Ф. Бейснер, этот жанр утрачивает свое значение и вплоть до Рильке представлен только редкими малозначительными примерами.

Однако Бейснер при этом не учитывает, что в эпоху романтизма происходит процесс размывания границ между жанрами¹⁶ Элегия в чистом виде, действительно, в немецкой поэзии XIX в. не получает такого развития как песня или баллада. И все же элегия не исчезла, в ряде случаев она растворилась в смежных жанрах. Что такое знаменитая «Лорелея» Гейне? В ней есть что-то и от баллады и от элегии. Можно сказать, что это контаминация двух жанров или баллада в элегической тональности.

Если подходить с таким более гибким критерием, то близкими к жанру элегии следует признать многие стихотворения «Книги песен» (особенно из цикла «Возвращение

¹⁵ *Beissner F. Geschichte der deutschen Elegie. Berlin (W.), 1961, S. 172.*

¹⁶ О размывании жанровых границ в русской поэзии Л. Гинзбург пишет: «Поэты-декабристы унаследовали от XVIII в. противопоставление элегии и оды, вытекающее из противоположности между личным и общественным началом... Лермонтов уничтожил внутренние условия различия элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и стилистическая система каждого из них» (*Гинзбург Л. Указ. соч., с. 164—165*).

на родину») Гейне, цикла «Зимний путь» В. Мюллера и др.

И все же в сравнении с немецкой поэзией составляет разительный контраст необычайный расцвет элегии в России периода формирования романтизма. История этого жанра подробно исследована в нашем литературоведении и своеобразии раскрыто на многих замечательных образцах.

Стоит лишь напомнить, что увлечение у нас элегией подчас даже вызывало недоумение и протесты современников. Так, В. К. Кюхельбекер писал в 1824 г.: «Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости, до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях»¹⁷ Само собой разумеется, что вопрос этот гораздо сложнее, чем можно представить по этой цитате.

Любопытно отметить, что Гельдерлин был современником Гете и Шиллера — немецкая романтическая элегия лишь немногими годами отдалена от классицистических элегий Гете.

В истории русской элегии романтическая модификация жанра была отделена от классицистической довольно длительным периодом. Г. А. Гуковский писал о кризисе элегии 60-х годов XVIII в. и ее «гибели» — на три десятилетия она совершенно исчезла. В 1790-м появляются первые переводы «Элегии» Грея (в прозе), в 1798 г. опубликована элегия Дмитриева «уже в новом вкусе»¹⁸.

Принципиальный интерес представляет отличие романтической элегии от классицистической на материале русской поэзии (где не было такого феномена, например, как «Римские элегии» Гете).

Исследователь истории русской элегии Л. Г. Фризман отмечает, что в XVIII в. (автор говорит об эпохе классицизма, но точнее было бы говорить об эпохе Просвещения) элегия была по существу своему стихотворением на случай, «потому что его содержание, его настроение находилось в противоречии с коренными, присущими эпохе убеждениями в разумности мироустройства»¹⁹ В эпоху романтизма, наоборот, «элегия на случай в прежнем понимании этого сло-

¹⁷ Литературно-критические работы декабристов М., 1978, с. 194.

¹⁸ См.: Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. Л., 1927, 101—102.

¹⁹ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973, с. 43.

ва становится невозможной». В качестве примера Фришман приводит строки из элегии Жуковского «На кончину королевы Виртембергской»:

Прекрасное погибло в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете.

Последняя строка уже выражает характерную черту романтического мировоззрения: гибель прекрасного — не случайность, а удел, судьба, трагическая определенность в неустроенном мире.

Изменение образной системы романтической поэзии отчетливо раскрывается и на судьбе жанра пейзажной лирики. Романтический пейзаж приходит на смену описательной поэзии классицизма (Томсон в Англии, Делиль — во Франции, Галлер — в Швейцарии, Трембедкий — в Польше) и сентиментальной поэзии (Грей, Голдсмит в Англии, Геснер — в Швейцарии, и др.).

В немецкой критике XVIII в. описательная поэзия подверглась резкому и принципиальному осуждению в «Лаокооне» Лессинга. Исходя из главного своего положения, что живопись изображает тела, а поэзия — действие, Лессинг отвергал описательную поэзию, во-первых, потому, что она по своему характеру — созерцательная, пассивно регистрирующая, а, во-вторых, потому, что она ограничивается изображением деталей, мелочей, частных.

Если Лессинг выступал с критикой описательной поэзии в ходе борьбы против классицистической эстетики, то Шиллер в конце века ставит под сомнение право на существование пейзажной лирики именно с позиций веймарского классицизма, аргументируя свою позицию ссылкой на античность: древние греки не изображали пейзаж.

Решающим моментом, объясняющим отличие романтического пейзажа от пейзажной поэзии XVIII в., является не столько новое понимание самой природы²⁰, сколько новая концепция отношения между человеком и природой. Для романтического поэта исключена позиция бесстрастного наблюдателя.

Психологический параллелизм (термин А. Н. Веселовского), т. е. соотношение пейзажа и настроения лирического героя, широко распространенный в народной песне, получает в романтической лирике многозначное выражение.

И суть романтического пейзажа не в какой-то опреде-

²⁰ О концепции природы в литературе романтизма, см.: Хорват Р. Романтические воззрения на природу. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 204—252.

ленной концепции природы (она может быть разной у Эйхендорфа, Байрона и Гюго), а в том, что образное поэтическое изображение пейзажа целиком подчинено выражению настроений, чувств, размышлений героя.

Можно спорить, является ли пейзажная лирика особым жанром. Но это не имеет значения в свете того факта, что романтики смешали все жанры. «Вырабатывается тип внежанрового лирического стихотворения» (Л. Гинзбург)²¹

Стремление к синтезу поэтических средств праздновало, по словам Ф. Штриха, постоянные оргии в произведениях Тика, А. В. Шлегеля, Brentano, Фуке. Здесь находили себе применение все мыслимые стихотворные размеры и виды рифмовки: ямбы, хорей, александрийский стих, триметры, кнюттельферс, вольный стих, сонеты, глоссы, канцона, античные строфы, песни²². К этому перечню можно прибавить испанское романсеро и итальянские терцины²³. Большой интерес немецкие романтики проявляли к жанрам средневековой поэзии, широко использовали художественный опыт поэтов барокко.

Романтики открыли как новую сферу поэтического изображения и выражения поэзию Востока. Здесь особенно выразителен пример Гете, автора «Западно-восточного дивана» (1814—1818). Как известно, Гете то недоверчиво, то сдержанно, а то и просто враждебно относился к романтизму и к поэтике, которая им утверждалась. И все же «Диван» органически вписывается в атмосферу художественных исканий эпохи романтизма.

При разносторонности интересов Гете его внимание и раньше привлекали публикации отдельных переводов поэзии Востока. Но, когда вышла в свет книга переводов из Хафиза, он был сразу захвачен стихией необычного художественного мира. Он почувствовал, что не может больше оставаться равнодушным.

За шесть лет до знакомства с переводами из Хафиза Гете опубликовал статью о Винкельмане, в которой (полемически по отношению к романтикам) подтвердил свою приверженность классицизму. В год написания этой статьи в письме к Цельтеру (30 октября 1808 г.) Гете порицает стремление романтиков к бесконечности формы, т. е. разрушение ими традиционной иерархии жанров, называет

²¹ Гинзбург Л. Указ. соч., с. 52.

²² Strich F. Deutsche Klassik und Romantik. Bern, 1949, S. 233.

²³ «В поэме язык немецкий, стих испанский, тема итальянская», — писал Н. Я. Берковский по поводу «Романсов о розах» К. Brentano. См.: Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 370.

такие произведения романтиков бесформенными и бесхарактерными. Но вот проходит несколько лет, и в 1814—1815 гг. он уже восхищается бесконечностью и неуловимостью содержания лирики Хафиза, пишет одно из программных стихотворений «Дивана» — «Без границ»:

Не можешь кончить,— этим ты высок,
Не ведал и начала,— в том твой рок.
Вращенем песнь на звездный свод похожа:
Конец, начало — все одно и то же...

Пер. С. Шервинского

Поэзия, к которой обратился Гете, была весьма далека от идеала «благородной простоты и спокойного величия», сформулированного Вилкельманом.

Не без некоторой настороженности Гете вступает в этот чуждый ему поэтический мир. В «Примечаниях и заметках» он пишет о «дерзновеннейших образах» восточной поэзии, «о произвольных, порой даже неумелых, условных и безвкусных». Он говорит, что в этой литературе не могло быть и речи о вкусе (надо полагать, в европейском понимании этого слова)²⁴.

И все же мир восточных образов не только заинтересовывает и удивляет Гете, но и покоряет его, покоряет многогранностью образов и даже той неуловимостью смысла, которая противостояла его веймарской эстетике. Характерный образ возникает, например, в стихотворении «Намек», где слово сравнивается с веером, за которым то возникает, то исчезает лицо любимой...

Следует обратить внимание и на многозначность слова «Хиджра», поставленного заголовком к стихотворению, открывающему «Диван». Хиджра — год бегства Магомета из Мекки в Медину, и с этого года начинается магометанское летосчисление. Для Гете «Диван» — тоже и бегство и начало — начало новой ступени в непрерывном развитии поэта. С этим связан мотив странствия во времени и в пространстве. «Поэт рассматривает себя как путешественника. Он уже прибыл на Восток. Он радуется нравам, обычаям, предметам, религиозному укладу и мнениям; мало того — он не рассеивает подозрения, будто он сам мусульманин» — так говорилось в предуведомлении о «Диване», опубликованном 24 февраля 1816 г.

Восточные мотивы широко представлены и в лирике

²⁴ *Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Berlin; Weimar, 1973, В. 3, S. 205.*

Гейне. Индия, Аравия, Персия часто возникают в его стихотворениях как романтический контраст немецкому миру. В одном из писем 1824 г. Гейне пишет: «Я горжусь тем, что я перс».

На крыльях песни, подруга,
Со мной умчишься ты
На Ганг, под небо юга,
В чудесный край мечты.

Пер. В. Левика

Но, обращаясь к восточным мотивам, Гейне, как и Гете, не стремился подражать ни строфам, ни жанрам восточной поэзии. Только в некоторых стихотворениях «Дивана» Гете близок к персидской газели. В целом же Гете и Гейне остаются в сфере национальной поэтики (в «Диване» есть стихи, напоминающие немецкие народные песни).

Другие немецкие романтики, прежде всего Ф. Рюккерт и А. Платен, с большим мастерством воспроизводят на немецком языке форму газели. По этому поводу возникла даже полемика. В. Мюллер критиковал такие попытки, видя в них только стилизацию. По его словам, повторяющаяся рифма создает ощущение скованности поэта одной мыслью, одним чувством. Газель состоит из 6—12 двустиший, причем все вторые строчки рифмуются с первым двустишием, имеющим парную рифму (аа, ба, са, да и т. д.). Возражая Мюллеру, Платен утверждал, что рифмовка в персидском стихе гораздо ближе немецкому языку, чем, например, просодии древних греков, которые пытаются передать некоторые немецкие поэты.

Эти опыты обогащали немецкую поэзию. В этом одна из заслуг романтизма. Ф. Штрих не случайно противопоставляет замкнутость, завершенность классицизма и бесконечность, открытость романтизма как эстетической системы.

Стремление освоить художественный опыт других народов составило только одну грань в процессе обновления структуры лирических жанров в эпоху романтизма.

Другой важнейшей тенденцией явилось обращение к источникам национальной культуры, открытие и пропаганда произведений устного народного творчества. В большинстве литератур Европы фольклорная традиция имела ведущее значение для формирования романтической поэзии.

В Англии и Германии открытия романтиков в этой области были подготовлены уже во второй половине XVIII в.:

Англии — деятельностью Перси, его публикацией старинных народных песен; в Германии — не только публикацией

И. Г. Гердера и его теоретическими работами, но и художественной практикой поэтов «Бури и натиска» (Гете, Ленц, Бюргер).

Первый этап немецкого романтизма (иенская школа, Гельдерлин) с устной песенной традицией почти не связан. Программным обращением к фольклору стало на втором этапе — у поэтов гейдельбергской школы. Сборники 1805—1808 гг. «Волшебный рог мальчика», изданные А. Арнимом и К. Brentано, сделали достоянием литературы немецкие народные песни разных эпох и разного содержания. Как известно, эти сборники вызвали доброжелательный отклик у Гете и восторженный — у Гейне. «Слышно, как в этих песнях бьется сердце немецкого народа, — писал Гейне в „Романтической школе“ ...Здесь грохочет немецкий гнев, здесь посвистывает немецкая насмешка, здесь одаряет поцелуями немецкая любовь»²⁵.

Влияние народной песни на немецкую романтическую лирику было многосторонним. Народная песня обновляла тематику, демократизировала ее, вводила в поэтический обиход нового героя. Это и странствующий подмастерье, и солдат, и дочь мельника. Она несла с собой жанровое многообразие. Некоторые песни были близки балладе, как, например, песня о солдате, служившем в наемных войсках, который, стоя на посту, услышал немецкий рожок, бросил пост, пытался переплыть через Рейн, но был пойман и казнен. Песни девушек о несчастной любви, о горьком жребии покинутой возлюбленной, воспринимались как элегия. Наконец, народная песня несла с собой все фольклорные жанры: обрядовые, любовные, духовные, исторические.

Публикация Арнима и Brentано не случайно совпала с началом освободительного антинаполеоновского движения. В немецкой романтической лирике возобладала национальная тема, неоднозначно трактуемая разными авторами. Все чаще стала звучать националистическая интонация. «Романтики Гейдельберга выработали особую идеологию национально-народнического характера, близкую к тому, что у нас именовалось почвенничеством, — пишет Н. Я. Берковский. — „Почвой“ служила им старая Германия — Германия крестьянских дворов, помещичьих усадеб и городских цехов»²⁶. Они считали, что именно в фольклоре живет эта «почва». Однако живое наследие народной песни было шире и богаче их теорий. Не говоря уже о поэтах, далеких от

²⁵ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 228.

²⁶ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 324—325.

консервативной идеологии гейдельбержцев, даже у самого Brentano, участника издания «Волшебного рога мальчика», в лучших стихотворениях побеждала демократическая традиция песни. «Пробуждение национального сознания,— отмечает Н. И. Балашов,— в Германии воодушевило Brentano, и он, вдохнув новую жизнь в начинания штюрмеров — Гердера, раннего Гете, Бюргера, опираясь также на опыт старших романтиков, обновил логический строй и просодическую структуру лирической поэзии, пересоздав ее в наиболее оригинальных стихотворениях, таких, как „Лорелея“, — на основе народной песни». С подобной перестройкой, отмечает далее Балашов, были сопряжены утраты в сравнении с Гете, Шиллером, а из романтиков — с Гельдерлином «в широте общественной содержательности и в философичности поэзии». Но был сделан и крупный шаг вперед: лирика становилась проще, национальнее, задушевнее, делалась доступной чувствам широкого круга людей²⁷.

Влияние народной песни на стиль не было однозначным. И. Эйхендорф, В. Мюллер, А. Шамиссо, Л. Уланд по-разному переживали это влияние. Но все они восприняли метрические особенности песни, почти не прибегали к многостопному стиху, охотно пользовались рефренами. В отличие от ранних романтиков они избегали редких слов, лексика их была простой, взятой из обыденного разговорного языка. Но в этом один из секретов «доступности», о которой пишет Балашов, говоря о Brentano.

Стремление передать свое видение мира простым «будничным» языком, добываясь при этом большого эмоционального напряжения,— характерная черта не только немецких романтиков. Исследователь романтической поэзии романских стран для доказательства этой мысли прибегает даже к современным математическим методам: он распределяет лексику романтических поэтов по тысячам, исходя из степени распространенности тех или иных слов, и приходит к выводу: «...поэты пользуются сравнительно простым словарным фондом, весьма редко выходящим за пределы первых тысяч слов»²⁸. Иначе говоря, словарный запас в тысячу слов уже делает вполне доступным стихотворение многих романтических поэтов (ясно, что это не относится, например, к Гельдерлину или к позднему Гейне)²⁹.

²⁷ Балашов Н. И. Структура стихотворения Brentano «Лорелея» и неформальный анализ.— Филол. науки, 1963, № 3, с. 95.

²⁸ Галди Л. Стилевые особенности романтической поэзии романских стран.— В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 385—386.

²⁹ Характерно высказывание Ж. де Сталь. В книге «О Германии»

Интересные соображения о характере восприятия формы народной песни высказал Гейне в письме к В. Мюллеру (7 июня 1826 г.): «Я не настолько мелочен, чтобы не признаться открыто: размер моего «Интермеццо» не случайно похож на ваш обычный размер, и, вероятно, это произведение обязано вашим песням своими сокровеннейшими ритмами... Уж очень рано я воспринял влияние немецких народных песен: позднее, когда я учился в Бонне, Август Шлегель открыл мне много метрических секретов, но мне кажется, что только в ваших песнях я нашел то чистое звучание, ту подлинную простоту, к которым я всегда стремился. Как чисты, как ясны ваши песни, и все они песни народные.

В моих стихах, напротив, до некоторой степени народна только форма; содержание же их принадлежит «цивилизованному» обществу, проникнутому условностями». Далее Гейне обосновывает право поэта на творческое освоение фольклорных форм, отмечая мастерство В. Мюллера: «Узнав ваши «Семьдесят семь стихотворений», я впервые понял, как из старых существующих форм народных песен можно создать новые формы, которые тоже народны, хотя в них нет ни подражания устарелой языковой неуклюжести, ни беспомощности»³⁰.

Но, в сущности, Гейне говорит здесь не столько о Мюллере, сколько о себе — новые формы нужны ему для более полного выражения своего мироощущения.

Так, психологический параллелизм народной песни, о котором говорилось выше, получает романтический подтекст в 25-м стихотворении «Лирического интермеццо»:

Пел соловей, и липа цвела,
Приветно смеялось светило дня;
К себе на грудь ты меня привлекла
И обняв, целовала меня.
Угрюмо туманился солнечный лик,
Листы онадали под хрип ворон,
И холоден был расстаивая миг,
● И ты мне отвесила светский поклон.

Пер. Н. ЗоргеиФрея

(1813) она отмечает элитарность классицистической поэзии (в отличие от романтической, которую, правда, она понимает слишком широко): «Нашими французскими поэтами восхищаются все образованные умы у нас и в остальной Европе; но эти поэты совершенно неизвестны людям из народа и даже средним городским слоям». «Французские поэты» для нее, естественно, поэты классицизма. См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 386—387.

³⁰ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т., т. 9, с. 413.

II

Именно потому, что поэзия романтизма поражает богатством жанровых структур и многообразием стилистических поисков, в литературоведении не раз возникали сомнения в том, возможно ли свести к единству все это многообразие. И какое в конечном счете соотношение между романтическим методом и стилем (или стилями)?

Соотношение метода и стиля достаточно сложно. По словам В. Д. Сквозникова, «метод, претворяясь, „угасает“, растворяется в произведении искусства. Его надо с усилием реконструировать в стиле, ощущая, что реальная конкретность метода истинного художника богаче и глубже любого приблизительного, общего определения»³¹ Метод реализуется в стиле, но при этом возникает вопрос, в каком смысле эта «реальная конкретность», стиль, богаче общего определения метода? Значит ли это, что в рамках одного метода допустимо стилистическое многообразие или существует некое единство метода и стиля?

При сопоставлении поэзии классицизма и романтизма решающим моментом является резкая противоположность между строгой нормативностью одного и нарочитым, полемическим, программным отказом от всякой нормативности другого. Поэтому, когда речь идет о классицизме, многие исследователи не различают понятий метода и стиля, настолько тесно они взаимосвязаны.

Отвергая догматику Буало и отказываясь признавать опыт античности абсолютной нормой, обращаясь к фольклору, национальному и иноземному, к художественным формам (жанрам, строфике, стихосложению самых разных литератур, не только Запада и Востока), романтики сняли все препоны и запреты на пути индивидуального творчества.

В знаменитом 116 фрагменте Шлегеля романтическая поэзия определяется как «прогрессивная универсальная», и при этом говорится: «Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только ясновидящая критика могла бы решиться на характеристику ее идеалов. Единственно она бесконечна и свободна, и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону»³²

Разумеется, слово о «произволе поэта» следует рассматривать как некое полемическое заострение, — ибо индивидуальность пастоящего художника определяется не простым

³¹ См.: КЛЭ, т. 4, с. 804—805 (ст. «Метод художественный»).

³² Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 173.

«волевым» его решением — не произволом, а глубокой потребностью ответить на волнующие проблемы времени.

Вместе с тем здесь точно сказано относительно неподчинения «никакому закону» поэтики, и это относится не только к выбору темы (по словам Делакура, «сюжетом может быть все»), но и к формам организации поэтического материала, в конечном счете к стилю. Нетрудно заметить, что выражения «черты романтического стиля» или «это характерно для романтического стиля» встречаются во многих работах при анализе самых разных явлений литературы как классической, так и современной. Тем самым предполагается, что есть некий «романтический стиль», обладающий точными признаками. Но, стоит только предпринять попытку перечислить эти признаки, исследователь сразу оказывается перед обширным списком этих признаков, причём некоторые из них будут взаимоисключающими.

Так, Соколов среди категорий стиля выделяет и такую, которая связана с принципами простоты и сложности в искусстве: «Два полюса — простота и сложность — образуют определенную стилевую категорию»³³. Но в романтизме нетрудно назвать авторов, которые в данном аспекте могут рассматриваться как принадлежащие к двум полюсам. «Простота» в стиле характеризует многих немецких романтиков: Эйхендорфа, Шамиссо, В. Мюллера, молодого Гейне; в Англии — Вордсворта, во Франции — Гюго. Другой «полюс» может быть представлен такими именами, как Новалис, Гельдерлин, Шелли, Китс, Мюссе. При внимательном анализе выяснится, однако, что с этой «простотой» у романтиков не все просто.

Историки литературы привычно подчеркивают как одну из главных примет романтизма изображение исключительных характеров в исключительных обстоятельствах. Нет необходимости приводить многочисленные хрестоматийные примеры, подтверждающие эту мысль — из Байрона, Мицкевича, Лермонтова. Но не менее существенно и другое: романтики умели находить исключительное в самом обыденном, тривиально-повседневном. В этом случае видимая простота таила в себе сложный подтекст, выражающий ту или иную грань романтического мировоззрения.

Ф. Шлегель острял по поводу того, что «существуют писатели, пьющие Абсолют как воду; и книги, в которых даже собаки имеют отношение к бесконечному»³⁴. Но шут-

³³ Соколов А. Н. Указ. соч., с. 97.

³⁴ Литературные теории немецкого романтизма, с. 184.

а Шлегеля едва ли может быть расценена как самокритика романтизма, скорее речь идет об издержках нового направления, о плохих поэтах-вульгаризаторах. Ибо пафос романтизма и состоит в том, чтобы уметь видеть отблеск того Абсолюта «во всех вещах и еще в некоторых», выражаясь языком того же Шлегеля.

Можно привести бесчисленное количество поэтических примеров из многих литератур, подтверждающих эту мысль. Вот последнее стихотворение лирического цикла «Зимний путь» В. Мюллера — «Шарманщик» (1824), весьма популярное благодаря музыке Ф. Шуберта. Оно очень просто по структуре, представляет собой лирический монолог бродячего шарманщика, краткий, но выразительный рассказ о его пележкой доле. Обобщающий романтический смысл его скрыт в последнем куплете:

Хочешь, будем вместе
Горе мы терпеть?

Хочешь, будем песни
Под шарманку петь?

Песня о шарманщике становится одним из бесчисленных вариантов темы «художник и общество» (особенно характерной для немецкого романтизма). Можно спорить с современным западногерманским литературоведом К. Г. Юстом по поводу экзистенциалистской интерпретации этой песни как выражения роковой заброшенности и бессилия человека во враждебном мире)³⁵, но несомненно, что в самом тексте Мюллера заложен более «экзистенциальный» смысл, чем просто рассказ об одиноком скитальце-шарманщике.

Характеризуя стихотворения Вордсворта в сборнике *Лирические баллады* (1798) и напоминая, что поэта больше всего волновала судьба «независимых тружеников земли», которых он делал героями своих баллад, Н. Я. Дьяконова подчеркивает, как в полном единстве с этим замыслом и характером героя оказывается и стиль поэта: «...он охотнее был говорить о повседневном, обыкновенном и познать, какие скрытые возможности заключает простейшая форма, „приподнятая“ воображением. Свой стиль он стремился вывести до полной простоты и прозрачности, ибо только так надеялся передать истину, которой, он верил, соответствуют только простейшие, обнаженные слова»³⁶.

Как и у других романтиков, простое, подчас наивное изображение служит выражению романтической оценки действительности, этического идеала поэта. Именно своей наив-

³⁵ *Just K. G. Übergänge*. Bern; München, 1966.

³⁶ *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм: Проблемы эстетики, с. 48.

постью и непосредственностью потрясает у Вордсворта рассказ маленькой девочки, которая не отделяет мертвых от живых: она упрямо повторяет: «нас семеро», включая в число своих братьев и сестер и того, который покоится под могильным холмиком. Моделью истинного познания объявляется детское сознание, оно же выступает как равнозначное патриархальному, добуржуазному. За видимой наивностью вырисовывается целая романтическая концепция.

Н. Я. Берковский писал о склонности романтиков к двухмерному стилю. Он ссылается на картину «Утро» Рунге, немецкого художника-романтика, где одна и та же тема написана дважды: «у Рунге видимый мир через свои отражения одухотворяется и самоуглубляется, отражения как бы распечатывают его»³⁷ И, кроме того, можно сослаться на другого романтического живописца, К. Д. Фридриха, пейзаж которого не просто море, деревья, скалы, а душевное и тонкое выражение романтического томления (*Sehnsucht*).

Сопоставляя приведенные выше стихотворения Вордсворта и Мюллера, разные по теме и ее решению, мы не можем отрицать общей для них «двухмерности», хотя у одного за всем изображенным видится детски-наивный мистицизм, а у другого звучит тема отчуждения в обществе, враждебном искусству.

Здесь уже вырисовываются черты общности романтического стиля, взятого в широком смысле³⁸.

Трансформация лирических жанров — один из важных признаков формирования романтического стиля. В судьбе жанров, как в целом в судьбе стиля, нашел отражение процесс ломки, характерный для этой эпохи. Дело не только в том, что, как писал Гюго, он «разбил оковы» классицистических законов, — изменилось само представление о поэзии, о ее месте и значении. Оно вобрало в себя огромный мир чувств и представлений человека новой эпохи, и для воплощения его потребовалось такое многообразие художественных форм, какое едва ли можно встретить в какую-либо из прошлых эпох.

³⁷ Берковский Н. Я. Указ. соч., 1973, с. 35—36.

³⁸ Автор не останавливается специально на жанре поэмы, которой посвящены многие обстоятельные работы, среди них см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978; Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976; и др. Герой романтической поэмы представлен в предыдущей главе.

Заключение



Мыслители и писатели европейских стран начиная с 30-х годов XIX в. проявили немало полемического рвения, чтобы поколебать авторитет романтиков, поставив под сомнение и критерии ценностей, которые они выдвигали, и концепцию личности, и метод воссоздания героя и обстановки, и те художественные средства, к которым они прибегали.

Но в исторической перспективе романтизм оценивается через голову первых критиков — по сумме его вклада в мировую художественную культуру.

Вклад этот многозначен.

В своей речи о романтизме, произнесенной осенью 1919 г., А. Блок, споря с академической наукой, выдвинул два положения:

«1) Подлинный романтизм не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали...

2)...подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства»¹

Эта речь была произнесена перед актерами Большого драматического театра в Петрограде, только что созданного А. М. Горьким и А. Блоком, чтобы ответить на зов времени. «В наше время необходим театр героический»², — писал А. М. Горький.

Далеко не во всем согласится современный исследователь с Блоком в его пространной характеристике романтизма, но уже самое время и место его речи — весомое свидетельство

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 363—364.

² Дела и дни Большого драматического театра. Пг., 1919, № 1, с. 7—8.

того, что традиция романтизма оставалась живой, более того, обретала новый смысл в революционную эпоху.

Эпоха формирования и расцвета романтизма в европейских странах хронологически ограничена первой третью XIX в. Однако в разных странах романтизм развивался неравномерно. Более того, во Франции, например, решающая схватка романтиков с классицистами лишь немногими годами отделена от первых выступлений реалистов: Стендаля, Бальзака, Мериме. Таким образом, романтизм не только предшествует реализму XIX в., он продолжает развиваться параллельно, отнюдь не исчерпав своей эстетической миссии, вопреки тому, что говорили его противники. Поздний Гюго, Шарль де Костер, Рихард Вагнер — все это великие романтики, выступившие во второй половине XIX в., когда завершился творческий путь и Стендаля и Бальзака, когда уже завоевывал всеобщее признание русский реалистический роман.

В литературе США романтизм охватывал почти весь XIX век — от В. Ирвинга до У Уитмена. В ряде стран восточной Европы, в Латинской Америке, в странах Востока романтическое движение датируется концом XIX в.

Но в нашу задачу не входит перечисление стран, в которых романтизм развивался после 1830 г. Факты эти общеизвестны, они отражены в учебниках и энциклопедических справочниках. Однако нельзя не учитывать, что поздние романтики не могли не опираться на опыт своих ранних предшественников.

Существенно иное: в чем состоял вклад в мировую культуру романтизма в целом и, конечно, в первую очередь художественных открытий периода расцвета романтического искусства, т. е. первой трети XIX в.

«На нынешнем этапе развития литературной науки центр тяжести постепенно начинает перемещаться в другие области исследований, и прежде всего в сферу изучения литературы как динамической системы, ее общественно-исторической функции, ее воздействия на читательскую аудиторию», — пишет акад. М. Б. Храпченко в статье под примечательным заглавием «Созидательная энергия литературы»³.

Функциональное изучение литературы романтизма по сути своей только начинается. Появились работы о Лермонтове и Тютчеве, но почти нет у нас работ о западных классиках романтизма. Очень ценна серия исследований,

³ См. в кн.: *Время и судьбы русских писателей*. М., 1981. с. 3.

предпринятых Пушкинским домом под руководством акад. М. П. Алексеева о восприятии творчества западных писателей в России (о Л. Тике, В. Скотте), сюда же при-
мыкают работы А. Б. Ботниковой и Ю. Д. Левина.

Однако эта подготовительная работа еще недостаточна, чтобы поставить вопрос о функциональном освещении литературы романтизма в целом.

Наша попытка представить переход от Просвещения к романтизму как переломную эпоху, как качественный сдвиг в художественном сознании естественно предполагает, что и в ходе развития романтической литературы был подготовлен и осуществлен новый перелом — от романтизма к критическому реализму.

Реализм формировался в полемике с романтизмом, как и раньше романтизм — в спорах с просветителями. Но есть существенная разница между этими двумя ситуациями перелома. Она объясняется неодинаковым общественным и идейным содержанием литературы трех периодов.

Грань между Просвещением и романтизмом заострена уже по той причине, что падает на эпоху перелома между двумя социально-экономическими формациями. Романтизм и критический реализм XIX в. развиваются в рамках одной формации.

Пафос просветительской литературы — антифеодальный. Пафос романтизма — антибуржуазный. В этом смысле нет перелома и нет полемики между романтизмом и критическим реализмом — реализм продолжает начатое романтиками. И романтизм и критический реализм XIX в. исходили из одной общей предпосылки: неприятия буржуазного общества. И если Энгельс, перечитывая Бальзака, воскликнул: «И какая смелость! Какая революционная диалектика в его поэтическом правосудии!»⁵ — то эти слова, конечно, в первую очередь относятся к критическому реализму XIX в. Но «поэтическое правосудие» осуществляли и романтики: и Шелли в своих поэмах, и Гюго в «Отверженных», и Виньи в «Чаттертоне».

Если мы обратимся к философским позициям писателей, то выяснится важная закономерность. В истолковании общественных явлений и места человека в жизни романтики были идеалистами. Это один из пунктов, по которому шел спор с ними реалистов. Но существенно и другое: романтики, как уже выше говорилось, стихийно преодолевали метафизический подход своих предшественников. Они постигали

⁴ См.: Ботникова А. Б. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977; Левин Ю. Д. Оссаян в русской литературе. Л., 1980.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 67.

диалектику отношений человека и мира, диалектику добра и зла, диалектику общественных отношений. Они активно вторгались в мир человеческих переживаний.

В эстетическом плане особый интерес романтиков к запросам и возможностям личности привел к поискам новых художественных средств в изображении душевного мира. После известной прямолинейности просветителей в раскрытии человеческого характера романтики показали своего героя в борении противоречивых чувств, в контрастном столкновении добра и зла. В этих контрастах нередко проявлялись условность и заданность романтического характера, нарочитая подчеркнутость его исключительной натуры. Но тем острее и ярче раскрывались страсти героя, готового «обняться с бурей», как лермонтовский Мцыри, или в отчаянии бегущего на берега Миссисипи штаббрианова Рене.

Если говорить об историко-функциональном освещении художественного опыта романтизма, то здесь прежде всего встает вопрос о значении этого опыта для его ближайших наследников — реалистов XIX в.

Именно смелое вторжение романтиков в мир человеческих страстей давало дорогу новым художественным открытиям, но уже в сфере реализма. Стендаль, как и Шатобриан, изображал страсти иначе: XIX век будет отличаться «точным и пламенным изображением человеческого сердца»⁶, — писал он. Это был реализм, впитавший в себя опыт романтизма. И выдающееся место реалистического романа XIX в. в истории мировой литературы, его новое качество в сравнении с романом XVIII в. не в последнюю очередь связаны с теми художественными открытиями, которые были сделаны мастерами романтической прозы.

Известно, например, сколь высокую оценку дал А. С. Пушкин роману Б. Констана «Адольф» (1816) в переводе Вяземского.

Существенно отметить, что перевод этот появился в годы, когда романтизм в творчестве самого Пушкина был пройденным этапом. Но психологическое мастерство Констана продолжало приковывать к себе внимание, как бы подчеркивая преемственность традиции от романтизма к реализму⁷.

Но это примеры, как бы лежащие на поверхности. Преемственность европейского реализма XIX в. и романтизма в изображении человеческого характера не требует дока-

⁶ Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1959, т. 7, с. 114.

⁷ См.: Ахмадова А. «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1.

зательств. А. Блок справедливо отмечал: понятие романтизма сводится к литературному направлению. Как и Просвещение, романтизм — мировоззрение. И поэтому его функциональное воздействие многогранно. Даже творчество одного романтика могло оказывать воздействие разными своими гранями (можно вспомнить пример Байрона).

Японский писатель конца XIX в. Куникида Doppo, размышляя над назначением поэта, цитирует слова Вордсворта «тихой и печальной мелодии человечества», которую, по мысли Doppo, и надо передавать людям. «Эту музыку можно услышать у Христа, у Конфуция, у Вордсворта»⁸ Вот в какой ряд попадает английский романтик! Речь идет не о жанре и стиле, даже не так существенно, был ли Вордсворт поэтом или прозаиком. Японский писатель стремился понять и осмыслить мироощущение английского поэта, его восприятие мира, чувство близости к природе. «Дух вордсвортовской поэзии соответствовал и настроению японских романтиков 90-х годов, предвидевших последствия чисто вещных отношений между людьми, отчуждения человека от природы... Началось великое противостояние нашествию буржуазной „цивилизации“»⁹ А это были первые десятилетия после революции Мейдзи, в результате которой Япония вступила на путь капиталистического развития.

Не менее существенно, что исторический опыт романтиков непосредственно привлекался в размышлениях писателей о содержании понятия личности, о границах ее воли и способности к самоутверждению, как это показывает пример Достоевского.

Следует подчеркнуть, когда современные писатели Запада обращаются к наследию романтиков, то, кроме профессиональных проблем метода, жанра, стиля, обостренный интерес вызывает не столько социально-политическая позиция того или иного романтика (она во многом стала достоянием истории), сколько романтическая концепция личности.

«Описывать людей до сей поры было невозможно, так как неизвестно было, что есть человек»¹⁰, звучал один из фрагментов Новалиса. Но и спустя полтора столетия многие писатели повторяют тот же вопрос. В романе-притче Веркора «Люди или животные» (1952) рисуется парадоксальная ситуация, когда открыта новая порода живых существ и никто не может дать точного ответа на вопрос, люди это

⁸ Цит. по кн.: Григорьева Т. П. Одинокий странник. М., 1967, с. 42.

⁹ Там же, с. 45.

¹⁰ См.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 141.

или животные, по одной простой причине: нет точного определения и научного критерия для определения, что такое человек. Особую остроту проблемы вызвала научно-техническая революция — на Западе с нею связываются самые мрачные прогнозы. «Я утверждаю,— говорит герой романа М. Фриша „Homo faber“,— робот познает мир точнее, чем мы, он больше нас знает о будущем, ибо высчитывает его, он не рассуждает и не мечтает, а руководствуется полученными данными и не может ошибиться: робот не нуждается в предчувствиях». Писатель с общегуманистических позиций стремится предупредить мир о грозящей опасности превращения человека в раба созданной им техники.

Проницательность романтиков на раннем этапе буржуазного общества поразительна: они ведь предвидели этого робота. Стоит вспомнить о куклах и автоматах Э. Т. А. Гофмана! Поэтому так остросовременен пафос универсальности, которым были охвачены многие романтические писатели.

Разумеется, нельзя прямолинейно соотносить два типа личности — индивидуалистической и универсальной — с конкретными общественными концепциями нашего времени. И, например, если индивидуализм в наше время выльется в левацкую политическую практику, мы не должны обязательно находить для нее родословную у романтиков. Но мы все же вспомним: они первыми представили личность, которая опирается только на себя и сама для себя создает законы. И мы знаем, какие здесь таятся опасности. Об этом предупреждал еще Ф. М. Достоевский. К чести романтиков надо отметить, что исключительная личность у них была личностью одухотворенной, она обладала силой духа,— в этом смысле весь романтизм резко полемичен по отношению к всяким проявлениям и бездуховности и голого физиологизма.

Одна из примечательных особенностей литературы XX в., точнее, многих наиболее значительных писателей нашего времени — это широта взгляда на своих ближайших и дальних предшественников, отказ от эстетических догм в восприятии традиции. Если в XIX в. романтики спорили с просветителями, а новое поколение реалистов — с романтиками, то для XX в. эти споры — прошлое. Не всегда можно назвать писателя, который опирается только на традицию XVIII в. или только на традицию романтизма. Но эти традиции органически восприняты последующими поколениями, подчас они едва различимы, но они теми или иными гранями присутствуют в искусстве наших дней.

Указатель имен

- Абель Я. Ф. 36
Аддисон Дж. 24
Алексеев М. П. 245
Альберти Л.-Б. 25
Ананьев Б. Г. 16
Ануй Ж. 42
Аринштейн Л. М. 152
Ариосто Л. 197
Аристотель 204
Арним А. 145, 211, 219, 220, 236
 «Волшебный рог мальчика» (совм. с К. Брентано) 236
 «Изабелла Египетская» 220
Ахматова А. А. 246
- Бабеф Ф. Н. 76
Байрон Д. Г. 11, 21, 77, 78, 129, 149, 151—153, 158, 161, 164—167, 169, 170, 175, 180, 182, 206, 219, 222, 233, 242, 247
 «Жаин» 21, 169, 170, 175
 «Корсар» 151, 153, 166, 169, 182
 «Лара» 166
 «Манфред» 177
 «Страствования Чайльд Гарольда» 161, 165
Балашов Н. И. 237
Бальза О. 107, 111, 145, 200, 206, 244
Бальмонт К. Д. 154
Батищев Г. С. 16
Бахтин М. М. 69
Бейснер Ф. 230
Бекфорд У. 44
 «Ватек» 44
Белинский В. Г. 77, 78, 149, 199, 200
Бен Г. Е. 83
Беннет Е. К. 209
Бентам И. 147, 148
Беньян Д. 42, 43
 «Путь паломника» 42
Беркли Дж. 93
Берков П. Н. 98
Берковский Н. Я. 145, 163, 165, 173, 192, 229, 233, 236, 242
Берлиоз Г. 137, 142
Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. 46, 66, 96, 97, 99—101, 111, 166, 176, 207
 «Полю и Виржиния» 45, 96, 97, 99—101, 111, 166
Бернс Р. 224
Бестужев-Марлинский А. А. 151
 «Аммалат-бек» 151
Беттина (фон Арним) 163
Библия 11, 48
Благой Д. Д. 63, 79
Блок А. А. 243, 247
Бляк Ф. Дж. 45, 46
Боккаччо Д. 207, 214
 «Декамерон» 209
Бомарше П. О. 20, 21,
Борев Ю. Б. 16
- Боровиковский В. Л. 103
Ботникова А. Б. 245
Брентано К. 145, 211, 220, 233, 236, 237
 «Волшебный рог мальчика» (совм. с А. Арнимом) 236
 «Лорелея» 237
 «Сказка о Гоккеле и Хинкель» 220
Брехт Б. 42
Брокес Б. Х. 225
Бруни Л. 25
Брюнетьер Ф. 74
Буало Д. 22, 75, 184, 195, 197, 223, 224, 229, 239
 «Поэтическое искусство» 22, 223, 229
Бушмин А. С. 10, 13, 14
Бэкон Ф. 25
Вэньян Д. 42, 43
Бюргер Г. А. 225, 226
 «Ленора» 226
- Вагнер Р. 150, 173, 244
 «Тангейзер» 173
Вакенродер В. Г. 4, 155, 170—173, 175, 182, 192
 «Достопримечательная... жизнь... Берглингера» 170, 171, 175, 192
 «Сердечные излияния монаха...» 4, 172
Вальцель О. 207, 208
Ванслов В. 150
Вергилий 197
Веркор 248
Верцман И. В. 55, 78
Веселовский А. Н. 232
Визе Бенно фон 208
Виланд К. М. 43, 44, 45
 «Агатон» 45
 «Приключения дона Сильвио де Розальвы» 44
Винкельман И. И. 27, 28, 36, 138, 233
Виньи А. де 144, 184, 201, 202, 206, 245
 «Сен Мар» 201, 202
 «Смерть волка» 206
 «Чаттертон» 245
Виппер Ю. Б. 32, 42
Витковская А. 161
Волян С. 54, 76
Волков И. Ф. 131
Вольпин Н. 227
Вольтер (Аруэ Ф. М.) 15, 24, 30, 31, 38, 40, 43, 49, 91, 112—116, 121, 122, 129—143, 167, 207, 215
 «Вавилонская царица» 112, 114, 115, 215
 «Век Людовика XIV» 40
 «Генриада» 197
 «Задиг, или Судьба» 129, 130, 215
 «История Карла XII» 40

- «История России при Петре Великом» 40
«Кандид, и: Оптимизм» 91, 112, 122
«Микромегас» 215
«Орлеанская дева-венница» 167
«Поэма о гибели Лиссабона» 30, 130
«Философский словарь» 129
Вордсворт В. 4, 7, 70, 155, 222, 224, 241, 242, 247
«Лирические баллады» 4,
Вюрцбах Н. 46
Вяземский П. А. 246
- Гайн И. 31
Галли Л. 238
Галлер А. 94, 232
«Альпы» 94
Гарнес М. 145
Геббель Ф. 207
Гегель Г. В. Ф. 15, 26, 70, 120, 125, 140, 222
Гейзе П. (Хейзе) 208
Гейман Б. Я. 59
Гейне Г. 4, 86, 156, 158, 160, 162, 165, 166, 217, 222, 230, 235, 236, 242
«Германия, Зимняя сказка» 160
«Книга песен» 166, 230
«Лирическое интермеццо» 239
«Лорелен» 230
«Опять на родине» 166, 230
«Ткачи» 162
Гейнзе И. В. 185
«Ардингелло, или Блаженные острова» 185
«Письма о выдающихся картинах...» 185
Гельведий К.-А. 25, 30, 93
Гельдерлин Ф. 7, 70, 156, 164, 173, 225, 228—231, 236, 237
«Гимн дружбе» 229
«Гимн человечеству» 229
«Гиперион» 156, 164, 173
Гендель Г. Ф. 36
Гервер Г. 163
Гердер И. Г. 14, 15, 27, 58, 59, 86, 225, 226, 236
Геснер С. 30, 66—71, 75, 94, 232
Гете И. В. 4, 5, 6, 8, 15, 18, 20, 22, 27, 28, 30, 34, 35, 37, 45, 55—59, 62, 65, 66, 70, 71, 75, 77, 84—91, 109, 123—125, 129—143, 164, 167, 169, 170, 178, 180, 185—188, 191—192, 197, 204, 208—216, 227, 233—236
Введение в «Пропилеи» 5
«Винкельман и его век» 27, 28, 138
«Герман и Доротея» 6, 71, 87, 88
«Гец фон Берлихинген» 35, 58, 196, 210
«Годы учения Вильгельма Мейстера» 18, 87—90, 137, 142, 187, 188, 197, 225—229, 231
«Западно-восточный диван» 233—234
«Без границ» 234
«Хиджра» 234
«Ифигения в Тавриде» 20
«Кто дню Шекспира» 75
«Коллекционер и его близкие»
«Новелла» 210—214
«О правде и правдоподобии...»
«Об эпической и драматической поэзии» 90
«Поэзия и правда» 27, 84, 101, 199
- «Разговоры немецких беженцев» 209, 210, 215
«Римские элегии» 226, 227
«Стелла» 59
«Страдания юного Вертера» 37, 45, 51, 56—59, 66, 70, 77, 83, 89, 96, 99, 100, 107—110, 164, 178, 180, 197
«Театральное призвание Вильгельма Мейстера» 89, 90, 185, 187
«Фауст» 5, 6, 8, 30, 59, 123—125, 129—137, 139—143
Гиббон Э. 40
«Упадок и падение Римской империи» 40
Гизо Ф. П. Г. 14
Гинзбург Л. Я. 230, 233
Глюк К. В. 35, 37
Голдсмит О. 45, 55—57, 65, 69, 70, 98, 99, 101, 111, 232
«Векфилдский священник» 45, 57, 69, 99, 101, 111
«Покинутая деревня» 70
Голенищев-Кутузов И. Н. 79
Голлан А. 43
Гольбах П. Г. Т. 27, 84, 138, 139
«Система природы» 27, 138, 139
Гольдони К. 32, 33, 34
«Ньоджинские перепалки» 34
«Трактирщица» 32
«Честная девушка» 32
Гомер 11, 48, 197
Горький А. М. 176, 182, 243
Готшед И. Г. 43, 221
Гофман Э. Т. А. 10, 21, 53, 128, 149—151, 154, 155, 171—173, 182, 184, 199, 211, 214, 218, 219, 245, 248
«Девушка Скудерии» 151
«Дон Жуан» 171
«Житийские размышления кота Мурра» 53, 191—193
«Золотой горшок» 218, 219
«Крошка Цахес» 149
«Мартин-бочар...» 173
«Музыкальные страдания... Крейсера» 171
«Эликсир дьявола» 10, 184
Грез Ж. Б. 33, 100, 101
Грей Т. 224, 227, 231, 232
«Элегия, написанная на сельском кладбище» 224, 227, 231
Григорьева Т. П. 247
Григорьян Б. Т. 16, 25
Гримм Я. и В. 216
«Детские и семейные сказки» 216
Грюндгенс Г. 135, 136
Гугнин А. А. 59
Гуковский Г. А. 231
Гулиан К. И. 134
Гулыга А. В. 15
Гумбольдт В. Ф. 88,
Гуно Ш. 136
Гюго В. 7, 11, 22, 82, 152—154, 158, 160, 166, 182, 184, 190, 201—204, 222, 240, 242, 244, 245
«Восточные мотивы» 7
«83 год» 158
«Отверженные» 152—154, 158, 160, 166, 245
Предисловие к «Кромвелю» 11, 22
«Собор Парижской богоматери» 82, 158, 159, 184, 190, 202—204
«Эрнани» 7
Гюнтер И. К. 225

- Давид Ж.-Л. 6, 35, 67
 Давыдов Ю. Н. 16
 Даламбер Ж. Л. 8
 Данте А. 79, 197
 Дедеян Ш. 94
 Декарт Р. 27
 Де Костер Ш. 24
 Делакруа Э. 11, 137, 207
 Делиль Ж. 232
 Дефо Д. 15, 24, 31, 35, 37, 40, 43, 48, 60, 66, 95, 97, 199
 «Молль Флендерс» 31
 «Робинзон Крузо» 24, 35, 37, 43, 60, 95, 97
 Дибелиус В. 41, 80, 81
 Дидро Д. 8, 9, 26, 28, 30, 33, 34, 38, 44, 45, 48—50, 54, 55, 71, 82, 84, 92, 101, 112, 117—121, 125, 138—143, 202, 207
 «Жак-фаталист и его хозяин» 26, 45
 «Монахиня» 34, 44, 49, 202
 «О драматической поэзии» 119
 «Опыт о живописи» 140
 «Отец семейства» 45, 49
 «Племянник Рамо» 26, 44, 54, 92, 112, 117—121, 125, 138, 143
 «Побочный сын» 45, 49
 «Похвала Ричардсону» 48
 «Салоны» 33, 71
 Дмитриев А. С. 14, 156
 Дмитриев Н. И. 63, 231
 Днепров В. Д. 16
 Доппо Кунинуда 247
 Достоевский Ф. М. 153, 154, 193, 248
 «Преступление и наказание» 153
 Драйден Д. 224
 Дьяконова Н. Я. 224, 241
 Дю Дефан 76
 Дюренматт Ф. 42
 Дюрер А. 173, 189
- Еврипид 48
 Елистратова А. А. 21, 53, 55, 56, 144
 Ерофеев В. 129
- Жан Поль (Ф. Рихтер) 12, 13, 53, 152
 «Комета» 152
 Жерико Т. 151, 179, 206, 207
 Жирмунская (Сигал) Н. А. 78, 80
 Жирмунский В. М. 78—80, 113, 242
 Жироде-Триозон А. Л. 205, 207
 Жуковский В. А. 222, 231
 «На кончину королевы Виртембергской» 231
- Зоргенфрей Н. 238
 Зорин А. 93
- Испланги 164
 Ирвинг В. 244
 Иффланд А. В.
- Каган М. С. 16
 Кавот Ж. 9, 77, 78, 129, 143
 Кальдерон де ла Барка П. 12
 Канарис 164
 Кант И. 15, 26, 27, 134, 1;
 Канунова Ф. З. 102, 111
 Карамзин Н. М. 51, 59, 60, 98, 99, 101, 102, 110, 111, 196
- «Бедная Лиза» 70, 101, 102, 110, 111
 «Наталья, боярская дочь» 99, 102
 «Письма русского путешественника» 51, 59
- Катулли 228
 Кернер Т. 162, 165
 «Лири и меч» 162
 «Смерть Андреаса Гофера» 162
 Кеттл А. 42, 48
 Килли В. 191
 Китс Д. 155, 240
 Клейн И. 208, 216, 220
 Клейст Г. 13, 159, 163, 165, 208, 214, 220, 221
 «Битва Германа» 163, 165
 «Михаэль Кольхаас» 208
 «Обручение в Сан-Доминго» 221
 «Принц Гомбургский» 159
 Клопшток Ф. Г. 22, 85, 141, 225, 226, 229
 «Мысли о природе поэзии» 225
 «О языке и поэтическом искусстве» 225
- Клингер М. 58, 59
 «Буря и натиск» 58
 Кожин В. В. 41, 44
 Козлов И. И. 196
 Колридж С. 4, 7, 144
 «Лирические баллады» (совм. с Вордсвортом) 4, 7
 Кондорсе М. Ж. А. Н. 14, 15
 Констан Б. 6, 175, 184, 206, 246
 «Адольф» 246
 Конфуций 247
 Корнель П. 31
 Корф Г. П. 137, 226, 229
 Костер Ш. де 244
 Коцебу А. Ф. 140
 Краус В. 38, 39
 Кузнецов В. Н. 129
 Купер Ф. 184
 Курилов А. С. 9
 Курочкин В. 28
 Кюхельбекер В. К. 231
- Ла Кальпренед Г. де К. 81, 194
 «Клеопатра» 81
 Ламартин 7
 «Поэтические размышления»
 Ламуре
 Ландман М. 27
 Лансон Г. 24
 Лебрен Э. 229
 «Патриотическая ода...» 229
 Левин Ю. Д. 195, 199, 224, 245
 Левицкий Д. С. 109
 Лейтес Н. С. 141, 142
 Ленау Н. 77, 222
 Ленин В. И. 31
 Ленц Я. М. Р. 59, 236
 Леонардо да Винчи 25
 Леопарди Д. 77, 146, 147, 222
 «Отречение» 146, 147
 Лермонтов М. Ю. 59, 152, 230, 244, 246
 «Последнее новоселье» 152
 «Св. Елена» 152
 Лессаж А. Р. 32, 40
 Лесцинас Ж. де 76
 Лессинг Г. Э. 15, 22, 37, 232
 «Натан Мудрый» 141
 Лихачев Д. С. 16

- Локк Д. 24, 25
 «Опыт о человеческом разуме» 24
 Лопе де Вега 32
 Ло Цицеро Д. 208
 Лука Лейденский 189
 Лукач Д. 14, 15, 86
 Людовик XVI 4
 Льюис Г. 80, 81, 202
 «Монах» 80, 81, 202

 Макаров А. Н. 83
 Макогоненко Г. М. 98
 Макферсон Д. 9, 75, 83, 224, 228, 245
 «Осман» 9, 75, 224, 228, 245
 Малле П. А. 75
 Мандаони А. 184, 203, 204
 «Обрученные» 203, 204
 Марешаль С. 76, 127
 Мани Т. 42, 185, 222
 «Доктор Фаустус» 185
 «Лотта в Веймаре» 185
 Мани Ю. В. 242
 Мариво П. К. де Ш., 40, 94
 Мария Ангуанетта 76
 Маркс К. 17, 18, 68, 176, 199, 245
 Мейер Г. 5
 Мельхингер З. 136
 Мериме П. 205, 244
 Мерсье Ж.-С. 33, 91
 «Две тысячи четыреста сороковой год» 91
 Метастазии П. 31
 Михайлов Ал. В. 13, 172
 Мицкевич А. 22, 153, 158—162, 165, 182, 222, 230
 «Гете и Байрон» 153
 «Гражина» 182
 «Дядя» 160
 «Конрад Валленрод» 159, 161, 162, 165
 «Крымские сонеты» 161, 162
 «Ода к молодости» 230
 Мокульский С. С. 33
 Мольер (Жан Батист Поклен) 32
 Момджян Х. Н. 25
 Монглон А. 72, 74—77
 Монтескье Ш, Секонда де 40, 44, 47, 121, 207
 «Персидские письма» 44, 47
 Мопассан Г. де 72
 Мор Т. 62
 «Утопия» 62
 Морне Д. 72, 74, 77
 Морозов А. А. 219
 Моррас Ш. 74
 Мортье Р. 140
 Моцарт А. 31, 37
 Мысливченко А. Г. 16
 Мюллер В. 164, 231, 235, 237, 238, 240—242
 «Зимний путь» 231
 «Песня грехов» 164
 «Шарманчик» 240—241
 Мюллер П. 84, 85
 Мюллер Ф. фон, канцлер 140
 Мюссе А. де 159, 167, 175, 180, 184, 206, 240
 «Исповедь сына века» 180, 184, 206
 «Дорензаччо» 159
 Наполеон Бонапарт 76, 152, 153, 161—163, 169
 Нарский И. С. 96
 Некрасов Н. А. 231

 Немилова И. С. 33
 Нерваль Ж. де 137
 Неупокоева И. Г. 142, 242
 Неустров В. П. 59
 Новалис (Гарпенберг Ф. Л.) 4, 7, 144, 145, 155, 156, 173, 174, 176, 184, 187—189, 191, 199, 247
 «Генрих фон Офтердинген» 156, 173, 174, 184, 187—191
 Ножье Ш. 128, 151, 152, 163, 165, 175, 178
 «Адель» 163
 «Жан Сбогар» 152, 163, 180, 182
 «Стелла, или Изгнанники» 178—180

 Обломиевский Д. Д. 127, 144, 229
 Овсянников М. Ф. 117
 Одоевский В. Ф. 146—148
 «Русские ночи» 146—148
 Орлов П. А. 62, 63, 93
 Островский Ф. 72

 Парни Э. 225
 Паскаль Б. 27
 Перро Ш. 43
 Перси Г. 226, 235
 «Памятники старинной английской поэзии» 226
 Пивинская М. 159, 160, 165, 166
 Пико дельла Мирандола Д. 25
 Пиндар 226
 «Пламед и Лина» (анон.) 63—65
 Платен А. 235
 Плеханов Г. В. 127
 Поп А. 224
 Поспелов Г. Н. 145
 По Э. 144
 Прево А.-Ф. 40, 41, 47, 92, 94, 207
 «Манон Леско» 41, 92, 94
 Проперций 228
 Пруст М. 72
 Пушкин А. С. 102, 152, 153, 154, 159, 166, 169, 175, 196, 200, 206, 219, 229, 242, 246
 «Борис Годунов» 159
 «Евгений Онегин» 102, 153, 175, 206
 «К морю» 153
 «О драмах Байрона» 166
 «О трагедии Олина «Норсер»» 169

 Радищев А. Н. 60, 62, 63, 65, 99, 117
 «Путешествие из Петербурга в Москву» 62, 99, 117
 Радклиф А. 14, 80—82, 143
 «Итальянец» 80
 «Роман леса» 80
 «Сицилийский роман» 80
 «Удольфские тайны» 80—82
 «Эглин и Дунбейн» 80
 Раль М. 74
 Расин Ж.-Б. 31
 Раш В. 14, 90
 Рейзов Б. Г. 7, 33, 195, 197, 198, 201, 202, 204
 Ретиф де ля Бретон Н. Э. 97
 «Развращенный поселянин» 97
 Рив Клара 80, 81
 «Старый английский барон» 80, 81
 Ричардсон С. 40, 41, 45—51, 81

«Клариса Гарлоу» 41, 46, 48, 49, 81
 «Памела» 45, 47, 58
 Робер Г. 73
 Робеспьер М. 4, 65, 66
 Роллан Р. 38
 Рунге Ф. О. 6, 242
 Руже де Лиль К. Ж. 225, 230
 Руссо Ж.-Ж. 15, 28, 41, 45, 46, 49—51, 55, 56, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 74, 76—78, 84, 92, 94, 96, 102, 105—108, 117, 121, 146, 166, 176, 180
 «Исповедь» 91
 «Прогрулки одинокого мечтателя» 65
 «Юлия или Новая Элоиза» 45, 46, 56, 59, 63, 65, 105—108, 166, 180
 Руссо П. 39
 Рюккерт Ф. 235
 Сад Д. А. Ф. де 9, 78, 121—130
 «Элоключения добродетели» 122—128
 Сакс Г. 226
 Салтыков-Щедрин М. Е. 53
 «История одного города» 53
 Сальватор Роза 87
 Санд Ж. 155, 182
 Самарин Р. М. 136
 Свифт Д. В. 53, 60, 124
 «Путешествия Гулливера» 53, 60, 124
 «Сказка о бочке» 53
 Сен-Жюст 65
 Сент-Бев Ш. 128, 167
 Сервантес М. 12, 41, 207, 214
 «Наиздательные новеллы» 207
 Сигал Н. А. См. Жирмунская Н. А.
 Сквозников В. Д. 239
 Скотт В. 14, 15, 184, 190, 194—205, 245
 «Айвенго» 196, 198, 199, 203
 «Веверлей» 194, 200
 «Гей Маннеринг» 195
 «Густав Вальдгейм» 195
 «Кенильворт» 195
 «Легенда о Монтрозе» 195
 «Пертская красавица» 196, 200, 203
 «Песня последнего менестреля» 195
 «Пуритане» 199
 «Роб Рой» 196, 202
 «Великий Кир» 81
 Словацкий Ю. 159, 161, 222
 «Нордиан» 159, 161
 «Час раздумий» 160
 Смоллет Т. 40, 45, 46, 51, 60, 61
 «Путешествие Хемфри Клинкера» 45, 46, 51, 60, 61
 Смольянинов И. Ф. 17
 Соколов А. Н. 144, 240
 Соколянский М. Г. 44
 Соллертинский И. И. 31, 35, 36
 Софокл 48
 Сталь Ж. де 6, 13, 160, 194, 237, 238
 «Коринна, или Италия» 160, 194
 «О Германии» 237, 238
 «О литературе и ее связи с общественными установлениями» 4
 Стендаль (Бейль А.) 31, 92, 244, 246
 Стерн Л. 15, 26, 41, 45, 51—55, 60—62, 98, 102, 104, 105

«Жизнь и мнения Тристрама Шенди» 45, 51—55, 104
 «Сентиментальное путешествие» 45, 53, 55, 60
 Стиль Р. 24
 Сулейманов А. А. 191
 Сумароков А. П. 231
 Сэн Л. 16
 Тавризан Г. М. 16
 Текст Ж. 74
 Тибулли 227
 Тигем Ф. ван 72, 74, 75, 184
 Тинк Л. 7, 12, 165, 173, 187, 189—193, 208, 211, 214—219, 233, 245
 «Белокурый Эмберт» 215, 217
 «Странствования Франца Штерн-бальда» 175, 187, 189—191, 193, 215
 Толстой Л. Н. 101
 Томсон Д. 232
 Торо Г. Д. 218
 «Уолден, или Жизнь в лесу» 218
 Трембецкий С. 23
 Тронская М. Л. 52, 53, 63, 152
 Тургаринов В. П. 16
 Тургенев И. С. 181
 Тьерри О. 14
 Тхоржевский И. 146
 Тютчев Ф. И. 217, 218, 222, 244
 Уитмен У. 244
 Уланд Л. 237
 Уолпол О. 45, 77, 80—82, 129
 «Замок Отранто» 45, 80—82
 Усок И. Е. 152
 Файоль Р. 72, 74
 Федоров В. И. 99
 Филдинг Г. 35, 37, 40, 44, 50, 81, 90, 91, 103, 104, 114, 115, 197, 199
 «История Тома Джонса» 44, 81, 91, 114, 115
 Фихте И. Г. 15, 18
 «Наукоучение» 18
 Фокс Р. 41
 Фосс И. 68, 98
 «Луиза» 98
 Фохт У. Р. 144
 Фрадкин И. М. 42
 Фридрих II, прусский 116
 Фридрих К. Д. 168, 212, 213, 242
 Фризман Л. Г. 231, 232
 Фриш М. 42, 248
 Фуне, де ля Мотт Ф. 219, 220, 233
 «Ундина» 219, 220
 Хафиз 233, 234
 Херасков М. М. 197
 «Россиада» 197
 Хлодовский Р. И. 24, 25
 Ходовецкий Д. 33, 34, 70
 Хорват К. 232
 Храпченко М. В. 99, 244
 Хух Р. 137
 Цельтер К. Ф. 233
 Чавчанидзе Д. Л. 10, 14, 192
 Чернышевский Н. Г. 132, 133, 135
 Шагинян М. С. 101
 Шадов Г. 6

- Шамиссо А. 86, 148, 149, 216, 222, 237, 240
 «Удивительная история Петра Шлеммля» 148, 149, 216
 Шарден Ж. Б. С. 33
 Шатобриан Ф.-Р. 77, 128, 175—178, 184, 194, 199, 206, 212, 246
 «Атала» 176
 «Рене» 77, 176—178, 206, 212, 246
 Шаховской А. 199
 Шевалье М. 148
 Шекспир В. 11, 12, 58, 59, 75, 157, 186, 188, 214
 Шелли П. Б. 11, 154, 155, 170, 240, 245
 «Ода западному ветру» 230
 «Освобожденный Прометей» 170
 «Юлиан и Мадало» 154
 Шеллинг Ф. В. 142, 218
 Шенье М. Ж. 24, 35, 229, 230
 «Гимн в честь разума» 229
 «Гимн в честь свободы» 229
 «Ода на перенесение праха Вольтера» 229
 Шервинский С. В. 239
 Шетер И. 178
 Шиллер Ф. 4, 5, 6, 15, 19, 20, 28—30, 35—37, 40, 58, 59, 66—68, 83, 85, 87—89, 91, 98, 102, 103, 126, 130, 131, 138, 146, 147, 210, 226—229, 231, 232
 «Валленштейн» 5, 6, 68, 89
 «Вильгельм Телль» 89
 «Идеал и жизнь» 132
 «История отпадения Нидерландов» 40
 «История Тридцатилетней войны» 40
 «Коварство и любовь» 20, 35, 98, 102
 «О наивной и сентиментальной поэзии» 66—69, 228
 «Письма об эстетическом воспитании» 5
 «Разбойники» 20, 126
 Шкловский В. Б. 53
 Шлегель А. В. 4, 12, 137, 188, 214, 218, 233, 238
 Шлегель Ф. 4, 11, 18, 137, 142, 155, 156, 188, 197, 214, 218, 228, 240, 241
 Шодерло де Лакло П. А. Ф. 46, 76, 92
 «Опасные связи» 46, 76, 92
 Шозьц Г. 136
 Шор В. Е. 80
 Шпильгаген Ф. 207
 Шрёдер В. 85, 86
 Шрейдер Н. С. 176, 206
 Штеффен Г. 43
 Штифтер А. 208
 Шторм Т. 221
 Штрих Ф. 233, 235
 Шубарт Ф. Д. 59
 Шуберт Ф. 244
 «Зимний путь» 241
 Эйхендорф И. 155, 162, 190—192, 238, 239
 «Из жизни одного бедо 190
 «Предчувствие и действите 162, 190, 191
 Эккерман И. П. 131, 196, 211, 212
 Энгельс Ф. 145, 157,
 Энгр Ж. А. Д. 6
 Эрап Ж. 54
 Юм Д. 93
 Юнг Э. 75, 83, 224
 Юрфе д'О. 81
 «Астрей» 81
 Юст К. Г. 241
 Языков Н. М. 196
 Якоби И. Г. 52
 Weissner Fr. 230
 Bennet E. K. 209
 Bläck F. G. 45, 46
 Dedejan Ch. 90
 Dibelius W. 41, 81
 Evans J. 201
 Fayolle R. 72
 Fusil C. A. 127
 Grenet A. 95
 Hempel E. 6
 Jodry Cl. 95
 Just K. G. 241
 Killy W. 191
 Klein J. 208, 216, 220
 Klotz J. 105
 Korff H. A. 137, 226, 229
 Krauss W. 38
 Lecerle J. L. 106
 Lo Cicero D. 208
 Mandelkow K. R. 46
 Meschon H. 203
 Monglond R. 75
 Mornet D. 74
 Mortier R. 140
 Müller P. 59
 Rasch W. 90
 Ribbat E. 14
 Scholz G. 136
 Scholz Haunelore 14
 Schröder W. 85, 86
 Steffen H. 43
 Strich Fr. 233
 Texte J. J. 74
 Thalman M. 219
 Tieghe V. van 75, 184
 Trahard P. 65, 94
 Voegt H. 39
 Walzel O. 208
 Würzbach N. 46

Содержание



Введение	3
Концепция личности и проблема героя в литературе Просвещения	24
Жанры повествовательной прозы на исходе Просвещения	38
Век прозы	38
Типология просветительского романа	40
Идиллия	66
Проблема предромантизма. Готический роман «Буря и натиск» и предромантизм	72
Роман и эстетика веймарского классицизма	87
Герой сентиментальной прозы	93
Преодоление метафизических концепций в литературе позднего Просвещения (от «Племянника Рамо» Дидро к «Фаусту» Гете)	112
Концепция личности и типология героя в литературе романтизма	144
Концепция личности	146
Типология героя	157
Формирование жанров романтической прозы	184
Роман	184
Новелла	207
Динамика лирических жанров	
Заключение	243
Указатель имен	249

1 р. 70 к.

ОТ ПРОСВЕЩЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ

В книге исследуется процесс перехода от
Просвещения к романтизму в западно-
европейских литературах на рубеже

XVIII-XIX вв.

Автор анализирует этот процесс
на примере повествовательных
и лирических жанров.

