ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1973

В настоящем труде литература романтизма XIX в. рассматривается в широком общеевропейском контексте. Сравнительно-исторический подход к материалу позволяет авторам — советским и венгерским ученым — ставить вопрос о важнейших закономерностях развития этого искусства, сочетая в своем анализе конкретно-исторические и типологические характеристики. Сопоставления образной системы романтической литературы с живописью и музыкой сообщают книге черты широкого историко-культурного исследования.

Книга выходит на русском, венгерском и английском языках.

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук И. НЕУПОКОЕВА
академик Венгерской Академии наук И. ШЕТЕР

Felelős szerkesztők

I. NYEUPOKOJEVA filológiai tudományok doktora
SÖTÉR I. akadémikus

Е $\frac{0722-}{042(02)-74}$ 256—74

© Издательство «Наука», 1973 г.

От редакции

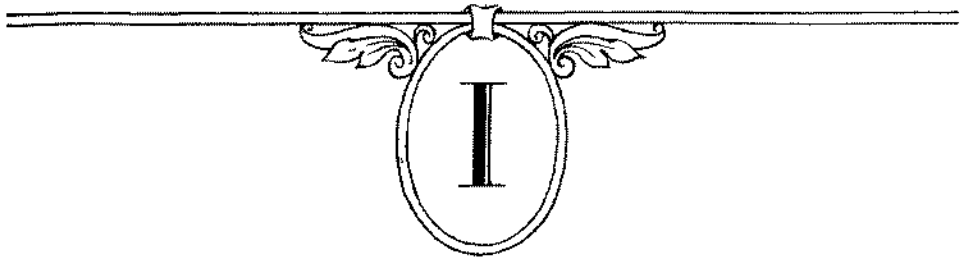
Предлагаемая читателю книга — результат совместных исследований, проведенных советскими и венгерскими учеными в тесном контакте Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР и Института литературоведения Венгерской Академии наук.

Литература романтизма представлена здесь в широком общеевропейском контексте. Сравнительное рассмотрение разнонационального материала позволяет поставить вопрос об общих закономерностях развития романтического искусства и своеобразии его национальных путей, а также о различных типах романтизма, обусловленных особенностями социального и культурного развития народов.

Большое внимание уделено вопросам периодизации литературы романтизма, ее основным жанрам и стилевым тенденциям, а также международным литературным связям эпохи. Взаимодействие романтизма с реализмом прослеживается как в общей перспективе развития европейского искусства, так и в специфике этого взаимодействия в разных литературах.

Литература романтизма рассматривается в тесных связях с другими искусствами — с живописью и музыкой.

В подготовке материалов книги принимала участие Е. Ю. Сапрыкина.



И. Неупокоева

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА И СВОЕОБРАЗИЕ ЕГО НАЦИОНАЛЬНЫХ ПУТЕЙ

Общеевропейский литературный контекст и задачи его типологического изучения

В огромной исследовательской литературе о романтизме (начало ее отстоит от нас теперь уже более чем на полтора столетия) наблюдаются, как в изучении всякой эпохи художественного развития, свои приливы и отливы, свои наиболее яркие взлеты аналитической мысли, надолго освещающие путь последующему изучению, и периоды, менее примечательные по своему непосредственному научному эффекту, но выполняющие ту необходимую, хотя и незаметную на первый взгляд работу по накоплению новых материалов, без которых не может быть *движения* науки. Последнее десятилетие характеризуется слиянием обеих этих линий в изучении романтизма.

Мы наблюдаем сегодня заметное оживление широкого *теоретического* интереса к явлениям романтической художественной культуры и, в то же время, деятельное, принесшее уже немалые важные результаты освоение тех сфер романтического искусства, которые оставались до сих пор забытыми или изучались отрывочно и поверхностно. То, что обе эти линии изучения литературы романтизма развиваются одновременно, отражает некоторые общие черты современного состояния гуманитарных наук. Ни характерная для позитивизма описательность, ни субъективистские теории, не имеющие опоры в конкретно-историческом материале, не могут

удовлетворить сегодня подлинно пытливую мысль — будь то мысль исследователя или читателя, к которому исследование обращено. Примечательна и все более явная тенденция рассматривать литературу романтизма в многообразных ее связях с другими областями духовной жизни эпохи, с другими искусствами.

Поэтому предпринятое в данном издании рассмотрение литературы романтизма в *широком европейском контексте* является глубоко правомерным. Оно подготовлено всем предшествующим изучением этой литературы — как тем, что в ней уже обстоятельно исследовано, так и тем, к чему наука только еще подступает. Задача настоящего коллективного труда — показать литературу романтизма в богатых и сложных ее связях с современной ей общественной и идеологической жизнью, во взаимодействии ее с другими искусствами романтического типа, с другими, современными романтизму художественными направлениями. Комплексное изучение большого и многосложного материала в сравнительном плане необходимо сочетается при этом с рассмотрением национально-исторических форм романтического искусства.

Понятие историко-литературного контекста включает в себя не только конкретный материал идеологических и собственно художественных контактов, в системе которых происходит развитие национальных литератур в данный период. Оно включает в себя и представление о типологических связях, т. е. об общности того типа художественного сознания, которое складывается в этот исторический момент и, выражаясь всякий раз в неповторимой национальной форме и путях развития, являет собой часть общего движения истории культуры. *Историко- и теоретико-литературное содержание понятия историко-литературный контекст*, таким образом, *нерасторжимы*. Исходным методологическим условием его изучения является сочетание конкретно-исторического и типологического подходов к материалу. В данном случае нас интересует не вся европейская литература девятнадцатого века, но богатое, многосложное романтическое ее направление, во многом определившее своеобразие литературной эпохи.

Двуединый — историко- и теоретико-литературный — подход к проблеме определяет основное и в самой методике ее исследования. Любое из явлений романтической литературы, оказывающееся в сфере рассмотрения, должно предстать здесь не только как факт национальной литературы, но и в системе своих национальных, зональных, общеевропейских (а иногда, может быть, и выходящих за эти пределы) связей. Оно должно продемонстрировать свою *типологическую сопричастность* данной эпохе художественного развития и в то же время обогатить представление о самой этой эпохе, т. е. быть охарактеризовано и со стороны *общего*, и как художественно *особое*.

Принципиальное значение имеет при этом взгляд на романтизм не только как на «момент» литературного развития между литературой эпохи Просвещения и критического реализма, но и как на процесс. В общеевропейском контексте каждое произведение романтизма выступает не только как принадлежащее данной (т. е. романтической) эпохе художественной культуры, но и в *динамике развития самого романтического искус-*

ства, выступая как явление, характерное для определенного этапа этого искусства, для определенного его идейного крыла.

Сравнительно-типологический аспект выдвигается, таким образом, в данном труде на первый план. А это значит, что исследователь должен все время иметь в поле зрения реальное художественное многообразие и национальную специфику сопоставляемых явлений — для того, чтобы свойственная самой природе типологического исследования классифицирующая «сухость» (положение диалектики о том, что «явление *богаче* закона» [1], имеет к этому прямое методологическое отношение) не превратилась бы в оторванную от живого литературного развития типологическую схему.

Известно немало исследований, в которых европейские литературы романтизма рассматриваются в определенных зональных пределах. Однако работы, целью которой было бы изучение процессов развития романтизма в общеевропейском контексте, пока нет. Предлагаемый читателю совместный труд ученых двух социалистических стран ставит, таким образом, перед собой новую исследовательскую задачу.

«География» европейского романтизма. Зоны развития и различные типы романтизма

При изучении общеевропейского контекста романтической литературы прежде всего встает вопрос о ее «географии».

Не означая стремления к исчерпывающей полноте фактов, широта охвата материала является вместе с тем одним из исходных условий исследования: даже самые скромные выводы об общих процессах и тенденциях литературы романтизма вряд ли можно делать на ограниченном материале нескольких, даже наиболее развитых к этому времени литератур.

Известно, насколько обогатилось представление о культурно-историческом содержании европейского Возрождения, о широте его диапазона, начиная от ранних, предвозрожденческих его форм до позднего, завершающего его этапа, когда данные науки об итальянской, английской, французской, испанской и немецкой культурах этого времени дополнились данными о Дубровницкой литературе; о предвозрожденческом характере русской литературы XIV—XV вв.; о поэзии Венгрии и Польши XVI в.; о южнославянской (болгарской и сербской) и русской живописи — А. Рублеве, Феофане Греке, Дионисии.

Значительно расширяет представление о круге идей европейского Просвещения, об интенсивности социально-философской мысли его демократического крыла и возможностях просветительской поэзии и прозы XVIII в. рассмотрение в общеевропейском контексте наследия Новикова и Радищева, Г. Меркеля, Д. Обрадовича, Д. Бешенеи, А. Чуденуса. Но-

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 137.

вые грани просветительской поэзии открывают «Времена года» литовского поэта К. Донелайтиса, лирика венгерских поэтов Я. Бачани и М. Чоконаи, жанровые картины и басни финских поэтов Г. Акрениуса и Я. Ютейни. Рассмотрение в общем контексте XVIII века трактатов В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» и М. В. Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворства» значительно расширяет представление о том, как настойчиво укоренялась в эпоху Просвещения идея сравнительного подхода к литературам; о том, как велико было уже в этот период внимание к связям поэзии с народным творчеством. Сравнительно-типологическое изучение эстетической мысли XVIII в. всех европейских народов позволит включить в круг тех представлений, который связывают преимущественно с именем Гердера, новые имена. Без имени Паисия Хилендарского с его «Историей славяно-болгарской» было бы существенно обеднено представление об историко-культурных горизонтах европейского Просвещения.

Большое значение имеет также внимание к крупнейшим произведениям музыкального искусства и живописи той эпохи. Такие художники, как И. М. Никитин (портрет Петра I), Ф. С. Рокотов (портрет поэта В. И. Майкова, портрет В. И. Суровцевой и др.), Д. Г. Левицкий (портреты М. А. Дьяковой, Бакуниной, отца художника), Адам Маньоки (портрет Ференца Ракоци II), разрушают характерную для классицистического портрета условность, передают нам образы ярко индивидуальные, показывая, какие широкие сферы захватила в последнюю треть XVIII столетия тенденция к демократизации искусства. Значительный вклад внесла в развитие европейской музыкальной культуры эпохи Просвещения чешская и польская музыка — Мысливечек и Стефани.

Романтическое искусство в странах Европы, связанных между собою тесными многовековыми связями — историческими, политическими, экономическими, идеологическими, литературными, языковыми,— также значительно более богато, чем оно представлено на литературных «картах», существующих в наших традиционных представлениях о романтизме. Масштабы этих «карт», крупные для литературы, живописи и музыки стран Западной Европы, обычно резко уменьшаются при нанесении на них имен и произведений других зон европейского художественного развития. На этих «картах» или схемах (речь идет не столько о графическом выражении некоторых их признаков, подобно тому, какое дано, например, по ряду европейских литератур в работе Г. Ремака [2], но о схемах, прочно отложившихся в наших представлениях) «пространство» европейского романтизма оказывается значительно суженным по сравнению с реальным. В общих историко-литературных обзорах литературного романтизма, в традиционном наборе примеров, в статьях теоретического плана значительные и своеобразные богатства романтической литературы ряда славянских народов, народов Центральной и Юго-Восточной Европы, Балканских стран, европейского Севера практически не представлены. Не учитываются подчас высокие завоева-

[2] Henry A. Remak. West European Romanticism. Definition and Scope.— In: «Comparative Literature. Method and Perspective». 2-nd ed. Ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Southern Illinois University Press, 1971, p. 292–299.

ния *лирики* и *лиро-эпики* декабристов, несмотря на то, что некоторые лучшие образцы их поэзии были высоко оценены уже их зарубежными современниками; оценены и в благородстве социальной направленности этих произведений, и как образцы романтической поэзии. Из рассмотрения *философской романтической лирики* выпадает нередко поэзия Тютчева, Пушкина, Леопарди, Эминеску. Неоправданно малое внимание обращается на народно-героическую романтическую поэму Центральной, Юго-Восточной и Восточной Европы и Балканского полуострова, а также Италии, запечатлевшую освободительную борьбу своих народов. Такие поэмы, как «Последний сын вольности» Лермонтова (1831), «Канёвский замок» С. Гощиньского (1828), «Гайдамаки» Шевченко (1841), «Детван» Сладковича (1853), «Горный венец» П. Негоша (1857), «Свободные осажденные» Д. Соломоса (1826—1857), «Судьба Грузии» Н. Бараташвили (1829), незавершенная «Поэма о рабстве» Петко Славейкова (50-е гг.), «Лесной путник» Г. Раковского (1857), могут быть названы как характерные примеры романтической поэмы этого типа. В общем процессе развития европейской романтической поэзии названные произведения продолжают тему тех строф «Чайльд Гарольда» (1812—1818), в которых Байрон воспел борьбу испанского, греческого и итальянского народов; продолжают традиции героических поэм Мицкевича («Гражина», 1822) и Рылеева («Войнаровский», 1825; «Исповедь Наливайко», 1825). Продолжают не в том смысле, что испытывают их непосредственное влияние, но в самой *общеевропейской хронологии* романтических поэм этого типа. Во второй половине XIX столетия романтическая народно-героическая поэма наиболее ярко представлена в сербской и болгарской литературах.

Преимущественно английскими и французскими образцами конца 10-х — начала 30-х годов ограничивается обычно характеристика *философско-символической поэмы* романтиков (исключение представляют, пожалуй, лишь «Дзяды» Мицкевича). Между тем, как ни блестяще и многообразно (с глубоким внутренним идейно-эстетическим водоразделом) заявила о себе эта поэма в творчестве Кольриджа, Байрона, Шелли, А. де Виньи,— эти примеры никак не дают полного представления о богатейшем художественном многообразии данного жанра в европейском романтизме, о широте его распространенности и о значении его для всего европейского художественного развития. Речь идет, разумеется, не об исчерпывающей полноте фактов (она недостижима для любого типологического обзора и не составляет его задачи), но о полноте представления о самом этом, столь значительном для духовной жизни Европы, жанре романтического искусства.

Расширение «географии» романтизма показывает, какими новыми гранями засверкала философско-символическая поэма в 30—40-е годы, обогащая европейский романтизм высокими завоеваниями русской, чешской, венгерской, словацкой, датской, норвежской, сербской, новогреческой, австрийской, итальянской, испанской литератур. Назовем здесь такие поэмы, как «Мироздание, человек и мессия» Вергеланна (1830), «Кордиан» Словацкого (1834), «Небожественная комедия» З. Красиньского (1835), «Май» К. Махи (1836), «Фауст» Ленау (1836), «Дрок,

или Цветок пустыни» Д. Леопарди (1836) [3], «Мцыри» (1840) и «Демон» (1829—1841) Лермонтова, «Ижорский» (1829—1841) и «Агасвер» (1832—1846) Кюхельбекера, «Мир-Дьявол» Эспронседы (1841), «Мерани» Бараташвили (1842), «Луч микрокосма» П. Негоша (1845), стихотворный цикл Я. Краля, вошедший в историю литературы под названием «Драма мира» (1844—1845) [4] и его поэма «Сын степи» (1846—1847), «Апостол» Петефи (1847). Традиция этой поэмы продолжалась в европейской литературе и далее: «Трагедия человека» И. Мадача (1861), «К сатане» Кардуччи (1863), «Лучафэр» Эминеску (1883).

Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан, а также европейского Севера, изучение которых в общеевропейском контексте началось сравнительно недавно, показывают, что за пределами наших традиционных представлений о романтической литературе все еще остается, например, жанр сказочно-поэтической драмы романтиков. Произведениями этого жанра почти не оперирует ни общее литературоведение, ни труды по искусству и эстетике. Такие, сыгравшие в свое время роль первооткрывателей новых путей национальной поэзии произведения, как драматические поэмы-сказки Эленшлегера («Аладдин, или Волшебная лампа», 1805) , Вёрёшмарти («Чонгор и Тюнде», 1830), Ю. Словацкого («Балладина», 1844); такие национально-исторические трагедии, как «Пальнатоке» (1807) Эленшлегера, раскрывающая наступление католицизма на древние северные земли, «Воевода Штибор» (1819) К. Кишфалуди, «Банк Бан» (1815—1820) И. Катоны; как поэмы о Я. Гусе Т. Шевченко «Еретик» (1845) или «Ян Гус» (1849) И. К. Тыла [5], все еще редко включаются в общую панораму искусства европейского романтизма.

Между тем теснейше связанные с народно-поэтическим творчеством своих стран, черпавшие из него свои сказочные сюжеты, свою героику, свой нравственный идеал и сам строй поэтической образности, эти произведения находятся в русле основных идейных и художественных тенденций эпохи романтизма. Они живо откликались на общие проблемы своего времени — на социальный трагизм «меркантильного века» (Эспронседа), на его высокие духовные искания и смелые социальные пророчества, на его жажду социального обновления. Они говорили языком искусства своего времени, своих народов.

[3] Уже Де Санктис слышал в «Canti» Леопарди «глубокие и таинственные голоса того трудного перелома, который носит название XIX века» (Де Санктис. История итальянской литературы, т. II. М., «Прогресс», стр. 553). Связь философского содержания поэзии Леопарди с общей проблематикой европейской мысли середины XIX столетия, периода ее сложных исканий, подчеркивает А. Грамши: «В творчестве Леопарди в крайне драматической форме отразился кризис перехода к мировоззрению современного человека, критический отход от старых трансцендентальных концепций, в то время, когда еще не найден нравственный и духовный *ubi constitan*, способный дать ту уверенность, какую давало прежнее кредо» (А. Грамши. Избр. произв. в трех томах, т. 2. М., 1957, стр. 250).

[4] В широком европейском контексте творчество Я. Краля рассматривается в работе А. Матушки «Поэт Янко Краль».— В кн. «Búrkam Divým ústrety. Na 150 výročie narodenia Janka Kráľa». Bratislava. Osvetovy ústav vo vydavateľstve obzor, 1927.

[5] Некоторые из этих произведений были высоко оценены современниками не только на родине, но и за ее пределами.

В традиционных суждениях о романтической прозе существенно обеднено представление о том, сколь широко был распространен в романтическом искусстве жанр исторического романа, имевший такое большое значение как для развития национального самосознания своей эпохи, так и для последующего развития реалистической прозы. Переходящие из работы в работу общие ссылки на влияние В. Скотта (влияние действительно общеевропейское и огромное) нередко заслоняют характеристику национальных вариантов исторического романа этих лет. Между тем в каждой литературе жанр романтического исторического романа использовал художественные традиции — литературные и фольклорные — своего народа, решал свои особые национально-исторические и художественные задачи. Завоевания, которые имеет литературоведение в изучении исторического романа романтического типа в отдельных национальных литературах, весьма важно суммировать в исследовании широкого типологического плана.

Недостаточно учитывается в общеевропейском контексте и философско-повествовательная линия романтической прозы — это может быть отнесено и к «Русским ночам» В. Ф. Одоевского, и к «Агасферу» Э. Кине, и к «Бесплодному гению» М. Эминеску. Совсем не изучено значение эпистолярного и мемуарного наследия романтиков для развития художественной прозы — между тем как в этой сфере их завоевания для европейской художественной мысли и прежде всего для развития реализма очень существенны. Отсутствуют сравнительно-сопоставительные работы о публицистике романтиков, имевшей не только серьезное общественное значение, но и оказавшей несомненное влияние на развитие социально-аналитической мысли европейского общества [6].

Мы не говорим в данном случае о том, насколько обстоятельно рассмотрены названные жанры или произведения в очерках развития отдельных национальных литератур. Речь идет о недостаточном обращении к ним в общефилологических трудах, при постановке и решении общих вопросов истории и теории литературы, а также истории эстетической мысли.

Новые горизонты развития европейской романтической литературы, открывающиеся перед нами в результате расширения «географии» этого искусства, обнаруживают примечательное: не просто увеличение количества издавна знакомых нам национальных «романтизмов», произведений и имен, но определенную типологическую их *системность* в пределах данной зоны историко-литературного развития [7]. Речь идет не

[6] Нельзя не отметить, что публицистика романтиков, как и обращение их к сатирическим жанрам, принадлежит к наименее изученным проблемам истории романтизма и его эстетики.

[7] Теоретический подход к важнейшей проблеме системного изучения литературной эпохи обоснован Д. С. Лихачевым в исследовании «Древнеславянские литературы как система» (в кн.: «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации». М., «Наука», 1968). Весьма плодотворный опыт системного изучения балканских литератур представлен в работе болгарского литературоведа И. Конева (Илия К о н е в. Ние сред другите и те сред нас. Балканистични студии. София, «Наука и изкуство», 1972).

только о сходстве существенных черт романтизма у народов, художественные культуры которых имели длительные, устойчивые контакты и были связаны между собою различными (как современными, так и уходящими в далекое прошлое) историко-политическими, историко-культурными, языковыми связями, но о типологическом сходстве *иного «уровня»* [8]. Мы видим в этих литературах исторически обусловленное глубокое сходство той внутренней соподчиненности важнейших тематических, жанровых, стилевых и иных компонентов, в которой проявляется основной, характерный для той или иной эпохи, тип художественной культуры, в данном случае — культуры романтической. При этом необходимо подчеркнуть, что исторически сложившийся романтический тип художественной культуры *не монолитен*. Он имеет не только отчетливо выраженные этапы развития, не только глубокую внутреннюю идейно-эстетическую дифференциацию, но и свои отчетливые национальные и зональные «вариации».

Важно также иметь в виду, что влияние на формирование того или иного типа романтизма зонального историко-культурного фактора (как фактора определенной *традиции*) действует одновременно с влиянием иного, *современного* фактора — сходства тех современных общественных условий, в которых развивается романтизм в тех или иных странах. Поэтому зональные типы романтического литературного развития XIX столетия необходимо изучать в неразрывной связи с углублением в этот период всеобщих связей между народами, которые отмечены в «Коммунистическом манифесте» как одна из характернейших черт эпохи.

В сфере собственно художественной [9] зональное своеобразие романтизма проявляется не только в литературе, но и в других искусствах — в живописи, в музыке. Оно ярко выражено в живом народном творчестве, развивающемся (в эпических и лирических формах) в ряде европейских стран в самых тесных связях с романтизмом. Оно проявляется и в массовой демократической литературе (политической поэзии, сатирических куплетах и сценках, социально-философских и литературно-критических эссе) стран с более развитыми формами социальных противоречий, имев-

[8] «Существуют, как теперь принято говорить, разные уровни типологических исследований. Помимо типологии литературных направлений, большое значение имеет типология жанров. Давно, особенно в искусствоведении, интенсивно развивается типология стилей. Чрезвычайно интересной и очень важной представляется типология исторического развития литератур — выяснение *видов, типов литературного процесса в различные исторические эпохи, у народов разных стран*... (Курсив мой.— *И. Н.*). Например, типология литературных направлений, естественно, затрагивает вопросы не только об их видах, как они проявились в истории мировой литературы, но и о типах, скажем, романтизма или реализма, в том числе и о национальных типах этих литературных направлений» (М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы.— В кн.: М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970, стр. 257).

[9] В данной статье не рассматриваются ни специальные вопросы развития эстетической мысли романтизма, ни многочисленные романтические теории социологического плана — политические, исторические, экономические. Взаимодействуя с развитием литературного романтизма, они составляют предмет специального исследования.

ших в своем художественном активе богатый опыт предшествующей просветительской литературы.

Факторы, обусловливающие зональные различия романтизма в широких пределах всего европейского региона, различны, и действуют они обычно в своей совокупности, причем одни из них становятся в данной исторической ситуации основными, другие — как бы сопутствующими.

Так, многие сходные процессы развития романтизма в ряде *западноевропейских литератур* обусловлены прежде всего сходством ряда важных черт социально-политического и идеологического развития этих стран после Великой французской революции (мы говорим о процессах, сходных в *основном* своем историческом содержании и тенденции, *независимо от степени* их развитости в каждом отдельном случае). Огромное значение имеет и тот сходный в идейном и художественном содержании опыт, который был накоплен данными литературами в непосредственно предшествующую в них романтизму эпоху Просвещения.

Таковы, например, общая *система отношения* романтиков этих стран к наследию античности [10], европейского средневековья [11] или Ренессанса, а также сложившаяся здесь определенная система отношения к таким художникам, как Гомер, Данте, Шекспир, Микеланджело, Мильтон, чье творчество концентрировало в себе целые громадные эпохи художественного развития. Разумеется, воздействие этого общеевропейского художественного наследия мы прослеживаем и в других зонах европейского романтизма. Но там (например, в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы, в литературах европейского Севера) этот художественный опыт выступает уже в иной исторической ситуации, как подчиненный доминанте иной художественной системы отношения к наследию.

Есть все основания говорить о близости многих черт романтизма в *славянских литературах;* в основе ее лежали многовековые связи исторических судеб славянских народов, общность многих традиций их социальной, духовной и художественной культуры, языковое родство их словесного искусства. И хотя в бурном историческом процессе XIX столетия развитие славянских народов шло разными путями (что определяло и существенные различия в *темпах* и самих *формах* художественного развития, в специфической *роли*, которую играл в каждой из них романтизм), глубокое историческое родство между этими литературами сохраняется [12]. В славянских литературах именно в этот период, в художествен-

[10] Б. Г. Реизов. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм.— В кн.: Б. Г. Реизов. Из истории европейских литератур. Л., Изд. ЛГУ, 1970.

[11] См. E. R. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, Francke Verlag, 1948.

[12] С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. О романтизме в славянских литературах. М., Изд-во АН СССР, 1958; Емил Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Първа част (От възникването на славянската писменост до победата на реализма в славянските литератури). Второ изд. София, «Наука и изкуство», 1964; втора част (От победа на реализма до наша дни). София, «Наука и изкуство», 1963; Емил Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. София. «Наука и изкуство», 1965; И. Г. Неупокоева. Романтизм в славянских литературах XIX столетия в общеевропейском контексте.— В кн.: «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., «Наука», 1973.

ной системе романтизма, создаются многие высочайшие национальные художественные ценности, национальная классика, входящая в общую сокровищницу европейской и мировой художественной культуры. Это в равной мере относится к литературе, музыке и живописи славянских стран.

Важно при этом подчеркнуть, что глубокое чувство исторической взаимосвязанности славянских художественных культур не носило ретроспективного характера, но было подчинено живым современным проблемам каждого народа, имевшим в то же время общеевропейское значение. Общность культурных традиций сказалась прежде всего в близости таких важнейших черт романтической литературы славянских народов, как ее связь с народно-освободительными движениями своего времени. Она проявилась и во многих элементах самой художественной системы романтической литературы, в частности — в ее взаимоотношениях с фольклором. Общность культурных традиций сказалась и в характерном для славянского искусства эпохи романтизма интересе его к общеславянским художественным ценностям.

Прочные взаимосвязи славянских литератур не исключают того, что каждая из них имела в рассматриваемый период свои особые, исторически сложившиеся связи с теми или иными неславянскими литературами. (Например, широкие связи русских романтиков с романтической литературой Германии, Англии и Франции; связи радикально-демократического направления словацкой и венгерской романтической поэзии 40-х годов; типологическое сходство некоторых процессов развития болгарской, сербской и новогреческой поэзии эпохи романтизма [13].) Известны и случаи тесной связи славянских романтических литератур с фольклором других народов — обращение польских романтиков (Мицкевич, Л. Кондратович) к литовскому народно-поэтическому творчеству; творческий интерес молодого Пушкина к молдавскому фольклору; связь многих поэтических образов Пушкина и Лермонтова с поэтическими образами кавказских легенд.

Большую роль играл романтизм в литературном процессе народов России, включавшем в себя многие литературы самых различных историко-культурных традиций, разных языковых групп и стадий развития. Обостренная социальная борьба в Российском государстве и глубокое влияние революционно-демократической идеологии на духовную жизнь передовых кругов определили как характернейшую особенность развития литературы в этой зоне ее глубокую социальную дифференцированность. В условиях многонационального классового государства как борьба двух культур в каждой национальной культуре, так и все укрепляющийся союз социально и духовно близких художественных культур разных наций

[13] См. И. Конев. Указ. соч. О широких связях романтической поэзии Петко Славейкова не только с литературами славянских стран, но и за их пределами — с новогреческой, турецкой, немецкой, английской, французской поэзией см. Соня Баева. Петко Славейков. Живот и творчество. 1827—1870. София. Издателство на Българската академия на науките, 1968; Кръстьо Генов. Исторически контакти и типологически паралели между българския и гръцкия романтизъм.— «Литературна мисъл», 1972, № 2.

стали здесь существеннейшим фактором всего литературного развития. В эпоху романтизма примеры этому можно найти как в широком сочувственном отклике на идеи и поэзию декабристов [14], так и в интересе самих декабристов к историческим и культурным судьбам народов России, запечатленном во многих их социально-философских трактатах [15]. В высокой степени знаменательно также огромное духовное воздействие на прогрессивных художников разных национальных литератур, входящих в общероссийский литературный процесс, поэзии Пушкина и Лермонтова.

Интенсивное взаимообогащение является характерной особенностью развития романтизма в этих литературах, предваряя их связи в последующую эпоху.

Для сравнительного изучения, ставящего своей задачей не сопоставление тех или иных отдельных, вырванных из общей исторической связи фактов, но изучение национальных литературных *процессов*, образующих в своей совокупности огромный европейский регион мировой литературы, внимание к этой, реально существующей в пределах европейского литературного развития *зональной его специфике* чрезвычайно важно. Сравнительное изучение литератур в пределах данной зоны (с обязательным учетом того общеевропейского контекста, в котором происходит данное зональное развитие, и особенно ситуаций в наиболее близких к данной зоне литературах) позволяет установить:

наличие в большом и многосложном целом европейского романтизма особых художественных систем (или типов) романтизма, складывающихся в данной зональной группе литератур;

особую социально-историческую функцию и художественные потенции романтизма в каждой из этих групп литератур и особую его роль в дальнейшем художественном развитии (как литературы данной зоны, так и европейской литературы в целом);

наиболее устойчивые и плодотворные связи между этими литературами (как связи современные, так и обращение романтиков этих стран к общим их культурным истокам);

причины большей или меньшей устойчивости романтической традиции в последующем развитии этих литератур.

Нельзя не отметить, что, хотя историко-литературное изучение зональной специфики развития сделало в последнее время определенные успехи [16], в теоретическом плане вопрос о зонах литературного развития и о его соотношении как с национальным, так и с мировым литературным процессом все еще мало разработан. В подходе к этой проблеме важно под-

[14] Вано Шадури. Декабристская литература и грузинская общественность. Тбилиси, «Заря Востока», 1958.

[15] Р. Ф. Юсуфов. Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры. М., «Наука», 1970.

[16] Богатый материал дают в этом плане международные съезды славистов. См. также материалы Будапештской конференции ученых социалистических стран по сравнительному изучению литератур («Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. V, 1962). И. Неупокоева. Международная конференция в Будапеште.— «Вопросы литературы», 1963, № 3.

черкнуть, что речь идет не об установлении отдельных черт сходства между литературами, но о том, чтобы уловить *характерную для данной группы литератур художественную систему*, складывающуюся как один из «вариантов» широкого регионального (в данном случае — европейского) литературного развития. Задача состоит в том, чтобы уловить внутреннюю взаимосвязанность, *соподчиненность* образующих литературный процесс компонентов. Можно наблюдать, например, характерную для данной группы литератур систему жанров и их «иерархии» в эпоху романтизма; своеобразие тематики (обусловленное историческими проблемами, стоящими перед этими народами); своеобразие системы образов (восходящее во многом к общему художественному наследию данной группы литератур — как письменному, так и фольклорному). Важно показать связи этой зональной художественной системы с социально-философскими теориями и эстетическими воззрениями эпохи, показать специфические для данных исторических условий линии идеологической и художественной дифференциации в романтизме.

Задача зонального изучения литературы состоит, таким образом, прежде всего в анализе сложившейся здесь в данную эпоху художественной системы; в определении ее связей с современными общественно-политическими условиями и историко-культурными традициями; в уяснении того, как связана эта система с современными задачами данных литератур; в какой степени оказала она влияние на последующее их развитие; как связана данная художественная система с общеевропейским литературным процессом.

Остановимся здесь лишь на одном примере. Говоря о причинах сходства многих черт романтизма в странах Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан, мы учитываем целый комплекс исторических факторов. Прежде всего то особое значение, которое имели здесь, как и повсюду в Европе, идеи и события Великой французской революции, оказавшие огромное влияние на развитие в этих странах просветительской мысли и освободительных движений: «...весь XIX век,— писал Ленин,— тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком Французской революции» [17]. Большой резонанс вызвала здесь Отечественная война русского народа 1812 г. против наполеоновского вторжения. Все более широким и органичным становится в этих странах интерес к тому социальному направлению современного европейского искусства, которое так высоко оценивал Белинский. Национально-освободительная борьба и связанное с ней развитие самосознания народов находили свое поэтическое выражение в обращении к национальному языку, к историческому прошлому народа, к фольклору. Специфические для данных литератур проблемы ставились в связь с общеевропейскими социально-философскими идеями. Традиционные образы органически входили в утвердившуюся в европейской литературе романтическую образную систему.

Специфика исторического процесса стран Центральной и Юго-Восточной Европы обусловила формирование здесь особого типа национально-

[17] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 367.

исторического и культурного развития, называемого во многих исторических источниках того времени, а также в современной исторической науке и в истории культуры процессом (периодом) «национального Возрождения». С особенностями этого периода связана и зональная специфика романтического искусства.

Характерной чертой художественной системы этих литератур в рассматриваемый период является своеобразный *симбиоз просветительского и романтического художественного сознания.* (Искусства такого типа мы не встретим в тех западных литературах, развитие которых не знало перерывов и не было стеснено засилием чужого языка.) Литература названных стран отмечена чертами художественного синкретизма, слитностью стадиально различных элементов художественного сознания. С одной стороны, мы видим продолжающуюся высокую активность народно-поэтического творчества, бывшего в период длительного иноземного господства едва ли не единственным носителем духовной деятельности народа. При этом формы «вовлечения» материала народно-поэтического творчества в романтическое искусство этих стран были многообразны. Здесь и прямое участие народного поэтического гения в романтической художественной культуре «национального Возрождения» (гайдуцкие песни Болгарии); и огромное воздействие современных народно-эпических форм (тех же гайдуцких песен) на образную систему многих крупнейших произведений эпохи — «Могила гайдука» Бранко Радичевича (1848—1849), «Три гайдука» Змая Йовановича (1866), незаконченная поэма «Гайдуки» (1871) и «Хаджи Димитр» (1873) Христо Ботева. Здесь и органическое слияние завоеваний современной европейской лирики со своей народно-эпической и песенной традицией, которое так по-разному, но с одинаковой поэтической силой присутствует в балладах и лирике Мицкевича, в циклах сонетов «Дочь славы» Я. Коллара и «Венок сонетов» Ф. Прешерна, в поэмах П. Негоша «Луч микрокосма» и «Горный венец», в первой книге лирики Б. Радичева, в поэзии К. Г. Махи, К. Я. Эрбена, Ш. Петефи, Я. Краля. Огромна в этот период роль национально-исторической тематики в поэзии, прозе и драматургии. В романтизме этих стран получили широкое распространение некоторые жанровые формы, связанные с современным народно-поэтическим творчеством.

С другой стороны, для романтической литературы этих стран характерна обширная и значительная по своей проблематике автобиографическая и мемуарная проза — например, «Поэт и мир» (1839) и «От колыбели до могилы» (1885) Ю. Крашевского; «Исповедь итальянца» И. Ньево (написана в 1858, опубликована в 1867); «Мой жизненный путь» (1873) М. Танчича. Сохраняя еще во многом романтические представления о взаимоотношениях личности и общества, эти произведения ставили и стремились разрешить важные вопросы духовной жизни своего времени и сыграли большую роль в выработке нового литературного языка, в становлении реалистической художественной прозы.

Идейно-эстетическая дифференциация в романтизме этой зоны (как и в литературах европейского Севера) выражена на первом этапе развития гораздо менее отчетливо, чем, например, в литературах английской, французской или русской. По мере обострения социальных конфликтов

в буржуазном обществе дифференцированность литературы романтизма этих стран быстро нарастает. Подчеркнуть это обстоятельство для характеристики общих закономерностей развития европейского романтизма представляется принципиально важным. В период открытых социальных столкновений 30—40-х годов и повсеместного нарастания революционных сил накануне 1848 г. идеологическая дифференциация в этих странах — как в сфере социально-политической, так и в сфере собственно художественной — выходит уже *далеко за внутринациональные пределы*. Она сливается с более общими процессами борьбы основных социальных тенденций в европейском романтизме: с одной стороны, радикально- или революционно-демократической, с другой — феодально-реставраторской и буржуазно-охранительной.

В силу особых исторических задач, связанных с освободительной борьбой, романтическая литература стран Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан периода их национального Возрождения, а также итальянская литература эпохи Рисорджименто была, в лице лучших своих представителей, многими чертами близка революционному романтизму тех стран, где идейно-эстетическая дифференциация была значительно более острой. Этим объясняется широкая популярность здесь поэзии и самой личности Байрона — борца за свободу греков, интерес к поэзии декабристов и к поэзии польских романтиков (прежде всего — к поэзии Мицкевича), несколько позднее — к поэзии Шелли, Ленау, Гейне, Лермонтова.

По мере своего развития литература романтизма этих стран с возрастающей интенсивностью впитывала в себя новейшие завоевания европейской общественной мысли и художественной культуры.

Таким образом, мы видим *объективные основания* для того, чтобы группировать литературы европейского романтизма по исторически сложившимся зонам их развития, или — в переводе на язык, более близкий самой природе искусства,— по исторически обусловленному сходству их *художественных систем*. Разумеется, эти зональные художественные системы развивались не изолированно друг от друга. Они были связаны между собой и со всем окружающим литературным процессом множеством самых разнообразных нитей.

Изучение зональных художественных систем (не ограничивая это понятие строгими географическими границами) является, несомненно, одним из важных подступов к пониманию общеевропейского и мирового литературного процесса.

Выявление специфики зонального развития (так же, как на другом «уровне» сравнительного анализа — выявление специфики национальной) дает в руки исследователя более исторические критерии для сопоставления, основная задача которого — понять соотношение в данном литературном процессе общего и особого. Оно помогает освобождению сравнительного аспекта изучения мировой литературы от резко противопоказанной ему оценочности (зависит ли, например, от большей или меньшей степени развитости какого-либо художественного элемента в литературе той или иной зоны — например, фольклорного элемента в славянских, центральноевропейских или балканских литературах по сравнению с ли-

тературами западноевропейскими — общая оценка эстетической значимости целого).

Вместе с тем, говоря о зональных художественных системах романтизма, необходимо иметь в виду *незамкнутость* литературного процесса в каждой из зон. Незамкнутость как в смысле многообразных *контактов* литератур разных зон, свободного «перелива» в них взаимной литературной «информации», так и в смысле *типологического сходства* многих черт и особенностей развития литератур разных зон. Общеевропейский контекст романтизма включает в себя, таким образом, не только ярко выраженное своеобразие его путей и форм в разных зонах, но и сложноперекрестный характер контактных и типологических связей между ними.

Одним из ярких примеров «незамкнутости» развития романтизма в определенных зональных границах является *системная близость* многих важнейших черт русского (а на этапе до середины 30-х годов XIX в. также и польского, венгерского, итальянского) романтизма романтизму таких стран, как Англия, Франция, Германия. Причины этой системной близости (вряд ли нужно особо оговаривать здесь самоочевидное своеобразие каждого из этих национальных вариантов) многообразны: синхронное развитие начального этапа романтизма в этих литературах; широкая их связь с европейским художественным опытом; предшествующая здесь романтизму богатая литературная традиция. Следует особо отметить здесь традицию просветительской литературы, ставившей и решавшей многие из тех идейно-художественных проблем, которые некоторым другим европейским литературам приходилось решать одновременно с проблемами, принадлежащими уже XIX столетию. Можно указать, например, на то, как многое было сделано в названных литературах в предшествовавший романтизму период в освоении средствами поэзии и живописи образов природы, подготовившее качественно новое обращение к природе романтиков [18]. Большие накопления портретного искусства XVIII столетия по-своему подготавливали художественную мысль романтиков к проникновению в духовное богатство личности. Значительным было влияние на общественно-художественную мысль многих европейских стран на рубеже XVIII—XIX вв. античной культуры.

Все это обусловило многие параллели в развитии основных поэтических жанров этих лет: само их богатство и многообразие; сходную соподчиненность их в каждом из названных национальных литературных процессов. В ряде этих литератур появляется стихотворная форма большого современного национального романа (или поэмы, несущей в себе зерно будущей национальной «романной» формы), во многом разрывающего с романтическим типом повествования и в то же время еще многими нитями с ним связанного — «Дон Жуан» Байрона (1818—1823), «Евгений Онегин» Пушкина (1823—1831), «Пан Тадеуш» Мицкевича (1834), «Толди» Я. Араня (первая часть поэмы, горячо встреченная Петефи,— 1846). В прозе сходными в этом отношении явлениями (в смысле движения художественного сознания к реалистическому методу) можно считать исто-

[18] В настоящем томе проблема изображения природы в поэзии романтиков рассматривается в статье К. Хорвата.

рические романы В. Скотта, Мериме, А. де Виньи, Мандзони, а также (несмотря на некоторый хронологический сдвиг) Ю. Крашевского.

Реалистическое начало этих произведений опиралось не только на непосредственно предшествовавшие романтизму художественные завоевания, но и на художественные традиции, уходящие в более далекое прошлое (Шекспир, народно-поэтическое творчество), а также на высшие завоевания современной европейской литературы. То, что в одном случае (как в «Евгении Онегине») реалистическое начало определило *всю* художественную структуру произведения, тогда как в других (у Байрона, Мицкевича, Араня) оно реализовалось как важнейшая *тенденция* поэтического повествования [19], представляет собой (в сравнительно-типологическом аспекте) лишь различные варианты взаимоотношения романтизма и реализма. Можно говорить в данном случае и о различных национальных этапах в развитии реалистического метода; в одном случае (Пушкин) это — уже утверждение зрелого реалистического мастерства; в других — еще только подступы к реализму. Но тенденция развития европейского художественного сознания во всех этих случаях — *общая*.

С середины 30-х годов для литературного процесса этих стран (за исключением польской, венгерской, итальянской) характерно резкое изменение сил «в пользу» реализма, продолжающего вбирать в себя многие приемы романтического искусства, но уже решительно трансформируя их в своей художественной системе. Особенно отчетливо это можно проследить в прозе Лермонтова, Гоголя и Герцена, у французских романистов — Гюго, А. де Виньи, Мюссе, Стендаля, Бальзака. В польской, венгерской и итальянской прозе ситуация в этот период существенно иная — наиболее острые национальные проблемы находят здесь и в этот период свое художественное разрешение преимущественно в романтических формах (например, сильный романтический элемент в исторических романах Крашевского, Гверрацци, Йокаи) [20].

Таким образом, при всей отчетливо наблюдаемой зональной специфичности развития романтизма мы видим, что оно не замкнуто в пределах данной зоны, что типологические связи его с различными явлениями и процессами других национальных литератур и зон весьма многообразны и хронологически подвижны. Мы видим, что при всей неповторимости

[19] См. Д. Д. Благой. «Евгений Онегин» в кругу великих созданий мировой литературы».— В кн.: «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию чл.-корр. АН СССР В. М. Жирмунского. М., «Наука», 1964; István Sötér. L'Onéguine de Pouchkine et le roman hongrois; Parallélismes entre le romantisme hongrois et polonais; Pan Tadeusz de Mickiewicz.— In: «Aspects et Parallélismes de la littérature hongroise». Budapest, Académiai Kiadó, 1966.

[20] Одно из подтверждений исторической основы сходства литературной ситуации в этих странах находим в мемуарах Гарибальди (1866): «Какие блестящие перспективы открывал перед нами восток! Будь мы — 30 000 человек — на берегах Далмации, как легко было бы свергнуть австрийскую монархию; сколько дружественно расположенных и сочувствующих нам людей нашли бы мы в этой части Восточной Европы, от Греции до Венгрии! Всем воинственно настроенным народам этих стран, ненавидящим Австрию и Турцию, нужен был только слабый толчок, чтобы восстать против своих угнетателей». Джузеппе Гарибальди. Мемуары. М., «Наука», 1966, стр. 314.

художественных вариантов каждого из национальных «романтизмов» эти «романтизмы» не представляют собой явлений исключительных, или замкнутых в себе, противостоящих общим закономерностям европейского литературного развития данной эпохи. Напротив, все они входят в сложную систему типологических, генетических, контактных связей, способствуя изучению более крупного динамического целого — европейского литературного процесса.

«Хронология» европейского романтизма

Расширение географии романтического искусства вводит существенные коррективы и в представление о его хронологических рубежах [21].

Мы уже не можем, следуя установившейся традиции, ограничить сферу действия романтизма первой третью века, «завершая» его период смертью Байрона и Шелли, появлением, после «Конрада Валленрода», «Пана Тадеуша» Мицкевича, «переходом» Пушкина и Стендаля к классическому реалистическому роману в стихах или прозе. То, что при замкнутом изучении отдельных национальных литератур могло представляться лишь отдельными взлетами романтического искусства в последующие десятилетия — в общеевропейской перспективе оказывается важнейшим звеном в системе целого.

Расширение географического и хронологического горизонтов обнаруживает, что 30—40-е годы, которые история литературы справедливо определяет как период, когда господствующим типом европейской литературы становится реализм, отмечены *синхронным большому реалистическому искусству романтическим творчеством* крупнейших поэтов многих стран — Лермонтова и Петефи, Гейне и Негоша, раннего Шевченко и Эспронседы, К. Г. Махи и Н. Бараташвили, Леопарди и Прешерна, А. Сладковича и Н. Ленау, Я. Краля и Х. Вергеланна. Одновременно с романом критического реализма, явившимся величайшим художественным открытием времени, в эти десятилетия возникают и большие прозаические полотна, художественная структура которых, при всей современности их проблематики, была романтической («Хроника времен Карла IX» Мериме, «Собор Парижской богоматери» Гюго, романы Ж. Санд, «Раны Армении» Х. Абовяна), а также романтическая новеллистика (Мериме) и повесть — кавказские повести А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек» (1832) и «Мулла-Нур» (1836); повесть Н. Полевого «Живописец» (1833); «Маринка» (1838) и «Цыгане» (1835—1836) К. Г. Махи. К этому периоду относятся ярчайшие взлеты романтической живописи и музыки.

Мы видим, что и в 50—70-е годы XIX в., когда в ряде стран Западной Европы реалистический роман вступал уже в пору серьезных испытаний

[21] Вопросы общей периодизации европейского романтизма рассматриваются в настоящем томе в статье И. Шетера; здесь мы ограничимся лишь отдельными наблюдениями в этой области.

(из которых он часто выходил победителем, но нередко и с существенным уроном); когда в определенном слое поэзии этих стран наметились новые тенденции, предвещавшие последующие кризисные явления художественной культуры буржуазного мира; когда русская литература шла к новым после Пушкина и Гоголя своим реалистическим вершинам; когда реалистическая проза прочно утвердила свои позиции в странах Центральной и Юго-Восточной Европы,— появляются новые монументальные романы, в которых многие завоевания критического реализма плодотворно и органично сочетаются с повествованием романтического типа: «Отверженные» (1862) и «Труженики моря» (1866) Гюго, «Спартак» Джованьоли (1874), а несколько позднее — «Под игом» И. Вазова (1889—1890), «Овод» Войнич (1897). Эти романы привлекают к себе не только широкое внимание читателя, но и передовой критики и эстетической мысли. В то же время в некоторых странах Центральной и Юго-Восточной, а также Северной Европы и Закавказья нарастала новая волна романтической поэзии — поэзии Мадача и Эминеску [22], Сигнеуса и раннего Ибсена, а несколько позднее Кардуччи и Х. Ботева. Видим и то, что в такой классической стране реалистической традиции, как Франция, возникли и прозвучали далеко за пределами французского языка романтические образы Гюго — циклы «Возмездие» (1853) и «Грозный год» (1872). Высокая традиция революционно-романтической поэзии отозвалась в творчестве поэтов Парижской Коммуны Э. Потье и Ж.-Б. Клемана.

Рассматривая европейский романтизм в его действительных (а не искусственно суженных) хронологических границах, мы наблюдаем еще одно интересное явление, которое неизбежно оставалось за пределами внимания исследователей, ограничивающих изучение романтизма только кругом Западной Европы: во многих европейских странах *одновременно* с развитием романтизма огромную роль играет живое народно-поэтическое творчество, продолжающее вековые традиции устной народной поэзии и откликающееся на самые современные проблемы европейской действительности.

Разумеется, расширение нашего представления о хронологических границах романтизма XIX в. никак не влечет за собой автоматического приведения к некоему общему идейно-художественному знаменателю произведений, отстоящих друг от друга на расстоянии нескольких десятилетий, созданных в разных социально-исторических условиях, на разных уровнях развития национальных художественных культур, в условиях различных художественных традиций. Напротив. Отмечая типологически общие черты романтического художественного сознания, мы отчетливо видим, какие глубокие изменения происходят в искусстве европейского романтизма на протяжении его развития. Видим, что он существенно различается не только «в пространстве» (в своих национальных и зональных вариантах), но и «во времени» — по этапам развития. Само *понятие типологии романтизма приобретает, таким образом, бóльшую историческую*

[22] T. V i a n u. Madách és Eminescu.— In: «Helikon», 1964, N 1; Béla K ö p e c z i. Le particulier et l'universel dans l'oeuvre de Mihai Eminescu.— In: «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. X (3—4), 1968.

точность, вмещая в себя не только широкое «горизонтальное» представление об общих чертах романтического художественного сознания (в отличие от художественного сознания предшествовавшего и последующего периодов развития искусства), но и учет эволюции самого романтизма на разных его этапах.

Каждый из этих этапов характеризуется своей исторической спецификой и основным содержанием; своим кругом идеологических представлений; присущей именно данному этапу дифференциацией течений в романтизме; особым (в пределах общей художественной системы романтизма) образным строем и жанровой иерархией (причем каждый из жанров в свою очередь претерпевает на протяжении развития романтизма существенную эволюцию); своим основным героем и пониманием его общественных связей. Видоизменяются от этапа к этапу и основные стилевые тенденции романтического искусства.

Каждый из этапов развития романтизма характеризуется особым его соотношением с другими, синхронными ему направлениями национального и европейского искусства, различной интенсивностью творческого взаимодействия поэзии, музыки и живописи, а также различной заинтересованностью художников данного этапа в опоре на ту или иную эпоху искусства прошлого. На разных этапах различно проявляют себя и межнациональные связи романтизма.

Без учета этой *внутренней динамики* романтического искусства сравнительно-типологическое его изучение неминуемо превратилось бы в установление чисто внешних, более или менее случайных параллелей, не одушевленных живой правдой историко-литературного развития, и потому в основе своей бесцельных, не продвигающих науку к уяснению подлинной диалектики национального и интернационального в мировом литературном процессе.

Некоторые проблемы общей типологии европейского романтизма

В системе марксистского литературоведения типологическое изучение романтизма предполагает опору на совокупные данные, полученные от «горизонтального» и «вертикального» аспекта исследования. Проследим это на таких важнейших проблемах типологии европейского романтизма, как:

взаимодействие его с реализмом;

отношение романтизма к классическому наследию;

связи романтизма с народно-поэтическим творчеством.

Мы сознательно не останавливаемся здесь на таких магистральных (и более изученных) проблемах «внутренней» типологии романтизма, как, например, проблема героя или проблема взаимоперехода различных поэтических жанров у романтиков. В данном случае представляется более важным обратить внимание на то, что типологически общими были и пути, которыми романтики соприкасались со всей доступной им художественной культурой.

Многообразное, творчески весьма интенсивное *взаимодействие с реализмом*[23] является одной из характерных черт развития европейского романтизма середины века. (На раннем этапе романтизма проблема эта в общеевропейском контексте еще исторически не вставала. «Случай» В. Скотта — особый.) Наиболее часто это взаимодействие наблюдалось с одной его стороны — как использование многих приемов романтической образности крупнейшими реалистами века — Пушкиным, Гоголем, Стендалем, Бальзаком, Диккенсом, Достоевским, Флобером, прошедшими в своей творческой эволюции как бы через «школу» романтизма.

Следует, однако, иметь в виду и другие стороны этого взаимодействия. Причем речь идет не о каких-либо единичных случаях, а о *типологически характерных существенных чертах* европейского литературного развития 30—60-х годов XIX в. В некоторых странах (Италия, Болгария, Норвегия) этот процесс захватывает и 1870—1880-е годы[24].

Так, известно, что к различным приемам поэтической образности, выработанным в художественной системе романтизма, крупнейшие представители реалистического искусства обращались не только в годы своего «ученичества», но и в периоды своего творческого апогея, когда они обладали уже арсеналом своих реалистических выразительных средств. Дело в данном случае не в том, как переосмысливались эти образы в художественной структуре реалистического целого, не в том, какую новую идейно-художественную функцию они здесь получали. Обращает на себя внимание прежде всего сам факт — определенные открытия романтического искусства не были «сняты» развитием реализма, но продолжали и в «непреображенном» виде функционировать в его художественной системе. В качестве примеров могут быть названы многие черты бальзаковского Вотрена; исполненная динамизма яркая, контрастная образность «Саламбо» Флобера — романа, сочетающего в себе использование многих реальных исторических данных с романтической концепцией античности[25].

С другой стороны, само романтическое искусство активно воспринимало «уроки реализма», прежде всего то, чем критический реализм утвердил себя в это время как новый тип искусства,— свойственный ему аналитический подход к социальным взаимоотношениям человека и общества. Разумеется, в системе романтического художественного сознания можно говорить лишь о *подступах* к социально-аналитическому художественному мышлению, о проникновении в общую романтическую ткань произведения лишь отдельных его элементов[26]. Но и этот процесс был весьма су-

[23] А. Елистратова. К проблеме соотношения реализма и романтизма.— В кн.: «Проблемы реализма в мировой литературе». М., ГИХЛ, 1959.

[24] Новейшие исследования в области латиноамериканских литератур свидетельствуют о том, что основные типологические линии этого процесса действовали и за пределами литератур Европы. (См., например, «Формирование национальных литератур Латинской Америки». М., «Наука», 1970).

[25] Б. Г. Реизов. Творчество Флобера. М., ГИХЛ, 1955, стр. 311—314.

[26] Более подробно вопрос этот рассматривался нами в статье «Апостол» Петефи в системе координат современной ему европейской литературы» (I. G. Nyeupokojeva. «Az Apostol» a korabeli európai irodalom «koordináta — rendszerében».— «Közleményei», 1971, XXVII, 1—2).

щественным, типологически характерным. Его можно наблюдать в поэтическом творчестве Лермонтова («Песня про купца Калашникова»), Мицкевича («Пан Тадеуш»), в прозе Андраша Фаи («Дом Бельтека», 1832) и Божены Немцовой. Этот процесс можно наблюдать в больших исторических романах Ю. Крашевского, в социальных романах Ж. Санд, в «Отверженных» и последующих романах Гюго. С разными художественными акцентами, с разным значением для последующего развития своих национальных литератур этот процесс наблюдается и в чартистской прозе — например, «Признанье короля» (1847) и «Роман о народе» (1847) Э. Джонса, «Свет и тени» Т. М. Уилера (1849), и в романах Гверацци «Осада Флоренции» (1834; издан в 1836) и «Беатриче Ченчи» (1854), в стихотворном романе Элизабет Барретт Браунинг «Аврора Ли» (1857), в посвященном все той же «жоржсандовской» теме эмансипации женщины романе шведского писателя Альмквиста «Это касается...» (1839). Вторжение в романтический тип повествования определенных реалистических «пластов» можно наблюдать и в романе родоначальника новой армянской литературы Х. Абовяна «Раны Армении» (1841; издан в 1858), и в драматургии грузинского писателя Г. Эристави (1850-е гг.) [27].

Следует отметить при этом, что проблема взаимодействия романтизма и реализма имеет и свой отчетливо выраженный зональный аспект, поскольку она непосредственно связана с уровнем литературного развития. Поэтому нередко можно наблюдать далеко не случайное сходство этого взаимоотношения в разных зонах со сходной историко-литературной ситуацией. Можно говорить, например, о сходном характере взаимодействия романтизма с реализмом в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан, в литературах Закавказья и европейского Севера. Эти страны совсем разной культурно-исторической традиции сближали в данном случае два обстоятельства. Прежде всего отсутствие возможности опереться на большие национальные традиции реализма; второе — отсутствие достаточного национального опыта самих противоречий буржуазного развития, способствующего созреванию социально-аналитического мышления, необходимого для реалистического искусства. В середине XIX в. здесь складывается особый тип повествования, в котором при общей тенденции европейской прозы этого времени к углублению социаль-

[27] Художественный аналог этому типу взаимодействия романтического и реалистического начал в прозе названных стран можно наблюдать и в их живописи этого времени, в собенности в развитии жанровых полотен и портретного искусства, а также в историческом жанре. Таково, например, развитие болгарского и грузинского портретного искусства рассматриваемого периода: от портрета Неофита Рильского кисти З. Зографа (1838) к портретам С. Доспевского — портрет жены художника; портрет доктора Чомакова (60—70-е годы). В грузинском искусстве этому соответствует развитие социально-психологического видения и художественных приемов от портрета Нино неизвестного автора (1829) и портрета А. Багратиона, выполненного Г. И. Майсурадзе (1839) к более демократическому и психологическому характеру его автопортрета 70-х гг. То же видим в выполненном армянским портретистом А. Овнатаняном портрете супруги Меликишвили. Все это, разумеется, лишь отдельные примеры. Но и они свидетельствуют о том, что «незамкнутость», «перекрестность» типологических зональных процессов мы можем наблюдать и в изобразительном искусстве.

ного анализа (включающего в себя не только сферу обстоятельств, в которых действует герой, но и сферу его внутренней жизни) чувствуется еще весьма сильное воздействие романтической концепции общественных отношений и романтической художественной структуры.

Есть, наконец, все основания говорить и о том, что нарастание могучей струи реалистического художественного сознания, овладевавшей постепенно всеми сферами духовной деятельности, приводило к глубинным изменениям во всей системе художественного мышления поэтов и прозаиков, связанных на раннем этапе своего творчества с романтической образностью. Такова творческая эволюция Пушкина, так ярко обнаружившая себя в движении его гения к «Борису Годунову», «Евгению Онегину», «Капитанской дочке». Таково развитие прозы Лермонтова — создателя «Героя нашего времени» [28]. В этом же направлении — к утверждению принципов большого реалистического искусства — шло развитие политической лирики Гейне, Петефи и Шевченко, что никак не мешало (так же, как и в творчестве Лермонтова — «Демон», «Мцыри») одновременному появлению их вершинных произведений, поэм открыто романтической художественной структуры («Атта Троллъ», «Германия. Зимняя сказка», «Еретик», «Гайдамаки», «Апостол»). Речь идет в данном случае не о фактах прямого творческого воздействия, которое оказывало или могло оказать на этих художников современное им реалистическое искусство. Даже в тех случаях, где это воздействие неоспоримо имело место, оно является лишь составной частью более глубокого процесса духовного развития европейского общества, в котором складывалась такая система социальных связей, вызревали такие социальные силы, обнажались такие противоречия, которые делали не только возможным, но и *необходимым* быстрое развитие мощного реалистического сознания во всех областях идеологической жизни, включая и искусство [29].

В широком общеевропейском контексте отчетливо вырисовывается и такая важная проблема типологии романтизма, как *отношение его к художественному наследию*.

Сравнительное рассмотрение показывает принципиально сходное отношение романтиков, близких друг другу по своим идейно-эстетическим позициям, к прошлым эпохам национального и общеевропейского художественного наследия, как эпохам более далеким, так и непосредственно предшествующей. Мы видим, что при всей широте диапазона этого отношения в разных странах и зонах, обусловленного не только различием национальных традиций, но и спецификой современных задач, стоящих перед той или иной литературой, а также особенностями творческой индивидуальности, отношение к художественному наследию в европейском романтизме типологически весьма устойчиво. Это может быть прослежено

[28] Д. Д. Благой. От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени». (К вопросу о художественном методе Лермонтова.) — В кн.: «Проблемы романтизма». М., «Искусство», 1967.

[29] На широком сравнительном материале этот процесс рассматривается в книге: Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе, изд. 2. М., «Советский писатель», 1970.

во многих планах — и в отдельных своих моментах, и в своей динамике, и в связи с идейной дифференциацией в романтизме.

Какие бы грани этой проблемы ни привлекали внимания исследователя той или иной национальной литературы или творчества того или иного художника (отношение к определенной литературной эпохе, к крупному поэту или произведению, например, «Божественной комедии» Данте), рассматриваемый материал всегда будет иметь многие близкие типологические параллели и в данной, и в других национальных литературах, а также и в других искусствах. Типологически характерно (что весьма существенно) будет и *различие* в отношении к тому или иному материалу у романтиков различных идеологических позиций. Есть поэтому все основания видеть в отношении романтиков к художественному наследию общую проблему европейского литературного развития.

Мы видим, как устойчива *избирательность*, с какой романтики разных направлений обращаются к тем или иным периодам или крупнейшим фигурам мирового искусства. Таково, например, отношение прогрессивного крыла романтиков к искусству Великой французской революции, в котором они видели прежде всего выражение дорогого для них духа свободы и борьбы. Можно напомнить о том, чем была для их творческого сознания «Марсельеза». Рядом с широко известными примерами назовем перевод «Марсельезы», выполненный Акрениусом на раннем этапе финского романтизма, и обращение к этой боевой песне Рейнской армии Топелиуса в обстановке подъема демократических сил в 40-е годы, а также перевод «Марсельезы», сделанный в период подъема освободительной борьбы 40-х годов поэтом ирландского романтизма Дж. К. Мэнганом.

В музыке Шопена продолжала жить традиция полонезов Огиньского, проникнутых музыкой революционных лет [30]. Интерес Берлиоза к Руже де Лиллю отозвался живым интересом самого Руже де Лилля к музыке своего младшего современника, в котором он видел наследника великих идей революционного искусства. Современники чувствовали «таинственное родство» живописи Делакруа и Давида.

Типологическая родственность этих примеров, взятых из разных национальных литератур, из разных искусств, относящихся к разным периодам развития романтизма,— несомненна. Так же, как несомненно и игнорирование художественных завоеваний революционной Франции представителями консервативных кругов романтизма.

Революционно-романтическое крыло европейской художественной культуры впитывало в себя высокие традиции обобщенно-символической образности Эсхила, Данте, Мильтона. С глубоким вниманием и творческой взволнованностью относились его представители к трагическим героям Шекспира и Микеланджело, к роману Сервантеса. Но именно то, что влекло революционных романтиков к великой традиции *деятельного гуманизма* этих художников прошлого, что заставляло чувствовать их своими современниками и соратниками в искусстве и в жизни [31], остава-

[30] Игорь Б э л з а. Шопен. М., «Наука», 1968, стр. 26—28.

[31] «Северным Данте» называл Мицкевича Лист — композитор, в творчестве которого дантовская тема играла такую огромную роль (Ф. Л и с т. Шопен. М., «Музгиз», 1956, стр. 221).

лось вне сферы общественных и творческих интересов другого крыла романтизма.

Такая же избирательность характерна и для отношения романтиков к наследию мировой сатиры. В то время как романтиков, связанных с прогрессивными силами исторического развития, отличал серьезный интерес к великим сатирикам прошлого, выступавшим на защиту человека от обветшалых, но все еще претендующих на господство нравственных, политических и идеологических сил и традиций (к Аристофану, Ювеналу, Лукиану, Свифту, Вольтеру, Фильдингу), романтические писатели, чье творчество было связано с охранительной по отношению к феодальным или буржуазным порядкам идеологией, относились к их сатире либо открыто отрицательно, либо не замечали ее роли в развитии духовного сознания человечества.

Типологическая устойчивость отношения романтиков к художественному наследию отчетливо прослеживается и в том, как сходно изменяется оно в разных литературах от начального этапа романтизма к его зрелости. Снова возвращаемся мы здесь к мысли о том, что вопросы типологии романтизма не могут рассматриваться вне учета *динамики* развития этого искусства.

На *раннем* этапе развития романтизма главное внимание романтиков привлекает наследие классицистов и просветителей [32]. Разумеется, для каждой национальной литературы характерен свой круг наиболее близких имен и произведений.

Поначалу критическое отношение к традициям классицизма и просветительской литературы прочно сплетено с явным их продолжением. Романтизм «не является закрытой системой, это диалектический, исторический процесс; начальная его функция состоит в отрицании предшествующей эстетической теории, дальнейшая функция — создание новой... Элементы Просвещения сильны как во французском романтизме, так и в польском, и венгерском. Ранний романтизм, хотя и отвергает классицизм, но многое у него заимствует» [33]. Этот процесс можно наблюдать в разных областях романтической теории и практики [34]. Ясно прослеживается он, например, в становлении жанра *поэмы* в первые полтора десятилетия века — и в ее структуре, и в ее эмоциональном строе, и в самом ее содержании. При всем новаторском своем звучании «Гробницы» Уго Фосколо (1807); «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809) и «На темы из Горация» (1811) Байрона; «Королева Маб» (1813) Шелли; «Картофель» (1818) и «Послание к Лелевелю» (1822) Мицкевича; «Гимн

[32] Мы говорим о наиболее характерных тенденциях данного периода. Это, разумеется, не исключает глубокого интереса некоторых поэтов (например, Блейка) к народной поэзии и Шекспиру.

[33] I. Soter. Problems of Romanticism.— In. «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. XI, 1969, p. 56. Вопрос о связях романтизма с традицией классицизма ставился и в докладе И. Шетера «Вопросы романтизма», прочитанном на советско-венгерском симпозиуме (1968) в Москве.

[34] См., например: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. (К истории переводческой мысли в России).— В кн.: «Международные связи русской литературы». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1963; «От классицизма к романтизму». Л., «Наука», 1970.

свободе» (1823) Д. Соломоса сплетены с традицией предшествующего этапа национальной и европейской поэмы еще очень прочно.

В ранней романтической *лирике* описательный образный строй, характерный для просветительского этапа ее развития, уступает место все большему сближению личности поэта с его поэтическим «материалом», что ведет к открытию новых форм эмоциональной выразительности. В полной мере эмоциональная стихия проявила себя в лирике уже на этапе зрелости романтического искусства. Этот процесс можно проследить едва ли не во всех жанрах романтической лирики, но, может быть, наиболее наглядно он проявился в эволюции лирики природы у романтиков, в насыщении ее все более напряженным, драматическим личным чувством. Сходный процесс наблюдается и в развитии романтического портрета и пейзажной живописи.

Связь с классицистической и просветительской художественными традициями, при одновременном активном стремлении к их преодолению, прослеживается и на раннем этапе романтической драмы. Это наглядно видно в развитии самой *драматургии* романтиков, например путь Дж. Б. Никколини от его ранних классицистических трагедий «Поликсена» (1810) и «Навуходоносор» (1819) к романтическим трагедиям 20—40-х годов — «Антонио Фоскарини» (1827), «Джованни да Прочида» (1830), «Арнольд Брешианский» (1845); эволюция драматургии Ф. Грильпарцера. Такая же диалектика связи с предшествующим этапом обнаруживается и в романтической *теории драмы* [35] (предисловие Мандзони к трагедии «Граф Карманьола»; его «Письмо о единстве времени и места в трагедии»; статья Гейне о трагедии Вильгельма Сметса «Смерть Тассо», 1820). Трактат Стендаля «Расин и Шекспир» (1823—1824) и «Предисловие» Гюго к «Кромвелю» (1827) знаменовали собою — в общеевропейской хронологии — начало нового, зрелого этапа драматической теории романтизма.

Связь литературы романтизма с предшествующей повествовательной традицией, пути ее преодоления и выход к повествованию нового художественного типа отчетливо видны и в ранней романтической *прозе*. Можно назвать здесь, например, эпистолярный роман, в котором характерная для просветительского эпистолярного жанра обстоятельность в описании среды явно сдвигается в сторону все большего внимания к развитию личного самосознания и психологическому анализу — «Дельфина» (1801) г-жи де Сталь; «Последние письма Якопо Ортиса» (1798—1816) Уго Фосколо. Даже в богатейшем и еще очень мало изученном собственно эпистолярном наследии романтиков [36] — в письмах, не предназначавшихся для печати (письма молодого Гейне и Герцена; письма Ю. Словацкого к матери; письма Шопена), а также в дневниках (например, совместный дневник Шелли и Мэри Шелли во время их первого путешествия в Швейцарию; дневники Байрона) чувствуется, что «память» о традициях эпистолярной прозы просветителей никак не стесняет формирование новых, значительно более многообразных, глубоких и экспрессивных повествова-

[35] В настоящем томе этот вопрос рассматривается в статье Е. Сапрыкиной.
[36] Рассмотрению эпистолярной прозы романтиков посвящена в настоящем томе статья А. Елистратовой.

тельных форм XIX в. Новым становится здесь осознание личностью своей активной роли в общественном процессе. Это обусловливает и сам художественный тип повествования, с ярко выраженным в нем субъективным началом.

В этом же направлении развивалась автобиографическая и мемуарная проза эпохи романтизма — назовем здесь такие произведения, как «Воспоминания» Алеку Руссо (1855), «Повесть без названия» Ю. Крашевского (1855). Наблюдение Б. Г. Реизова, высказанное в связи с анализом «Военных повестей» А. де Виньи, имеет и значение более общей характеристики той роли, какую играли мемуары в литературе эпохи романтизма при всех различиях в хронологии и интенсивности развития прозы этого типа в разных литературах: «В 1820-е годы всякого рода исторические мемуары вызывали чрезвычайный интерес. Всеобщее увлечение историей, имевшее свои глубокие причины, заставляло относиться к мемуарам с бо́льшим доверием, чем к сочинениям, которые были не столько изложением фактов, сколько их интерпретацией. Мемуары в своей интимности, спонтанности и композиционной неупорядоченности казались более непосредственным и достоверным отражением старины, почти непроизвольной, не прошедшей через контроль разума реакцией на события. В них можно было найти черты нравов, дух эпохи, без которого никакой исторический труд не достигнет своей цели,— оживить прошлое и воспроизвести чувства, пережитые исчезнувшими поколениями недавнего или далекого времени. Казалось, что непринужденность повествования, допускающего диалог, рассказ от автора и его размышления, ломаную композицию, появление новых персонажей в середине рассказа или исчезновение их задолго до его конца придает особую вероятность тому, что рассказано, а главное, дает возможность автору свободно размышлять, описывать и передавать собственное впечатление от людей и событий» [37].

Для литератур Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан, а также для ряда литератур европейского Севера, в которых становление и развитие романтизма было связано с эпохой национального Возрождения, с борьбой против чужого языка, характерно особое внимание к национальной истории — к легендам и преданиям своего народа и народов, близких по языку и историческим судьбам. Стремление опереться в становлении национальных литератур на традиции народной художественной культуры вызвало здесь, уже на раннем этапе романтического движения, серьезные теоретические выступления в защиту народного языка как основы современного искусства.

На этапе *расцвета* романтической литературы, когда перед самими романтиками во весь рост встала проблема трагических судеб человека в условиях буржуазной действительности, особое их внимание привлекают те художники, в творчестве (Эсхил, Данте, Шекспир, Мильтон) или личной биографии которых (Данте, Тассо, Микеланджело) с наибольшей полнотой раскрывался трагизм положения человека в условиях несвободы. Слова Байрона: «Я легко могу представить себе влияние «Прометея» на

[37] Б. Г. Реизов. Военные повести Альфреда де Виньи.— В кн.: Альфред де Виньи. Неволя и величие солдата. М., «Наука», 1968, стр. 164.

все, что я когда-либо написал» [38],— могли бы быть поставлены эпиграфом ко всему творчеству европейских романтиков, связанных с освободительными идеями эпохи.

Следует при этом особо отметить, что отклики романтиков на творчество этих поэтов и художников были весьма различны и по своей главной поэтической концепции (которая, по справедливым словам И. Бехера, всегда является концепцией мировоззренческой); и по тому, какие их произведения привлекли к себе главное внимание; и по своеобразию художественной формы; и по неповторимости индивидуальных художественных решений. И все же можно говорить о глубоких *различиях* в отношении романтиков разных направлений к мировому классическому наследию. Эти различия проходили по основной линии идейно-эстетического размежевания в романтизме, наиболее ясно выступавшей именно на этапе его зрелости в каждой национальной литературе. В то время как Байрон, Шелли, Рылеев, Барбье, Гейне подчеркивали в личности названных великих художников прошлого (и в их героях) нравственную стойкость, несгибаемую перед властью деспотизма силу их духа, величие их страстей и значительность помыслов и деяний [39] — представители другого направления в романтизме видели в них прежде всего отмеченных печатью рока страдальцев.

В данном случае можно подчеркнуть, что присутствующее всегда в искусстве индивидуально-избирательное отношение к художественному опыту прошлого выражает закономерности более широкого — типологического — плана, обусловленного общими (для данного этапа, в данной группе литератур) потребностями романтического искусства. Чем глубже, в силу большего развития социальных противоречий, была в той или иной литературе идеологическая дифференциация, тем острее выявлено в ней различное, а нередко и открыто полемическое начало в восприятии всего лучшего в национальном и мировом художественном опыте.

Важной типологической проблемой литературы романтизма является *взаимоотношение ее с фольклором.* Не касаясь здесь глубокого различия национальных или зональных вариантов этого отношения, отметим типологическую общность самого факта повсеместного (хотя и очень разного по своему содержанию [40], по степени интенсивности и непосредственному творческому результату) интереса романтиков к народно-поэтическому творчеству как своих, так и других народов. Общим в этом интересе был ряд моментов, сыгравших роль в развитии романтического художествен-

[38] Байрон. Дневники. Письма. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 153.

[39] Так, есть основания говорить об определенном типологическом сходстве нравственно-эмоционального пафоса таких различных по своей художественной структуре и тональности, связанных с «Божественной комедией» Данте и образом самого поэта произведений романтического искусства, как «Пророчество Данте» Байрона (1821); «Поэма Пяста Дантышка об аде» Ю. Словацкого (1839); строки, посвященные Данте в поэме Гейне «Германия. Зимняя сказка» (1844); фантазия — «Соната по прочтении Данте» (1839) и «Симфония к «Божественной комедии» Данте» Листа (1855–1856).

[40] См. М. П. Алексеев. Байрон и фольклор.— В кн.: М. П. Алексеев. Из истории английской литературы. М.— Л., ГИХЛ, 1960, стр. 305, 346.

ного сознания и оказавших влияние на последующее реалистическое искусство.

Можно говорить об историзме интереса романтиков к народно-поэтическому творчеству (в разных его формах) как богатейшей части духовной культуры народа, поэтической летописи его истории, неисчерпаемому источнику обогащения образного мира национальной литературы [41]. В странах, где народно-эпическая поэзия продолжала играть активную и самостоятельную роль в духовной жизни эпохи, многие произведения романтиков непосредственно примыкают своей поэтикой к фольклорным формам.

Общей чертой взаимоотношения романтической поэзии и фольклора была свободная «проницаемость» ряда характерных для романтизма поэтических жанров для воздействия народной поэзии, для творческого освоения ее образов, тем, самого ее ритмического строя. На этапе от Ренессанса (когда она так ярко проявила себя у Рабле и в жанре комедии) до романтизма эта «проницаемость» была в значительной степени утрачена, и возрождению ее, имевшему для последующего развития литературы значение огромное и многообразное, европейская поэзия нового времени обязана именно романтизму. Это может быть прослежено в большинстве европейских литератур.

Общим было и то, что в народно-поэтическом творчестве (как национальном, так и иноязычном) романтиков привлекали прежде всего не те или иные отдельные мотивы или краски, но основные принципы поэтики произведений фольклорных жанров. На *раннем* этапе развития романтизма они воспринимались главным образом как сила, способная противостоять влиянию регламентирующей (нередко чужеродной для данной национальной литературы) поэтике классицизма, стесняющей не только развитие новых, вызванных потребностями времени, форм, но и живое выражение новых идей и чувств. На этапе *зрелости* романтизма народно-поэтическое творчество воспринималось уже в его жанровой дифференцированности, в заинтересованном стремлении почерпнуть из него новые возможности для обогащения собственного искусства.

Весьма характерно отметить и то, что интерес романтиков к народно-поэтическому творчеству свободно совмещался с их вниманием ко всему национальному и мировому художественному опыту. Так, активный теоретический и творческий интерес крупнейших художников русского романтизма к поэтическим традициям своего народа сочетался с глубоким и многогранным интересом к древнерусской литературе, к национальным традициям литературы XVIII столетия, а также с активным изучением опыта всей европейской литературы. Это было связано с особенностью исторического и историко-культурного развития страны, с широтой ее многовековых общеевропейских культурных связей. Образы античной истории и античной художественной культуры (и в ее эллинском, и в ее гражданско-римском вариантах), обращение к художественному миру Ренессанса и Просвещения, живейший отклик на все наиболее значительные явления современного европейского искусства свободно сочетались

[41] См. Н. И. Кравцов. Романтизм в славянских литературах и фольклор.— В кн.: Н. И. Кравцов. Проблемы славянского фольклора. М., «Наука», 1972.

в творчестве молодого Пушкина, поэтов-декабристов, Лермонтова с широким использованием своей национальной художественной культуры, а также с обращением к иноязычному народному творчеству. В романтизме стран Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан опора на фольклорные традиции своих народов сочеталась с живым вниманием к освоению современного опыта европейской литературы.

Важным моментом типологической общности отношения романтиков к фольклору была и все *углубляющаяся дифференцированность их отношения к фольклорной традиции*. В главных своих направлениях эта дифференциация совпадала с общими процессами идейно-эстетического размежевания в романтизме.

Наиболее явственно это проявилось в пристальном внимании к социальному началу произведений народно-поэтического творчества, в различном осмыслении тех идейных тенденций, которые, хотя и в неразвитом виде, в них содержались. Речь шла по существу об отношении к самим народным судьбам — видеть ли будущее народов в патриархальности, в консервации старого уклада, или же — в стремлении народного сознания к изменению этих судеб, в жадном чаянии социальной справедливости, в бунтарском начале многих героев народной поэзии.

Весьма типичными были в этом смысле расхождения в трактовке «Калевалы», отразившие размежевание идеологических сил в финском романтизме 40-х годов. В то время как Тенгстрем видел в «Калевале» прежде всего неподвижную патриархальность, а Топелиус считал образ мятежного Куллерво исключительным явлением финской поэзии, «недоумевая по поводу того, откуда у финнов могла появиться столь бунтарская фигура», представитель демократического направления в финской общественной мысли Сигнеус в статье «Элементы трагического в «Калевале» подчеркивал социальную сущность бунтарства раба Куллерво, кто «был рожден для деяний», кого природа создала героем, а судьба низвела до положения раба [42].

Таким образом, расширение наших представлений о географических и хронологических границах романтизма важно не только для уяснения широты пространства, на котором развивалось это искусство, динамики его развития и реального временно́го диапазона его действия. Оно важно для характеристики *типологии романтизма*, для выяснения многих основных, устойчивых его художественных принципов и признаков, эволюция которых (так же как и их национальные и зональные вариации) в пределах художественной системы романтизма весьма значительна.

Международные связи литературы романтизма

Изучение романтизма в общеевропейском контексте никак не может быть сведено к типологическим сопоставлениям творчества разных художников, «сосуществующего» в определенных пространственных («геогра-

[42] Эйно Карху. Финляндская литература и Россия. 1800—1850. Таллин, Эстонское гос. изд., 1962, стр. 179, 180.

фия») и временных («хронология») границах. Литература европейского романтизма — живое, многосложное, внутренне противоречивое динамическое целое, в котором происходит сложное взаимодействие творческих индивидуальностей, национальных художественных культур, непрерывно осуществляются многообразные духовные и творческие контакты.

В эпоху романтизма развиваются контакты широкого идеологического плана — в сфере философской, социальной, исторической, политической, эстетической мысли. С ними связаны и многообразные контакты в сфере художественного творчества. Многие известные поэты обращаются к переводам современных им произведений других литератур, к переводам их народной поэзии. В своем творчестве они используют животрепещущий материал современной жизни других народов, картины их быта и природы. В оригинальной романтической поэзии разных стран все чаще встречаются свободные творческие реминисценции из иноязычных литератур. Одной из примечательных черт духовной культуры эпохи является интенсивное взаимодействие в европейском романтизме разных искусств, а также типологическая родственность образного мышления в романтической поэзии, прозе, музыке и живописи, несмотря на всю специфичность художественного языка каждого из искусств [43].

В процессе этих контактов происходит интенсивное взаимообогащение романтических литератур. Национальные художественные открытия переходят за национальные границы, все более широко и уверенно входя в общий фонд художественных завоеваний европейского романтизма, в общую систему романтического художественного мышления эпохи. Межнациональные контакты европейского романтизма многообразны — творческое содружество художников близкого духовного родства; резкие столкновения идеологических и эстетических сил и тенденций; взаимовлияние и полемика художников разных творческих позиций.

[43] В данной книге эта проблема рассматривается в статьях К. Пигарева и И. Бэлзы. Интересные параллели образов романтической живописи и поэзии содержатся в книге А. Д. Чегодаева: Джон Констебль. М., «Искусство», 1968. Убедительный пример типологической общности романтического мышления в разных искусствах приводит И. А. Кузнецова, сравнивая портрет Паганини кисти Делакруа (1831) и образ Паганини во «Флорентийских ночах» Гейне: «Делакруа отнюдь не стремился здесь к точному воспроизведению черт великого музыканта, гораздо важнее для него была его внутренняя сущность, воплощенная в его игре, покоряющей и завораживающей слушателя. Это стремление проникнуть в сферу другого искусства, нарушая узаконенные границы своего собственного, было в высшей степени свойственно романтизму, и у Делакруа оно проявляется особенно часто. Интересно, что в то же самое время Гейне в своих «Флорентийских ночах» создал образ Паганини, абсолютно созвучный в своем почти фантастическом преломлении живописному образу Делакруа. Только резко черно-белыми мазками могли быть схвачены «фантастические черты этого лица, которые кажутся принадлежащими скорее мрачному царству теней, чем солнечному миру жизни»,— говорит Гейне, и мы сразу узнаем у Делакруа этот «странно-зловещий» образ с его «угловатыми сгибаниями тела» и «мертвенно-бледное лицо», на котором «горе, гений и ад оставили свои неизгладимые следы, так что полная ужаса жалость убивала желание смеяться» (И. А. Кузнецова. Французский портрет эпохи романтизма.— В кн.: «Проблемы романтизма». М., «Искусство», 1971, стр. 135—136).

Если попытаться представить в сравнении «карты» межнациональных литературных контактов эпохи Просвещения и эпохи романтизма — различие будет огромное.

По сравнению с предшествующим столетием линии межнациональных связей ложатся на карте европейского литературного процесса первой половины XIX столетия неизмеримо *более густо*. Эти линии связывают между собой не только наиболее развитые к тому времени литературы, они протягиваются и к странам, литературы которых в XVIII столетии развивались относительно более изолированно. В активное участие в европейский литературный взаимообмен включаются и те литературы, которые только еще вступают в период своего возрождения (или своего становления как литератур нового времени) после веков вынужденной задержки в своем развитии. Если в предшествующие периоды межнациональные связи многих европейских литератур были еще не всегда устойчивы, подчас случайны и могли быть отмечены как бы пунктиром, то теперь это уже сплошные линии, без учета которых невозможно представить себе ни одну национальную литературу. «В настоящее время, не говоря о Востоке, в самой Европе раскрылись столь богатые литературы стольких народов»,— писал Мицкевич. Говоря о том, что «ныне, когда столько разнообразных шедевров на стольких языках привлекают внимание всей Европы, для того, чтобы судить о них, чтобы высказывать общие суждения об искусстве», нужны люди высокой современной образованности. Мицкевич подчеркивал, что рассуждать о новой европейской литературе «с запасом одних только школьных правил и Лагарпом можно за столом или в салоне — но с пером или в литературной газете никак уже нельзя» [44].

Новыми для эпохи романтизма были, однако, не только разветвленность литературных связей и все увеличивающееся значение их в национальных литературных процессах. *Новое направление получают «токи» активного воздействия* — общего духовного или же прямого творческого импульса. Они становятся как бы «возвратными», не только воспринимая от более развитых к этому периоду литератур их идейный и художественный опыт, но и *отдавая* другим литературам свой опыт, открывающий духовной культуре Европы новые ценности. «Для нас наступило время,— говорил в 1823 г. В. Кюхельбекер в лекции, прочитанной в парижском «Атенее»,— когда для всех народов существенно взаимное знакомство, знание того, до какой степени развились среди них идеи, порожденные веком и просвещением, идеи, которые совершают в настоящую минуту великий переворот в духовной и гражданской жизни человеческого рода» [45]. Спустя несколько лет русский читатель мог уже узнать об антологии венгерской поэзии, изданной в 1828 г. на немецком языке в Пеште и Вене Ференцем Толди, который «первым познакомил зарубежного читателя с лучшими представителями венгерской литературы, дав романтически-критический

[44] А. Мицкевич. Собр. соч. в пяти томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1954, стр. 81, 82.
[45] «Литературное наследство», т. 59. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 374.

обзор ее развития»[46]. Один из московских журналов поместил характеристику труда этого «глубокомысленного автора», а также отрывки из его книги, посвященные Ш. Кишфалуди[47]. В своих замечаниях к французскому переводу «Дзядов», печатавшемуся в Париже в 1833—1834 гг., Мицкевич говорил, что, несмотря на все трудности, которые представляет эта поэма для другого языка, «эта странная и незаконченная еще поэма заслуживает, как нам кажется, того, чтобы стать известной французскому читателю, хотя бы потому, что она произвела глубокое впечатление в Польше, в стране, история и литература которой начинают все живее заинтересовывать нас...»[48].

Новым было и *осмысление* контактов современных литератур. Отклики на произведения иноязычной литературы носили не просто характер суждений об отдельных писателях и произведениях (как бы проницательны ни были эти суждения). В эпоху романтизма внимание литературно-критической мысли все более привлекают инонациональные литературные процессы, рассмотрение которых становится все более аналитическим. Явно обнаруживается стремление к уяснению типологически сходных явлений и процессов, стремление к *сопоставлению* своей литературы с другими, к выявлению в современных литературах разных стран общего и особого. Большой исторической и художественной чуткостью отличались сопоставительные суждения Гете, Пушкина, Мицкевича, Гейне. Широко пользуются приемом сопоставлений многие известные периодические издания в разных странах — «Вестник Европы», «Сын отечества», «Московский телеграф», «Revue encyclopédique»[49] и ряд других. Сопоставления наиболее значительных явлений и процессов современных литератур присутствуют и в критических материалах, помещенных во многочисленных альманахах и антологиях тех лет.

Независимо от того, в какой степени эти сопоставления улавливали действительную типологию явлений, важной была уже сама попытка понять свою литературу в общеевропейском контексте, найти более или менее близкие аналогии ее современному облику, ее историческим и художественным задачам. Встречающиеся иногда смещения перспективы оценок были обусловлены прежде всего неравномерностью развития эстетической мысли романтиков разных стран: внимание современников останавливалось нередко не на тех чертах инонационального произведения, которые были в нем объективно наиболее значительны, но на том, что ближе всего отвечало характеру и потребностям развития их собственной национальной литературы. Так, например, переводчик «Кавказского

[46] «Краткая история венгерской литературы XI—XX веков». Будапешт, изд. Корвина, 1962, стр. 125.

[47] «Ученые записки Императорского Московского университета», ч. IV. М., 1834, стр. 98—106.

[48] А. Мицкевич. Собр. соч., т. 4, стр. 85.

[49] Большой материал о прочных связях этого журнала с русской литературой содержится в работах: С. Н. Дурылин. П. А. Вяземский и «Revue encyclopédique».— «Литературное наследство», т. 31—32. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1937; В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина). М., изд. МГУ, 1965. Раздел: «Revue encyclopédique» о русских прогрессивных романтиках.

пленника» на шведский язык Платен воспринял поэму Пушкина прежде всего в связи с проблемами, волновавшими в те годы шведскую поэзию (борьба шведских романтиков с классицизмом), и в своем, предпосланном переводу, посвящении Пушкину сравнивал его с Тегнером [50].

Вместе с тем нарастала и другая, не менее глубокая и важная сопоставительная тенденция (мы назвали бы ее теперь диахронной), непосредственно связанная с развитием историзма общественно-эстетической мысли романтиков. Суть ее в понимании глубинных связей искусства разных эпох, в стремлении видеть в произведениях, отстоящих друг от друга на столетия, общность их основной гражданской устремленности или же сходство в самом типе образности, имеющие для художественной «связи времен» существеннейшее значение. Не случайно так часто обращались прогрессивные романтики к образу Тиртея, зовущего своих сограждан в битву [51]. Не случайно так настойчиво возвращается их поэтическая и литературно-критическая мысль к сопоставлениям творчества и судьбы многих лучших современных поэтов с творчеством и судьбой Данте.

Новым было и *сокращение дистанции во времени* между появлением произведения у себя на родине и проникновением его в другие литературы. Это проникновение происходило и путем переводов, и многими иными путями. Большое значение для европейской литературы и — шире — для развития духовных связей европейских народов имели личные контакты писателей разных стран, становившиеся в это время весьма активными и игравшие огромную роль в создании самой атмосферы общеевропейского литературного контекста. Каждый из этапов развития европейского романтизма имеет в этом как бы свои наиболее примечательные для всей европейской литературы вехи.

В 10-е — начале 20-х годов среди наиболее значительных для истории литературы личных контактов писателей разных стран можно, пожалуй, назвать связи Байрона и Стендаля с деятелями раннего итальянского Рисорджименто, сотрудниками «Кончильяторе». Связи эти, которые должны рассматриваться в более широкой перспективе отношения передового европейского общества тех лет к современной Италии, наложили глубокий отпечаток не только на собственное творчество великих представителей английской и французской литератур (личные отношения между которыми также завязались в Милане и были причастны карбонарскому движению), но и оказали через итальянскую тему их творчества большое влияние на европейскую литературу, живопись и музыку.

Примечательным фактором личных контактов литераторов этого времени была поездка в 1820—1821 гг. в Германию и Францию В. Кюхельбекера. В беседах его с Гете, Л. Тиком, Б. Констаном и другими немецкими и французскими писателями затрагивались многие важные темы совре-

[50] Эйно Карху. Указ. соч., стр. 93.

[51] «Вы были одним из ревностнейших сеятелей; вы во все продолжение жизни своей, как Тиртей, высокими песнями возбуждали в сердцах сограждан любовь к отечеству, усердие к общественному благу, ревность к чести народной и другие благородные чувства»,— писал Рылеев автору «Исторических песен» Ю. Немцевичу (В. Якушкин. Из истории литературы двадцатых годов.— «Вестник Европы», 1888, т. 6, стр. 202).

менной европейской литературы. Настроенные оппозиционно к режиму Реставрации, парижские друзья Кюхельбекера помогли ему выступить с упоминавшейся выше публичной лекцией в «Атенее».

К 20-м годам относятся и встречи Мицкевича с его русскими друзьями — Пушкиным и декабристами, встречи, оказавшие такое большое влияние на творчество каждого из них. Яркой страницей истории межнациональных связей европейской литературы 20-х годов являются многие беседы Гете с русскими писателями [52], а также посещение Гете Й. Добровским (1823) и Мицкевичем (1829). Спустя год после выхода в свет первой антологии венгерской поэзии на немецком языке Гете посетил ее составитель Ф. Толди [53]. В 1828 г. Гейне познакомился с Тютчевым, называя дом Тютчевых в Мюнхене «прекрасным оазисом» и говоря о Тютчеве как о друге [54]. Отсюда берут начало многие обращения русского поэта к поэзии Гейне, среди которых хотелось бы особо отметить поэтический отрывок Тютчева «Прекрасный будет день,— сказал товарищ...» (1829—1830), не только «перелагающий» известное поэтическое размышление Гейне в «Путевых картинах» (часть III, гл. 31), но и очень близкий романтической структуре самой мысли Гейне. Большой материал о русско-английских, русско-итальянских и русско-испанских литературных связях этой эпохи содержится в работах М. П. Алексеева [55].

Выходя за пределы собственно литературных связей, мы видим, какое значение имели личные контакты романтиков разных стран и в других искусствах. Вспомним, как много дало знакомство с английской живописью начинающему свой трагически короткий путь Жерико. Вспомним о том, что в России созрело замечательное дарование портретиста Я. Ромбауэра. Вспомним о том, как широки и плодотворны были межнациональные связи европейской романтической музыки.

Разумеется, место названных могли бы занять многочисленные другие примеры. Важность представляет в данном случае не тот или иной факт сам по себе, но характерность его для общей динамики развития литературных связей эпохи романтизма.

Нельзя не подчеркнуть и то, что в эпоху романтизма, уже на раннем его этапе, в орбиту межнациональных литературных связей значительно шире, чем когда-либо прежде, входят не только силы литератур современных, но и более давние накопления всего европейского художественного опыта. Само понятие жизнеспособной художественной традиции приобретает в европейском романтизме значительно более широкое культурно-

[52] С. Дурылин. Русские писатели у Гете в Веймаре.— «Литературное наследство», т. 4—6. М., 1932.

[53] György Walkó. Der Bahnbrecher der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung besucht Goethe.— In: «Studien zur Geschichte der Deutsch-Ungarischen Literarischen Beziehungen». Berlin, Akademie-Verlag, 1969.

[54] H. Heine. Briefwechsel... München und Berlin, 1914, Bd. 1, S. 508.

[55] М. П. Алексеев. Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты.— В кн. «Международные связи русской литературы». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1963; его же. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., Изд-во ЛГУ, 1964; его же. Le Romantisme italien et la littérature russe.— In: «Il Romanticismo. Atti del Sesto Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana». Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.

историческое наполнение, чем это было характерно для эстетической мысли предшествующих лет [58].

И еще одна особенность межнационального художественного общения эпохи романтизма: связи эти захватывают в первую половину XIX столетия все искусства, оказывая огромное и очень специфическое воздействие на развитие романтической литературы, в огромной степени способствуя преодолению жанровой, стилевой и языковой регламентированности, характерной для искусства предшествующего столетия. Та «дружба искусств», о которой говорил в одной из своих импровизаций Мицкевич, выходит в это время далеко за национальные пределы.

Динамическое развитие литературы романтизма обусловливает *и динамизм развития его межнациональных связей.* На разных этапах они существенно различаются и по своей широте, и по своему магистральному направлению, и по художественным результатам. При этом характер и роль этих связей находятся в прямом соответствии с национально-историческими задачами художественного развития.

На *раннем* этапе развития романтизма шло как бы взаимное узнавание того, что происходило в это время в соседних литературах. Внимание привлекали к себе прежде всего сама новизна художественного мышления, открытие новых форм поэтической образности, проникновение в *движущийся* мир человеческих чувств и представлений, в *движение* природы и истории. В это время связи между литературами романтического направления (если не говорить об отдельных, более или менее случайных переводах или откликах на иностранные издания, но о связях как *существенном* факторе литературного развития) охватывали еще сравнительно небольшое количество литератур. «Токи» литературных влияний шли в это время преимущественно из Германии, Франции и Англии.

Во *второй половине 10-х — начале 30-х годов* «география» международных связей романтической литературы быстро расширяется. На карте этих связей появляются *новые устойчивые линии*, имеющие для данной литературы, для определенного в ней течения или для данного писателя свою особую необходимость. В сферу интересов крупнейших художников все более входили судьбы и духовная жизнь (в том числе и фольклор) народов, борющихся за свою свободу и национальную независимость, вступающих в период возрождения своей национальной культуры. Отсюда

[58] Б. Г. Реизов убедительно показывает это на примере формирования эстетической мысли молодого Стендаля, вобравшей в себя многие черты романтического художественного сознания: «Моцарт, Гоцци, Тассо, Август Лафонтен, Шекспир — все это представители чужого искусства и чужих литератур, литератур в сущности «романтических» или классицизму противопоставленных. Личный опыт Стендаля, который вместе с тем был *опытом всего его поколения* (курсив мой.— *И. Н.*), заставил его обратить внимание на другие национальные культуры, совсем непохожие на французскую. Он пытается определить эти национальные культуры и особенности национального характера... Естественно, что эти основные типы мышления и переживания должны были расширить его психологический опыт и его эстетические горизонты. Теперь еще быстрее разрушается его бывшая классическая непримиримость и кажутся возможными различные формы искусства, отличающиеся от национальных французских» (Б. Г. Реизов. Стендаль. Годы учения. Л., «Наука», 1968, стр. 249).

большое внимание к их народно-эпическому творчеству, к патриотической песенной их поэзии,— например, к патриотическим песням греческого поэта Ригаса. Свободолюбивые идеи и освободительная борьба народов нашли свое широкое отражение и в живописи, и в музыке. Не только в содержании романтических произведений, но и в элементах самой их художественной структуры.

Общественная, гражданская, глубоко современная основа интереса романтиков прогрессивного направления к духовному творчеству, связанному с народно-освободительными движениями, самоочевидна. Если же говорить о внутренней логике развития литературных связей, то интерес этот был обусловлен прежде всего историзмом романтической художественной мысли, вниманием к разнообразию исторических судеб народов, к самобытности их фольклора.

Рассмотрение межнациональных контактов романтических литератур в их динамике подтверждает общую закономерность развития литературных связей: *активизация* их в тот или иной период имеет определенные социально-исторические и идейные причины. Характерные для каждого данного периода *формы* этих связей зависят не только от общего уровня художественной культуры эпохи, но и от специфических художественных потребностей каждой национальной культуры в данный исторический момент. Есть все основания утверждать, что усиливающееся к 20—30-м годам идейное размежевание в романтизме отчетливо проявляется и в характере его межнациональных связей.

С живейшим интересом к Великой французской революции и последующим освободительным движениям был связан и интерес европейских художников к тем произведениям других литератур, которые были одушевлены идеями революции. В социальном пафосе драм Шиллера, в поэзии Байрона, в музыке Бетховена, как позднее в музыке Листа и молодого Вагнера, прогрессивная общественность Европы слышала звучание свободолюбивых идей и отзвуки массовых народных движений [57].

С событиями войны 1812 г., а затем с известиями о декабристах связано быстрое развитие интереса Европы к русской литературе — к ее недавнему прошлому и к ее настоящему. За несколько лет до поэмы Шамиссо «Изгнанники» («Die Verbannten», 1832), в двух частях которой («Войнаровский» и «Бестужев») немецкий поэт проникновенно передал атмосферу декабристского свободолюбия, приобщая своего читателя к революционно-романтическому пафосу идей и поэзии Рылеева и Бестужева, имена поэтов-декабристов и Пушкина, Жуковского и Вяземского появлялись на страницах различных периодических изданий. Одним из ранних откликов на поэзию декабристов была статья, напечатанная во французской антологии «Les veillées Russes». «Из поэтов молодого поколения,— пишет автор статьи,— от которых можно было ожидать многого, называют

[57] В. Ф. Одоевский говорил о глубоких внутренних связях музыки Вагнера с европейским освободительным движением и радикально-демократической мыслью Германии: «Произведения Гейне и все направление «Юной Германии» сообщили мыслям Вагнера свой тревожный пульс. Отвлеченности мистицизма уступили в душе его направлению сенсуальному» (В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 263).

автора поэмы «Войнаровский» Рылеева, а также братьев Бестужевых, которые известны своими прекрасными очерками и хорошими переводами из Томаса Мура и Байрона. Но все трое были участниками большого заговора, который угрожал недавно трону, и были навсегда отторгнуты от русской литературы, которую они могли прославить» [58]. Интересно наблюдение исследователя, что в статье этой «есть некоторые совпадения, начиная с заглавия и кончая отдельными положениями, со статьей Кюхельбекера «О современном состоянии русской литературы» (1817)» [59]. Можно предположить, что острый взгляд Кюхельбекера на важнейшие вопросы современной литературы мог быть памятен издателям парижской антологии еще со времени его лекции в «Атенее».

Отмечая значение названных событий русской истории для активизации интереса литературных кругов Европы к России и русской литературе, нельзя не упомянуть и о переписке В. Скотта с поэтом-партизаном Денисом Давыдовым [60], о русской теме в творчестве Байрона, Стендаля, А. де Виньи, а также о связях Стендаля с русскими писателями, представление о которых, благодаря найденным сравнительно недавно материалам, значительно расширилось [61].

Иной по своему содержанию аспект межнациональных связей, обнаруживающий противоположные духовные устремления и художественные пристрастия, раскрывается нам в эти же годы в переписке В. А. Жуковского с немецким живописцем К.-Д. Фридрихом [62].

Жуковскому близка сосредоточенная созерцательность пейзажей Фридриха [63]. Путешествуя в 1821 г. по Саксонской Швейцарии и Богемии, Жуковский подробно описывает впечатляющие пейзажи. Один из характерных образцов его эпистолярной прозы — описание совершенно романтического по своим краскам, по своему освещению пейзажа, выражающее чувства «сентиментального путешественника» начала XIX столетия: «*Чудесный* туман, *волнующийся*, летающий, но гораздо более прозрачный, так что по временам можно было различить все, что *таилось* под его *зыбкими* волнами; но иногда вдруг он совершенно сгущался, и в эти минуты казалось, что стоишь на краю света, что земля кончилась и что за шаг от тебя уже нет ничего, кроме бездны неба» (курсив мой.— *И. Н.*). И далее: «Я подумал о Фридрихе — эта картина для его кисти!..» Несколь-

[58] «Les veillées Russes». Paris, 1827, p. 40.

[59] В. И. Кулешов. Указ. соч., стр. 271.

[60] С. А. Орлов. Исторический роман Вальтера Скотта. Изд. Горьковского гос. ун-та, 1960 (Приложение: В. Скотт в переписке с Денисом Давыдовым).

[61] «Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы о нем на русском языке. 1822—1960». Составитель Т. Б. Кочеткова. М., 1961; А. Меньс. К вопросу о Стендале в России.— В кн.: «Русско-европейские литературные связи». Сб. статей к 70-летию академика М. П. Алексеева. М.— Л., «Наука», 1966.

[62] О дружеских отношениях русского поэта и немецкого художника см.: Gertrud Heider. Unbekannte Briefe. C.-D. Friedrichs an W. A. Shukowski zur Transparentmalerei.— «Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität». Leipzig, 12 Jh., 1963. Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe. Heft 2, S. 373—379.

[63] Характеристика связей пейзажной живописи художника с философско-эстетическими идеями немецкого романтизма дана в статье: К. М. Азадовский. Пейзаж в творчества К.-Д. Фридриха.— В кн.: «Проблемы романтизма». М., «Искусство», 1971.

ними днями позже, рассказывая в одном из писем о своей встрече с Фридрихом и Тиком, Жуковский говорил о том, что видит в пейзажах Фридриха «туманные картины», изображающие «природу с одной только мрачной ее стороны». В созданных (Фридрихом) образах природы для него раскрывается «символ человеческой жизни», в созерцательном характере его живописи он чувствует прежде всего стремление к выражению личности самого художника, стремление «слиться с моими облаками и утесами, чтобы быть тем, что я есть» [64]. В высшей степени характерны детали, которые подчеркивал Жуковский, рассказывая своей корреспондентке о новой, еще не завершенной картине Фридриха «Восход луны над морем», изображающей ночное море с *отшумевшей* бурей, о которой говорят только облака, сбежавшиеся «на отдаленный горизонт, оставив полнеба уже совершенно чистым». Чувствуется, как близка Жуковскому успокоенность поэтической атмосферы этого пейзажа, оживленного лишь легким контуром направлявшегося к берегу корабля, прибытия которого ожидают «со спокойною надеждой» две женские фигуры. Из картин Фридриха Жуковскому особенно нравились «Времена года», которые он хотел приобрести у художника [65]. Как бесконечно далека атмосфера этого, столь прочувствованно переданного Жуковским, морского пейзажа от неспокойного, тревожного моря Жерико в «Плоте Медузы», от зловещих вод Ахерона, через которые переправляется «Ладья Данте» у Делакруа.

Очевидно, что не мог бы Фридрих иллюстрировать море Байрона, то бурное море, певцом которого, по словам Пушкина, был английский поэт; его живопись не могла передать ураганы и бури, вдохновенно воспетые финским романтиком Арвидсоном в его аллегорическом «Диалоге»: «Но бывают времена, когда *необходимо* вступать в борьбу и драться. Буря освежит затхлый мир, вихрь разгонит тяжелый удушающий туман, чтобы теплые лучи солнца согрели застывшую землю и пробудили на ней новую жизнь, новую зеленую поросль. А кому нужно, чтобы ураган проявлял свою мощь тихо и спокойно? Разве может его рев напоминать нежные напевы свирели, еще более усыпляющие природу? Ураган должен бушевать и очищать воздух, даже если это помешает воркованию горлиц в долине, шепоту влюбленных в тенистой роще! Он должен бушевать, даже если от этого увянет листва и погибнет кустарник! Мелкое всегда должно уступать великому, преходящее — вечному. Так следи же за своим временем, за его знаниями и переворотами, не предавайся пустым и никчемным жалобам, если сон твой нарушен порывом буйного ветра. Знай, что буря приносит новую жизнь и придает новые силы! Что с того, что ураган сорвет мак в твоем саду или погубит турецкие бобы? Счастлив тот, кто живет в дни освежающей бури! Его не душит ни полуденный зной, ни тяжелые ночные туманы. Над ним, согревая и оживляя, сияет вечное Солнце, чей лучистый огонь сообщает новую силу своей природе. Но кто

[64] «Русская старина», 1901, октябрь, т. 108, стр. 238, 390.

[65] «Девятнадцатый век. Исторический сборник под ред. П. Бартенева», ч. 1. М., 1872 (письмо 26 февраля 1828 г.).— По свидетельству современников, у Жуковского имелся ряд картин Фридриха (см. М. Сагарин. В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883, стр. 445).

страшится бурных времен, кто не любит вновь пробуждающегося мира,— пусть погребет он себя в могилы предков, если только их гордая сила не устыдится потомков, лишенных энергии, мысли и решительности в действиях» [66].

И так же, как образная система арвидсоновского «Диалога» типологически близка образной системе таких известных революционно-романтических произведений, как «Ода к Западному Ветру» Шелли или «Тучи» Словацкого, так типологически близко и различное отношение к этой образности романтиков разных гражданских позиций. Жуковский и Фридрих были не одиноки в стремлении увести поэзию и живопись от тех взволнованных дум и чувств своих современников, «символом» которых (пользуясь выражением Жуковского) было море Байрона, грозы и бури, воспетые духовно близкими ему поэтами. Снова обратимся к типологически сходному примеру, приводимому исследователем финской литературы. «Если Арвидсон славил «бурю» как живительный источник обновления человечества, то для Рунеберга идеалом был полный, ничем не возмутимый покой. Именно в состоянии покоя должен был изображать поэт «природу». Море жизни бурно лишь на поверхности, говорил Рунеберг, и поэт своим взором должен проникнуть через наносное и поверхностное, чтобы увидеть чистые и прозрачные глубины. Рунеберг называл это «спокойным» отражением жизни. Он исходил при этом из утверждения, что уже наличной действительности были присущи гармония и совершенство. Напрасно повторять, писал он, что «совершенство *будет*. Оно *есть* в каждый данный момент» [67]. «Трудно представить себе,— писал сам Рунеберг,— более чистое, прекрасное и возвышенное проявление божественного, чем то, что мы находим в величественных картинах глухих краев, в их уединенности, в их глубоком, всеобъемлющем покое. Море, хотя оно и могуче, далеко не всегда отмечено этой печатью божественности. Только в его безграничном покое постигает и зрит душа бесконечное; когда же на море поднимается буря, то из бога оно превращается в титана, и человек тогда уже не шепчет молитвы, а готовится к борьбе» [68].

С удивительной наглядностью можно наблюдать в этих примерах не только глубокие различия в отношении романтиков к историческому *движению*, его бурным, революционным формам, но и обусловленное этими различиями резкое столкновение их эстетических позиций: является ли поэзия спокойным созерцанием сущего, преимущественно моментов исторического «покоя», или же высшая задача поэзии в том, чтобы мятежно рваться навстречу бурям (Лермонтов), чтобы, не боясь туч и грома, идти по трудному пути («Тучи» Словацкого), чтобы стать поэтическим выра-

[66] Цит. по Э. Карху. Указ. соч., стр. 72, 73.
[67] Там же, стр. 135.
[68] J. L. Runeberg. Samlade arbeten. Normalupplagan. Utgif. af C. G. Estlander och Hj. Appelqvist. I—VIII, Helsingfors, 1899—1902, t. VI, s. 7—8. (Цит. по Э. Карху. Указ. соч., стр. 138, 139). В этом плане интересно было бы сопоставить поэтические картины долины Шамуни, созданные по личным впечатлениям, независимо друг от друга, Кольриджем, Шелли и Жуковским,— картины, удивительно разнящиеся не столько индивидуальным поэтическим стилем, сколько содержащейся в них *концепцией* жизни, или, говоря словами Жуковского, ее «символом».

жением устремленной в будущее мысли человечества — «зародышем цветения и плодов позднейших времен» (Шелли).

Новая страница истории межнациональных контактов романтического искусства отмечена обострением социально-политической ситуации в Европе 30—40-х годов — периода июльской революции, социальных и национально-освободительных движений, политических реформ, становления революционных сил, подготавливающих взрыв 1848 г. Лучшие тенденции романтического искусства сближаются в этот период с формирующейся революционно-демократической и социалистической мыслью. Такое сближение проявляется в стремлении к более социальной трактовке проблем борьбы и свободы. Оно ясно ощущается и в новых художественных элементах романтической поэзии и прозы этих лет. В этом сближении следует, очевидно, искать объяснение творческого метода того широкого пласта массовой демократической поэзии, который связан с социальными и идейными движениями середины XIX в., а по своей эстетической природе лежит как бы «между» романтизмом и реализмом. При всей специфике индивидуальных, национальных и зональных вариантов процесс этого сближения является общей тенденцией европейской литературы данного периода.

Крупнейшие события эпохи и связанная с ними историческая, социально-философская и художественная мысль приобретают в эти годы ярко выраженный международный характер [69] как по своему непосредственному значению и последствиям для искусства, так и по своему резонансу в духовной жизни Европы.

«Славное было время,— вспоминает об этих годах Герцен в «Былом и думах»,— события неслись быстро. Едва худощавая фигура Карла X успела скрыться за туманами Голируда, Бельгия вспыхнула [70], трон короля-гражданина качался, какое-то горячее революционное дуновение началось в прениях, в литературе. Романы, драмы, поэмы — все снова сделалось пропагандой, борьбой... Мы следили шаг за шагом за каждым словом, за каждым событием, за смелыми вопросами и резкими ответами, за генералом Лафайетом и генералом Ламарком, мы не только подробно знали, но горячо любили всех тогдашних деятелей, разумеется, радикальных, и хранили у себя их портреты...» [71]. О том, насколько остро ощущалась в Европе повсеместная близость перемен, свидетельствует, в частности, такой умеренный в своих политических взглядах представитель финского романтизма, как Топелиус: «Все более обнаруживаются ложность и неустойчивость государственной системы современной Европы,

[69] Так, один из представителей прогрессивной финской литературы Снельман возражал тем, кто считал чартизм только английским движением, говоря, что аналогичные движения можно наблюдать и в ряде других стран Европы и в Америке.

[70] Нельзя не вспомнить здесь картину молодого бельгийского живописца Гюстава Вапперса «Сентябрьские дни 1830 г.» (1834—1835), запечатлевшего ею один из эпизодов восстания в Брюсселе в формах, живо напоминающих (по основному своему пафосу и композиции) «Свободу на баррикадах» Делакруа.

[71] А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 133, 134.

искусственность господствующего в ней режима... Сложилась новая обстановка; народы осмеливаются иметь иные мнения, чем это предписывалось соглашениями 1815 года... Народы охвачены тревогой, и высоко вздымаются волны революции, чтобы разбить стесняющие их оковы. Наука, с одной стороны, и сила пара, с другой, толкают человечество вперед. И нет никакой сдерживающей, направляющей силы, ибо религия и церковь стали уже мифом. Народы предчувствуют приближение урагана, но когда он нагрянет, этого никто не может точно сказать. В атмосфере Европы есть что-то удушающее, и, чтобы освежить ее, нужна гроза, нужна буря» [72].

Важнейшие события эпохи, как политические, так и литературные, отзывались — иногда сразу же, иногда с некоторым разрывом во времени — во всех европейских литературах. Причем характерно, что в творчестве писателей других стран художников романтического направления привлекает прежде всего устремленность их общественного идеала, «незамкнутость» их произведений в «местном» содержании, умение не только передать местный колорит, но вобрать в свое творчество важнейшие события и социально-философские идеи века.

В условиях усиливающейся социальной борьбы, все шире захватывающей разные области идеологической жизни, в том числе и литературу, перед европейскими писателями во весь рост встал вопрос о необходимости опоры в своем творчестве на духовно близкую литературу других стран. Вместе с тем перед ними возникает и потребность полемики с литературой, социально и духовно враждебной. Проблема литературных контактов была, таким образом, неразрывно связана в Европе середины XIX в. с борьбой двух культур не только в каждой национальной культуре, но и на международной арене.

Выступая против патриархально-идиллических мотивов поэзии Рунеберга, Снельман утверждал, что помочь поэту преодолеть косность его позиции может только выход за пределы провинциально-замкнутого мировосприятия и приобщение к революционным событиям, происходившим в мире. «Быть может, гений поэта нуждается в союзнике, чтобы освободиться от всего, что сковывает его? В таком случае поэт найдет его не в скандинавской мифологии, а в новейшей истории, указывающей, как нужно разбивать оковы духа». В высшей степени характерно то уважение, с каким Снельман говорил о чартистской поэзии, видя в ней не только страницу истории английской литературы, но явление нового исторического типа — искусство, непосредственно связанное с социальными интересами и духовной деятельностью угнетенных слоев общества. «Почему,— пишет он в другой статье,— мужественная борьба рабочего против нищеты и угнетения, на которое обрекает его состояние современного общества, явилась бы менее поэтической темой, чем борьба республикански настроенного аристократа против деспотизма?» [73]

[72] V. Vasenius. Z. Topelius, hans liv och skaldegärning, III. Stockholm, 1918, s. 111—112. (Цит. по Э. Карху. Указ. соч., стр. 141).
[73] См. Э. Карху. Указ. соч., стр. 153, 247.

Известно, что сами чартисты с живейшим вниманием относились к современной и близкой им по духу литературе других стран [74]. Широкий интерес чартистской прессы к прогрессивной поэзии ярко романтического накала не только Европы, но и за ее пределами [75] — одна из знаменательных страниц международных литературных связей той эпохи.

С горячим сочувствием приняли чартисты поэзию Петефи. В 1852 г. в «Друге народа» появилась статья «Петефи — народный поэт Венгрии» [76] Джералда Масси, одного из крупнейших чартистских поэтов, создателя поэтического гимна «Люди 1848 года». Автор статей о Пьере Дюпоне и Фрейлиграте, Масси видит в революционном венгерском поэте выразителя лучших чаяний народа и называет его «апостолом республиканизма». Примечательно отметить здесь самую близость высокой политико-поэтической лексики Масси и Петефи, также называвшего героя своей социально-философской поэмы — Апостол. «Величайшим апостолом, новым спасителем мира и свободы» называет венгерский поэт и Беранже, поэзию которого он, как и поэзию Бернса, считал наиболее близкой себе по духу. Характерно, что именно эти три имени сближал в своей статье о Петефи и Масси. А несколькими годами ранее тяжело больной Гейне, благодаря друга Петефи — Кертбени за присланный ему томик переводов Петефи на немецкий язык, писал: «Петефи — поэт, с которым могут сравниться только Бернс и Беранже... Такое поразительное здоровье и простота среди общества, полного болезненности и рефлексии...» [77]

Эти сближения, повторяющиеся в сделанных независимо друг от друга высказываниях современников, несомненно, улавливали существенно близкие черты в творчестве подлинно народных поэтов Шотландии, Франции и Венгрии. И все же поэзия Петефи представлена в этих высказываниях несколько односторонне. За пределами возможностей современников было найти для богатого художественного мира Петефи более точные историко-литературные параллели, которые улавливали бы не только отдельные, пусть и весьма важные, черты сходства (близость этих поэтов

[74] Н. М. Демурова. Из истории международных связей чартистской литературы.— В кн.: «Из истории литературных связей XIX века». М., Изд-во АН СССР, 1962.

[75] Так, чартистская газета «Северная звезда» откликнулась на трагическую гибель крупнейшего романтического поэта Кубы Г. Вальдеса (Пласидо), казненного в 1844 г. по обвинению в участии в заговоре против правительства, узаконившего систему жестокого насилия над цветным населением острова. В статье был напечатан перевод последнего, написанного в тюрьме стихотворения Пласидо «Моления» («Plegaria a Dios»).— «The Northern Star», 1844, October, 12. «Трагическая гибель Пласидо сделала его личностью легендарной и чрезвычайно способствовала распространению его поэзии во всей Латинской Америке и в Европе» (см. «Формирование национальных литератур Латинской Америки». М., «Наука», 1970, стр. 161).

[76] Gerald Massey. Petöfy, the People's Poet of Hungary.— «The Friend of the People». 1852, February, 7.— Статья эта осталась, к сожалению, неучтенной в обширном исследовании И. Туроци-Тростлера «Вступление Петефи в мировую литературу» (J. Turoczi-Trostler. Petöfis Eintritt in die Weltliteratur.— «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. III (1960); t. IV (1971).

[77] Генрих Гейне. Собр. соч. в десяти томах, т. 10. Л., ГИХЛ, 1959, стр. 243 (письмо К.-М. Кертбени от ноября 1849 г.).

к народной песне), но более существенное сходство самих систем идейно-художественного мышления поэтов-современников. Это было впервые сделано в статье А. Луначарского, написанной к столетней годовщине со дня рождения Петефи[78] и сближавшей его имя с именами Лермонтова, Шевченко, Гейне, Ленау. В этом же ряду должно быть названо и имя словацкого современника Петефи Я. Краля[79].

Стремясь наметить в общеевропейской перспективе некоторые важные направления идейного и творческого *сближения* и, с другой стороны, идейно-эстетической *борьбы* представителей разных течений в романтизме, мы, разумеется, никак не ставили перед собой задачу полноты охвата огромного материала. Представлялось в данном случае важным обратить внимание на то, что *идеологическая и художественная дифференциация течений в романтизме решительно пересекает национальные границы*. Мы видим, что линии размежевания романтизма внутри национальных литератур находят свое прямое продолжение в других национальных литературах. Это сказывается как в усилении избирательности межнациональных контактов европейского романтизма, так и в углублении типологической общности многих процессов его развития.

Некоторые итоги

Используя богатые накопления, сделанные в последнее время в изучении романтизма славянских литератур; литератур Центральной и Юго-Восточной Европы и Балканского полуострова; литератур Закавказья; обращаясь к литературам европейского Севера, а также к тем литературам Западной Европы, романтизм которых менее изучен (например, австрийская, голландская, швейцарская, ирландская), мы открываем для себя значительно более широкую «географию» и «хронологию» романтизма, чем это было привычно. Уже это дает исследователю значительные преимущества для теоретического подхода к проблеме романтизма как литературного направления и художественного метода. Очевидно, что включение в орбиту исследования романтического искусства Латинской и Северной Америки, а возможно, и ряда восточных стран, внесет в наши представления об истории романтизма некоторую дополнительную хронологическую коррекцию.

И все же расширение географической и хронологической перспективы развития романтического искусства обогащает наши представления о ро-

[78] А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1965.

[79] М. Пишут справедливо замечает, что сравнительное рассмотрение поэзии Петефи и Я. Краля было бы плодотворно не только для выяснения многих сходных черт их поэзии (например, взаимоотношение в их творчестве фольклора и литературной традиции), но и для выяснения «общих черт революционно-романтической поэзии» (Milan P i š ú t. Sándor Petőfi a Janko Král. Pokus o porovnani.— In: «Dějiny a národy. Literárněhistorické studie o československo-mad'arských vztazich». Praha, Nakladatelstvi československé Akademie Věd. 1965, str. 131).

мантизме прежде всего «количественно», что само по себе является лишь накоплением нового материала. Важно заставить этот материал работать на продвижение исследовательской мысли *в глубь художественной специфики* романтического искусства; помочь выявлению закономерности его развития в данный исторический период на таком широком пространстве; представить его действительную роль в поступательном развитии художественного сознания.

Наиболее плодотворным методом исследования этих теоретических проблем романтизма является метод сравнительно-типологический.

Прослеживая типологически характерные черты романтизма в данной зоне литературного развития и наличие исторически обусловленных типологически сходных черт в романтическом искусстве разных зон;

наблюдая интенсивно развивающиеся в этот период всеобщего выхода за пределы национальной замкнутости контакты между всеми литературами европейского романтизма (а также выходы эти связей за пределы Европы);

со вниманием всматриваясь в интереснейшие процессы взаимодействия искусств в романтизме;

видя многообразные связи романтизма с другими, синхронными ему направлениями в европейской литературе, мы можем увидеть много нового в самой художественной структуре романтического искусства. Сравнительно-типологическое изучение помогает прояснить многие сложные проблемы его философско-идеологических основ, социально-исторической и художественной функции, а также идейно-эстетической дифференцированности в романтизме различных направлений.

Мы видим, что при всем своеобразии путей национального и зонального художественного развития, при всем богатстве и разнообразии индивидуальных талантов в европейском романтизме существуют общие черты и закономерности развития. Видим, что магистральные художественные завоевания европейского романтизма теснейше связаны с общими путями прогрессивной социальной и художественной мысли эпохи.

И. Шегер

РОМАНТИЗМ. ПРЕДЫСТОРИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ

В складывающихся в последнее время новых воззрениях на исторические и эстетические особенности романтизма все большее место занимает распознание таких черт, которые прежде ускользали от внимания исследователей. В новых работах ключ к загадке романтизма XIX в. ищут в литературе XVIII в., в особенности же в движении «Бури и натиска». Кроме того, все больше распространяется взгляд, что романтизм надо рассматривать параллельно с другими современными ему литературными явлениями, т. е. принимая во внимание переплетение различных явлений и процессов данной эпохи. При изучении литературы романтизма и раньше с большой пользой применяли сравнительно-исторический метод, хотя до сих пор он распространялся главным образом на немецкий, английский и французский романтизм, реже — на итальянский и испанский. Новым положением мы можем считать тот все чаще повторяемый тезис, что на романтизм XIX в. движение «Буря и натиск» оказало более сильное влияние, чем собственно немецкий романтизм, и что под влиянием книги Ж. де Сталь «О Германии» и Шиллер, и Гете, и Бюргер стали вдохновляющими примерами для романтиков многих стран, в том числе и для французских. Это кажущееся парадоксом положение становится более ясным, если мы введем в рамки анализа романтизм литератур Центральной и Восточной Европы (к чему, к сожалению, исследователи только приступают). На развитие романтизма в этих литературах движение «Буря и натиск» оказало большее влияние, чем собственно немецкий романтизм. Если в немецкой литературе необходимо отделять «Бурю и натиск» от романтического движения, начинающегося с Новалиса и Вакенродера, то в большинстве литератур романтизма стран Центральной и Восточной Европы такое отделение совершенно неоправданно. В новейших исследованиях по романтизму с полным правом ссылаются на то, что французский романтизм после 1830 г. исповедует эстетические принципы, во многом сходные с эстетическими принципами «Бури и натиска». Это сходство было зафиксировано уже в одном из высказываний Гете, записанных Эккерманом, о том, что французские романтики стремятся к тому же, к чему стремились немецкие поэты 1770-х годов [1].

[1] Lilian R. Furst. Romanticism in Perspective. London, Macmillan, 1969, p. 49.— Автор этого превосходного обзора английского, немецкого и французского романтизма считает Гюго прямым продолжателем «Бури и натиска».

Еще более общепринят взгляд, что подлинным продолжением иенского «философского, метафизического» романтизма является романтизм французский, а также некоторые течения романтизма в других литературах[2]. Известно, что французские и английские поэты были относительно мало знакомы с собственно немецкими романтиками; отсюда следовало и утверждение, что во французской поэзии первым соответствующим иенскому романтизму поэтом был Жерар де Нерваль[3]. Все больше разделяют исследователи романтизма и сомнение по поводу выработанного Ван Тигемом термина «преромантизм», отрицая тот факт, что предпосылки романтизма возникли независимо от Просвещения конца XVIII в. или даже в противовес ему[4]. Более обстоятельный анализ самого течения «Буря и натиск» может бросить свет и на такие черты в движении Просвещения, которые отличаются от воззрений французской философии XVIII в. «Поэзия и правда» Гете довольно ясно указывает на эти отличия. Эти воспоминания помогают понять, что в процессе немецкого развития XVIII в. буржуазно-плебейские, бунтарские настроения выразились преимущественно в литературе, в то время как во Франции они привели к революции 1789—1793 гг. Философские предпосылки «Бури и натиска» связаны, конечно, с немецким Просвещением и существенно отличаются от многих положений французского Просвещения, хотя и обнаруживают существенное родство с воззрениями Руссо. Очень плодотворным было и влияние Руссо на Гердера.

В самом начале XIX в. влияние Гердера на литературы Центральной и Восточной Европы имело огромное значение. В этих литературах усиленно распространяются идеи «Бури и натиска» и в особенности поэзия шиллеровского типа. Даже в 1820—1830-х годах романтизм не порывает здесь с идеалом поэзии, который он видит в творчестве Шиллера; возникают различные собственные варианты «Бури и натиска». Парадоксально, но даже следование немецкому классицизму (взглядам Шиллера и Гете периода после 1794 г.) способствовало усвоению литераторами Центральной и Восточной Европы взглядов, выраженных в «Страданиях молодого Вертера» и в «Разбойниках». Позднее к этому присоединяется влияние французского романтизма периода после 1830 г. Поскольку движение «Буря и натиск» оказало свое влияние и на французский романтизм, это способствовало проникновению французских образцов и в такие литературные слои, которые черпали первые импульсы романтизма в немецкой литературе периода после 1770 г.

Если влияние немецкого романтизма на романтизм французский было ничтожно, то в еще меньшей степени оно может быть найдено в романтизме литератур Центральной и Восточной Европы. Более того, в 1820—1830-е годы большинство романтиков этой зоны открыто отрицало эсте-

[2] Эта мысль встречается и в упоминавшемся выше произведении. О связи между немецким романтизмом и символизмом. См. Albert B é g u i n. Le rêve chez les Romantiques Allemands et dans la Poésie Française Moderne. Editions des Cahiers du Sud. Marseille, Libraire C. Klincksieck, 1937.

[3] Jean F a b r e. Lumières et romanticism. Paris, Libraire C. Klincksieck, 1963, p. V.

[4] Roland M o r t i e r. Unité ou scission du Siècle des Lumières? — «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century». Genève, 1963, v. XXVI, p. 1207—1221.

тические и философские принципы, метафизику и «туманные рассуждения» братьев Шлегелей, а также их общественные и политические взгляды. Единственным представителем немецкого романтизма, ставшим довольно рано вдохновляющим примером для романтиков этих литератур, был Э. Т. А. Гофман.

Говоря о роли «Бури и натиска» в формировании европейского романтизма и устанавливая относительно небольшую роль в нем немецкого романтизма (в особенности иенской группы), отмечаем два пути становления европейского романтизма. Они сказываются затем в существенных различиях романтизма в отдельных национальных литературах. Французский романтизм, представленный творчеством Гюго, Нодье, Виньи, Мюссе, идет своим путем и все более удаляется от «Бури и натиска», хотя вначале он испытал воздействие образцов, полученных при посредстве Ж. де Сталь. В особенности своеобразно развивается французский романтизм в 1830-е годы — в период кризисов, мировоззренческих поисков, под влиянием знакомства с общественными проблемами и идеями утопического социализма (Ламенне, Виктор Гюго, Жорж Санд и др.).

Новые тенденции в исследовании романтизма направлены на то, чтобы объяснить романтизм путем сравнения его с другими направлениями, в переплетении с ними, а это в свою очередь настоятельно требует применения более последовательного метода[5]. Романтизм ведет свое начало от последнего периода Просвещения. Шеллинг, Новалис, Тик и Вакенродер еще в конце XVIII в. создают свои первые, в определенном смысле самые важные произведения — иенский «Атенеум» появился в 1798 г. Немецкий романтизм конца XVIII в., как и классицизм Гете и Шиллера, представляет собой две различные реакции на одно и то же явление — Французскую революцию. Сам факт, что немецкий романтизм возникает в соседстве с такими произведениями, как *«Герман и Доротея»* (1798), *«Валленштейн»* (1798—1799) или *«Песнь о колоколе»* (1799), уже придает всей эпохе своеобразную окраску. Немецкий романтизм и классицизм противостоят друг другу, но — вследствие того, что возникают в одну и ту же эпоху,— связаны друг с другом. Эту параллель романтизма и классицизма во времени не только необходимо принимать во внимание при периодизации романтизма, она помогает понять некоторые особенности как романтизма, так и классицизма.

[5] «В недавних исследованиях наметился отход от идеи смены периодов развития литературы как следствия фатальной и неизбежной цикличности исторических изменений. Современные исследователи отказываются и от эффектных теорий исторических контрастов, наиболее активными сторонниками которых являются немецкие ученые (Штрих, Корф). Все чаще подчеркивается постепенность перехода от одного периода к другому, их общие черты и одновременность различных литературных явлений (натурализм, импрессионизм и символизм 90-х годов), а также то, что романтизм несет в себе многие черты, присущие реализму, а реализм — черты романтизма. Мы допускаем, что даже в классицизме присутствуют элементы романтизма и что сохранение в романтизме традиций классицизма имело большее значение, нежели мы ранее предполагали» (Henry H. Remak. West European romanticism. Definition and Scope.— In: «Comparative Literature. Method and Perspective». Revised by Newton, P. Stallknecht and Horst Frenz. Southern Illinois University Press, 1971, p. 290).

Развитие французского романтизма также не может быть понято без связи с параллельным ему явлением — возникающим в это время французским реалистическим романом. Переплетение здесь еще более сильное, чем между романтизмом и классицизмом в немецкой литературе последнего десятилетия XVIII в. Элементы романтизма и реализма сплетаются друг с другом и в ходе развития английского романа. Нельзя оставить без внимания и такие характерные для эпохи противоречивые явления, как, например, то, что *«Собор Парижской богоматери»* и *«Евгений Онегин»* завершены в одном и том же — 1831 — году.

Во французской литературе развитие романтизма и реализма происходило не просто параллельно — оба эти течения помогали друг другу, влияли друг на друга, в этом смысле исторически ни одно из этих направлений не может считаться противоположностью другого. Французский романтический и реалистический роман во многом взаимосвязаны, испытывают общие влияния, в них обнаруживаются определенные параллели. Исторически романтизм подготавливает почву для реализма, способ решения проблем в одном художественном направлении помогает осуществлению цели другого. Иногда романтизм и реализм проявляются у одного и того же писателя, более того — в одном и том же произведении. Это можно наблюдать как у Стендаля и Бальзака, так и у Гюго. Очевидно, что при таком подходе, когда явления литературы рассматриваются *либо* как романтизм, либо как реализм, исследователь заранее отказывается от осмысления процесса во всей его полноте.

В литературах Центральной и Восточной Европы наличие романтизма наряду с реализмом, как и явления их взаимоперехода, встречается на протяжении еще более продолжительного времени.

В венгерской литературе, например, Йожеф Этвёш выступает как поэт и романист под знаком романтизма. Когда романтизм Гюго в 1830-е годы обогащается социальными идеями и писатель, остро реагируя на социальные противоречия Июльской монархии, ищет выхода, пути к которому он формулирует в сборнике *«Литература и философия»* (в особенности во вступительной статье *«Цель этого издания»*, 1834), молодой Этвёш сначала воспринимает эти события в романтическом духе (в статье 1835 г. о Гюго и в романе «Картезианец»), а позднее следует этим же взглядам Гюго в своих реалистических социальных романах. Венгерский роман также может дать примеры того, что романтизм (иногда — в соединении с реализмом) может быть использован для выражения действительности определенной эпохи (например, романы Мора Йокаи).

Все это подтверждает мысль о том, что романтизм надо исследовать не обособленно, а во взаимоотношении с другими направлениями той же эпохи.

Исследователи романтизма, относящиеся к литературоведческой школе «истории духа», подходят к романтизму как к «вечному», «вневременному» понятию. Еще и сейчас мы иногда встречаемся с таким оторванным от эпохи внеисторическим взглядом на романтизм. Следует подчеркнуть, что правильно понимать и трактовать романтизм можно лишь как явление и процесс исторически сложившиеся.

Говоря о явлениях, предшествующих романтизму, мы видим, что они

не образуют особого «преромантического» направления или течения, но всецело связаны с кругом идей и литературы Просвещения и неотделимы от его идейной и художественной практики. Поэтому и романтизм следует соотносить не с неким «преромантизмом», но с самим Просвещением. Соотношение это может быть различным.

Существуют романтики, которые сознательно отрицают систему идей Просвещения, выступают против нее. Существуют, однако, и такие романтики, которые сознательно или бессознательно продолжают некоторые начинания Просвещения.

Отход от классицизма

Английская и французская литературы XVIII в. прошли ту стадию классицизма, которая была провозглашена в теории Буало и осуществлялась в творчестве Расина и Попа. В обеих литературах уже на рубеже XVII—XVIII вв. возникают явления, по сути своей чуждые вкусам французского и английского классицизма.

В XVIII в. некоторые деятели литературы пытались согласовать свои принципы с эстетическими принципами классицизма, в интересах чего существенно видоизменяют сами эти принципы. Такие изменения наиболее заметны в области теоретической, если принять во внимание, насколько изменилась эстетика классицизма у Буура (Bouhours) и Батто (Batteux) по сравнению с Малербом и Буало. Просвещение не всегда и не обязательно порывает с эстетикой классицизма, но в то же время это великое духовное движение поддерживает и новые литературные направления, уже порывающие с классицизмом.

Мы находим примеры и того, что с доктриной классицизма пытаются согласовать новые явления. Так, Лессинг отстаивал значение Шекспира на основе теоретических принципов классицистической трагедии. Флориан в своих теоретических статьях с помощью аргументов классицизма доказывал право пасторали на существование. Вольтер не порывает с классицизмом, обращаясь во Франции Людовика XV к эпохе Людовика XIV[6].

Отказ от всеобщности классицизма, поддержка своеобразного, национального, даже народного начала совпадают с той эволюцией по пути создания нового, буржуазного общества, которая затрагивает и литературу Центральной и Восточной Европы на переломе XVIII—XIX вв. Это совпадение приводит к тому, что в данных литературах Просвещение, как и романтизм становятся факторами национальных литературных процессов развивающегося буржуазного общества. Но возникшие на почве Просвещения и романтизма некоторые литературы Центральной и Юго-Восточной Европы ощущают опасность того, что на пути, по которому они идут, они могут оторваться от мировой литературы. Этой опасности они пытаются избежать углублением в свои национальные и народные тради-

[6] Pierre M o r e a u. Le Classicisme des Romantiques. Paris, Plon, 1932.

ции, стремясь вскрыть их глубокое человеческое содержание, и этим подняться на уровень мировой литературы — ведь подобное содержание является общим для всех наций и народов. Литературная критика этой эпохи последовательно проводит следующий принцип: через национальное *нужно* идти ко всеобщему, дойти до всеобщего *можно* только через национальное. С этих позиций классицизм отрицается потому, что в нем видят лишь *искусство подражания*, тогда как подлинное искусство вырастает из национального, народного начала.

С середины XVIII в. в просветительской литературе все чаще появляются новые явления и направления, не классицистические по характеру. Сентиментализм неотделим от творчества Руссо, а зародившийся в Шотландии интерес к древней и народной поэзии находит себе истинное место и теоретическое обобщение в системе просветительских идей Гердера. То, что Поль Азар (Paul Hazard) называет *новой чувствительностью* XVIII в., характеризует и произведения, созданные писателями Просвещения. Новые литературные направления, появившиеся в эпоху Просвещения,— сентиментализм, английский интерес к готике в архитектуре и романе, интерес к народной поэзии сначала у шотландцев, а затем у немцев, обращение к древности, проявляющееся в оссианизме, в издании скандинавских саг и даже в открытии угро-финского языкового родства,— все это связано с усилением буржуазного развития, как связаны с этим философско-политические идеи Просвещения.

Вопрос о «преромантизме»

Поскольку несомненно, что романтизм перенимает и продолжает очень многое из новых, но часто выступающих еще в обличии классицизма направлений XVIII в., а затем, сбросив это обличие, ассимилирует сентиментализм так же, как культ народной поэзии или увлечение готикой, то долгое время жило представление, что XVIII в. (или по крайней мере эпоха после 1760 г.) является эпохой «переходной», *преромантической*. По логике этого взгляда основной исторической функцией Просвещения была не подготовка Французской революции, а подготовка к романтизму. Эпоха Просвещения во многом действительно подготовила романтизм, и определенные элементы Просвещения продолжают жить и в эпоху романтизма (в последнее время такие элементы были исследованы в творчестве Мицкевича, Леопарди, Кёльчеи). Однако далеко не все в романтизме было прямым продолжением Просвещения (враждебное отношение Шатобриана к Вольтеру, отношение Шлегелей к французской философии XVIII в.).

Существенные различия эпохи Просвещения и эпохи романтизма подтверждают справедливость взглядов, отвергающих понятие преромантизма как самостоятельной литературной эпохи и считающих все явления, которые фактически подготавливают романтизм, относящимися к эпохе Просвещения. Ведь эти явления — отображение в литературе проходящего в обществе процесса усиления буржуазии — становятся понятными только в связи с Просвещением.

Отношение между литературой Просвещения и романтизмом — это вопрос о диалектике непрерывности и прерывистости в литературном развитии.

Продолжая многое из новых литературных начинаний эпохи Просвещения, романтизм использует ее достижения, но в огромной степени меняет характер этих начинаний, этих достижений.

В своей теории преромантизма Ван Тигем, опираясь на весьма богатый материал, анализирует такие явления, которые, несомненно, подготавливают романтизм, являясь важными моментами дальнейшего развития литературы. Однако Ван Тигем отрывает эти явления от Просвещения, рассматривая их как органическую часть романтизма, как явления преромантического периода. Отсюда, с одной стороны, возникает превратное представление, будто Просвещение и романтизм исторически едины, с другой — начинает казаться, что открытие древнейшей поэзии, интерес к поэзии народной, сентиментализм, культ готики и т. п. *чужды* Просвещению. На деле же все эти явления возникают в тесной связи с эпохой Просвещения как явное следствие ее философии, независимо от того, приближаются ли они к эстетике классицизма или отдаляются от нее. Отождествление литературы Просвещения с классицизмом — такое же заблуждение, как отделение от Просвещения явлений, называемых преромантизмом.

Возникновение и предпосылки романтизма, а также подлинные связи между Просвещением и романтизмом мы поймем лишь тогда, когда явления и процессы, вскрытые Ван Тигемом с такой тщательностью и эрудицией, поместим на подобающее им место: в круг идей Просвещения. Все, что считается «преромантизмом», берет свое начало в литературе эпохи Просвещения или находится с ним в косвенной связи. Отрицание учения Аристотеля о подражании, интерес к народной поэзии, культ готики и Средневековья и т. п., т. е. подавляющая часть явлений, которые, по общему мнению, относятся к романтизму, на самом деле создания не романтизма, а Просвещения, точнее, второго его периода, который развертывается с середины XVIII в.

Если сторонники теории существования преромантизма отрывают от Просвещения те новые в литературе XVIII в. явления, которые продолжают жить в романтизме, то противники этой теории впадают иногда в другую крайность. Они сливают романтизм с Просвещением, утверждая, будто некоторые явления Просвещения (например, Руссо) — это достижения *подлинного* романтизма, а битва вокруг «*Эрнани*» лишь блестящее представление, устроенное неким псевдоромантизмом. Хотя французский романтизм связан многочисленными нитями со вторым периодом Просвещения, надо уметь видеть и то, что романтизм коренным образом преображает наследие, доставшееся ему от XVIII в. В поэзии и живописи эпохи Просвещения мы еще не встречаемся с тем интимно-созерцательным настроением, которое особенно характерно для немецкой романтической живописи, например для жанровых картин и пейзажей К.-Д. Фридриха, Керстинга и Рунге. Мир души был открыт для поэзии и живописи именно романтизмом, и в число новых поэтических возможностей лирики именно он вносит освобожденную субъективность. Литературные направления эпо-

хи Просвещения еще не знали тех жанровых и стилистических нововведений поэзии, которые были созданы романтизмом.

Романтики считают недостаточными эмоциональное содержание, изобразительные и формальные средства литературных направлений Просвещения. Они ищут нового, ищут иногда крайностей, не могут оторваться от красок и музыкальности мира, расширяя и умножая открытые их предшественниками владения. Интерес Гердера и Гете к восточной поэзии, идеализация Индии превращаются у романтиков в страстный ориентализм, вмещающий написанную Фр. Шлегелем в 1803 г. *«Европу»*, восточные по теме произведения Байрона, Шатобриана, Ламартина, Гюго. Если Гердер, указав на историческое значение Средних веков, реабилитировал незаслуженно осужденную эпоху, то романтики — от Вакенродера и Новалиса до Гюго — вместо идеализированной классицизмом Эллады воспевают идеализированное Средневековье. Французский романтизм отворачивается от Просвещения и ищет своих предшественников не в эпохе, называемой преромантизмом, а скорее в Возрождении. Из своих непосредственных предшественников романтики не отрекались только от Руссо и Андре Шенье, что касается Оссиана и идиллий Гесснера, то они были отброшены с пренебрежением. Чувствительность XVIII в. сменяется у романтиков доходящей до крайностей страстью. Считая недостаточными достижения литературы второго периода Просвещения, романтики отвергают тот компромисс с классицизмом, к которому были более или менее склонны новаторы XVIII в.

Преобразование литературного процесса

Наиболее значительные изменения наблюдаются прежде всего в английской литературе — под влиянием английской философии, бывшей источником как идей Просвещения, так и литературных явлений и направлений, отдаляющихся от классицизма.

Весьма различное в XVII в. развитие английской и французской литературы в XVIII в. значительно уравнивается. Откликаясь на новые, исходящие из Англии влияния, французская литература быстро перенимает просветительские начинания английской философии, начиная с сентиментализма и культа Оссиана и кончая преображением жанра романа. В XVIII в. обе литературы имеют уже значительные и самостоятельные традиции, причем английская литература обладает более значительным наследием барокко. Для большей части литератур Центральной и Восточной Европы и литературы немецкой также характерно, что в период зарождения Просвещения в них были еще сильны барочные традиции. В начале XVIII в. в Англии, а вскоре и во Франции появляется сентиментализм. С середины XVIII в. мы все чаще встречаемся с такими литературными явлениями, которые далеки от идеалов французского и английского классицизма XVII в.

В период Французской революции требование перемен быстрее всего осознается в литературе немецкой. Формулировку этих явлений дадут

позднее в своих произведениях братья Шлегели, а Ж. де Сталь своей книгой «О Германии» начнет популяризацию сформулированной ими идеи о двух типах искусства — классического и романтического. Однако, противопоставляя классическое искусство романтическому, Ф. и А. Шлегели не говорят чего-либо радикально нового: мысль о различии старой и новой литературы уходит к Шиллеру, а от него — в конец XVII в.

Выработка Ф. и А. Шлегелями и Шеллингом эстетической программы немецкого романтизма помогла возникновению английского романтизма. Поэзия Вордсворта и Кольриджа означает значительный отход от английской литературы позднеклассицистического периода, которую привыкли считать преромантической. Во французской литературе поворотным пунктом было творчество Шатобриана, хотя оно еще тесно связано с такими явлениями XVIII в., как творчество Руссо и Бернардена де Сен-Пьера. В романтической поэзии Гюго и Ламартина чувствуется влияние поэзии Андре Шенье.

Литературы Центральной и ряда стран Восточной Европы находятся в конце XVIII в. на ином этапе, чем западные. Но и для них круг идей Просвещения и связанные с ним литературные направления открывают новые возможности. Просвещение дает первый толчок развертыванию национальных устремлений, романтизм в этой области продолжает в условиях послереволюционной эпохи то, что было начато Просвещением. Национальные устремления эпохи Просвещения проявляются особенно красочно в Шотландии, где открытие своеобразной национальной культуры связано с шотландским Просвещением, противопоставляющим литературе лондонского классицизма наивную и задушевную поэзию бардов. Просвещение ставит новые человеческие и национальные ценности в один ряд с ценностями, составляющими античную традицию.

Естественный человек и «естественные народы»

Так же как классицистические тенденции в эстетической теории и стиле XVIII столетия не могут претендовать на то, чтобы представлять собою всю литературу этой эпохи, ошибочно и созданное в эпоху романтизма представление, будто идеи Просвещения проявлялись исключительно в философии рационализма. Идеологи Просвещения хотели понять всего человека, всю его судьбу, всю историю, к тому же не только человека, живущего в условиях цивилизации, но и те отсталые, живущие в первобытных условиях народы, с которыми просветители мечтали побратать цивилизованное человечество и создать более гуманное и справедливое общество. Просветители ставят чувство в один ряд с разумом, утверждение прав чувства было у них не только аргументом против морали феодального общества, но и борьбой за осуществление гуманистического идеала. В философских взглядах просветителей важное место занимает *естественный человек*, и именно просветительская философия впервые обращает внимание на условия, в которых живут *«естественные народы»*.

Руссо, Дидро и Гердер надеялись, что только возвращение человека к первоначальному, естественному образу жизни может помочь людям вырваться из социальных и моральных условий феодальной цивилизации, которые они считали противоестественными.

С учением просветителей о естественном человеке, о естественных народах связан интерес к мифологии и народной поэзии. Начавшееся в Шотландии собирание древней и народной поэзии имеет исторические причины, но само развитие национального сознания помогало развитию того же процесса, что и философский интерес к естественному состоянию. Тексты Перси и Макферсона, философия Шефтсбери и Хатчисона, Кондильяка, Руссо и Дидро, а главным образом деятельность Гердера порождали интерес к первобытной поэзии, фольклору, интерес, который был совершенно чужд эстетике классицизма. Когда Гердер во втором и третьем сборниках: «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» («Fragmente über die neuere deutsche Literatur», 1767—1768) отказывается от подражания французскому классицизму, от копирования образцов античной литературы, он исходит из того интереса к естественным народам, к человеку, живущему в естественном состоянии, который возник в философской мысли Просвещения. Вместо подражания французскому классицизму и античной литературе Гердер предлагает немецким писателям использовать примеры, образы и сюжеты скандинавской, древнегерманской первобытной поэзии и мифологии.

Источники этого взгляда мы находим и в «Очерке происхождения человеческих знаний» Кондильяка (1746), и в «Рассуждении о начале и основании неравенства между людьми» Руссо (1755). Одну из самых важных поэтических областей романтизма — народную поэзию — открыло Просвещение.

В предисловии к столь далекому от вкусов и круга интересов классицизма произведению, как *«Пять образцов рунической поэзии»* (1763), Перси подчеркивает, насколько чужда эта северная древняя поэзия миру классицизма. Именно эта чуждость, дающая возможность изучить «чуть ли не первобытное естественное состояние», привлекает Перси и его эпоху.

Отход от классицизма не означает разрыва с эпохой Просвещения, он происходит и внутри самого Просвещения.

В середине XVIII в. Просвещение все более удаляется от классицизма, который был еще адекватной формой для выражения просветительских идей Попа или, отчасти, Томсона. Просвещение присутствовало и в подражающих античности произведениях английского классицизма, и в классицистических произведениях Вольтера. В процессе литературного развития XVIII столетия классицизм преобразовывается, видоизменяется и не всегда присоединяется к кругу идей Просвещения. Немецкий перевод Оссиана сделан Денисом гекзаметром (1768—1769), в классицистическом духе, но сам оссианизм — у Гердера, у Бачани или Казинци — тесно связан с Просвещением. Некоторые представители венгерского романтизма (К. Кишфалуди, Й. Байза) с насмешкой будут отвергать «преувеличенный сентиментализм» оссианизма, а молодой Вёрёшмарти и Ференц Толди на некоторое время вернутся к Оссиану.

Просветительский интерес к естественным народам, к человеку, находящемуся в первобытно-естественном состоянии, уже в середине XVIII в. порождает культ первобытной поэзии. Ван Тигем прослеживает развитие этой темы на богатом материале, начиная от «Введения», написанного в 1755 г. Полем Анри Малле (Paul Henry Mallet) для «Истории Дании», в котором автор обращает внимание на то, что современную ему Европу можно понять исходя не из античности, а из истории северных народов, так как феодальные общественные формы и традиции рыцарского мира берут свое происхождение именно отсюда [7]. Широкое, в духе идей Просвещения, обобщение подобной мысли было сделано позднее Гердером во «Фрагментах». Сборник «*Памятники*» («Monuments»), изданный Малле в 1756 году, содержал «Эдду», «Руны», скандинавские саги и был первым вестником того интереса просветителей к первобытной поэзии, который затем широко развернулся в 60-е годы в изданиях Перси и Макферсона. Хью Блэр (Hugh Blair) в «Критическом размышлении» («Critical dissertation», 1763) над поэмами Оссиана еще до Гердера призывал интересоваться языком и культурой естественных народов. Вслед за первыми изданиями древней поэзии, связанными с влиянием деятельности Гердера, подошла очередь и для открытия литературы славянских народов. Одним из результатов этого же процесса стало открытие угро-финского языкового родства (Шайнович, 1770). С восходящим к Просвещению интересом к поэзии этих народов связано и финское издание «Калевалы» в 1835 г.

Оссианизм

То огромное впечатление, которое произвел «Оссиан» Макферсона, может быть объяснено тем, что шотландский автор заговорил здесь в таком стиле, который, пройдя школу классицизма, уже пропитался сентиментализмом и отдалился от классицизма. Читатели того времени — последних десятилетий XVIII в.— узнали в «Оссиане» свои собственные мечты. Фальсифицированный Оссиан оказался более значительным, обладающим бо́льшим влиянием, чем если бы он был подлинным. Один из венгерских поэтов конца XVIII в. Я. Бачани в предисловии к своему переводу Оссиана («Последняя песнь Оссиана», 1788) ясно говорит о причинах глубокого влияния песен Оссиана на вкус и литературное развитие рубежа XVIII—XIX вв. Две черты стихов Оссиана, выделенные Бачани — «чувствительность и величавость»,— соответствовали как духу новой складывающейся эпохи, так и продолжавшей существовать классицистической традиции. В Оссиане мы найдем и отход от классицизма, и новый поэтический тон Томаса Грея,— «слова у него изысканны и благопристойны, изложение кратко, эффектно, картинно». С 1773 г., т. е. с момента появления «Извлечений из переписки об Обссиане и о песнях древних народов» Гердера («Auszug aus einem Briefwechsel über Os-

[7] Paul Van T i e g h e m. Le Préromantisme, I. Paris, Alkan, 1930, p. 123.

sian und die Lieder alter Völker»), в котором Оссиан сравнивался с Гомером, тексты Макферсона служат образцами новых поэтических воззрений и взглядов на историю. Эстетика Просвещения и в особенности «Бури и натиска» выработала и тот новый поэтический идеал, который так тонко подмечает в Оссиане Бачани: «сердце, полное благородных чувств и тонких эмоций, сердце, которое горит и разжигает воображение». Если что чуждо классицизму, так именно эта поэтичность, хотя и романтизм позднее отнесется к подобным взглядам с некоторым пренебрежением.

Однако в литературе угнетенных, отсталых народов влияние Оссиана вызывает к жизни нечто такое, чего, например, мы напрасно искали бы в культе Оссиана не только во Франции, но и у Гердера: возбуждение национального самосознания, нетерпеливое ожидание прогресса, подъема. Эти чувства высказаны в письме Бачани Йожефу Телеки (1 ноября 1788 г.): «Я хотел быть бардом венгерской нации и поставить перед своими согражданами, как зерцало, предания древних кельтов; на материнском языке я хотел оплакать угасание нашей доблести, упадок нашей славы».

Язык макферсоновского Оссиана — это одновременно язык псалмов и классицизма: этот придуманный в XVIII в. язык доисторической поэзии сложился из реминисценций древнееврейской и греческой поэзии, дикция напоминает иногда речь героев классической трагедии. Нет никаких сомнений, что стиль сделанного Бачани перевода Оссиана подготовил стиль первого большого произведения венгерского романтизма — «Бегство Залана» Вёрёшмарти. Благородный намек на показ древней истории шотландцев и венгров одинаков у венгерского поэта-просветителя Бачани и у романтика Вёрёшмарти.

В Центральной и Восточной Европе между романтизмом и Просвещением существуют многочисленные связи. Эпохи Просвещения и романтизма не отграничены здесь так ясно друг от друга, как, например, в Англии. Основная причина этого в том, что Просвещение и романтизм были здесь двумя способами выражения одной и той же общественной потребности, идущими во времени тесно друг за другом, а иногда даже на некоторое время и переплетающимися друг с другом.

Без просветительского интереса к естественным народам, к естественному человеку не мог бы возникнуть и первый этап французского романтизма, наиболее характерно представленный романами Шатобриана «*Натезы*», «*Атала*» и «*Мученики*». Принцип естественности в этих романах еще связан с Руссо, и тем не менее тенденцию их невозможно отождествить с целями Просвещения. Естественные народы у Шатобриана не напоминают примеры из утопии Дидро «Добавление к „Путешествию Бугенвиля"». Шатобриан возносит чувствительность на такой уровень религиозной экзальтации, что она становится совершенно чуждой просветительским мотивам, сентиментализму XVIII в., тоске Руссо по «естественному состоянию».

«Буря и натиск»

Открытие древней поэзии и культ Оссиана — явления, сопутствующие коренному преображению эстетической мысли XVIII в., являются отчасти и одной из его причин. О распаде эстетики классицизма свидетельствует и то, что теоретики еще пытаются согласовать с доктриной классицизма возникающие после 1750-х годов новые принципы. Сама эта доктрина становится более гибкой, новые принципы приводятся в соответствие с классицизмом таким образом, что пытаются теоретически обосновать изменение старых жанров, возникновение новых, т. е. пытаются ввести новые литературные явления в ту же самую систему рационализма, которую создала в XVII в. классицистическая эстетика. Идеал новой поэзии приобретает свои первые очертания в английской литературе, в полную же меру он вырисовывается в эстетике «Бури и натиска». «Буря и натиск» как бы подытоживает теоретические и поэтические начинания второго периода Просвещения, весьма серьезно использует их и последовательно проводят на практике. Статья В. М. Жирмунского о Гердере [8] показывает центральную роль Гамана и, в особенности, Гердера в обобщающей и новаторской деятельности «Бури и натиска» и связи этого движения с Просвещением.

Литература «Бури и натиска» оказала глубокое влияние на мышление многих поэтов Просвещения Центральной и Восточной Европы и романтизма в этих странах [9]. В раннем венгерском романтизме, например у Ференца Кёльчеи, влияние философии и эстетики «Бури и натиска» проявлялось весьма сильно. В упомянутом выше предисловии Бачани к его переводу Оссиана мы встречаемся с тем же идеалом поэзии, который впервые появился в английской литературе, а полностью развернулся в литературе «Бури и натиска» [10]. Культ гения, убеждение, будто поэзия должна рождаться из эмоций, вдохновения, переполненности чувствами,— взгляды, доходящие подчас в романтизме до крайности, вели свое начало от просветительского сентиментализма и получали все новых сторонников. Среди других следует назвать здесь «Лекции по риторике и литературе» Хью Блэра (1783). Переведенные на венгерский язык Яношем Кишем в 1838 г., эти лекции стали в Венгрии эпохи реформ одним из популярных учебников эстетики. Взгляды, характерные для представителей «Бури и натиска», нашли свое выражение и в написанной до лекций Блэра *«Всеобщей теории искусства»* И. Г. Шульцера (1771—1774), еще во многом связанной с философией Лейбница. И хотя молодой Гете находил взгляды Шульцера на поэзию умеренными, среди книг, которые читал один из друзей Вертера, кроме произведений Батто

[8] В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера.— В кн.: Иоганн Годфрид Гердер. Избр. соч. М.— Л., ГИХЛ, 1959.

[9] О венгерских писателях рубежа XVIII — XIX вв. см. József Szauder. Útban a romantika felé. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961; его же. Kazinczys Klassicismus.— In: «Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen». Berlin, Akademie-Verlag, 1969.

[10] P. Van Tieghem. Указ. соч. См. также: M. H. Abrams. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. New York, Norton, 1958.

и других авторов есть и названная работа Шульцера. Влияние последнего можно найти в творчестве многих поэтов Центральной Европы эпохи Просвещения.

Под влиянием «Бури и натиска» и, в первую очередь, Гердера Просвещение порывает с французским классицизмом и подражанием античности. В этом отношении романтизм приносит уже мало нового: сформулированное братьями Шлегелями противопоставление классического и романтического искусств было приложением давней мысли Гердера к таким литературным явлениям, которые с особой силой дают о себе знать после смерти Гердера (1803).

Нельзя не видеть и того, что внутри самой классицистической доктрины возникают явления, как бы подготавливающие перемены, первые признаки которых встречаются в произведениях Юнга, Шульцера, Гамана, Гердера, Блэра и других. В конце XVII в. менее значительные теоретики Буур, Рапэн (Bouhours, Rapin) вносят в литературу нечто от итальянского и испанского вкуса, который так последовательно выкорчевывал классицизм в пору своего расцвета. Вновь входят в моду преследовавшиеся Малербом некоторые элементы манерности (игра слов, эмблемы) — мода, которую стараются оправдать и поддержать посредственные проповедники эстетики классицизма. Принцип «je ne sais quoi», популяризировавшийся Бууром в конце XVII в., вновь подхватывают представители классицизма предреволюционных десятилетий, как бы пробивая брешь для более вольного толкования взглядов на поэзию.

Гердер

Антипатия Гердера к аристократическим нравам и манерной образованности — это инстинктивно верная критика, проистекающая из воспитанного на Руссо плебейского мировоззрения. Гердер отвергал эпигонский классицизм ancien régime, но не доказано, не отбрасывал ли он вместе с заслуживающим этого и нечто такое, что будет вновь считаться привлекательным позднее. По мнению Гердера, подражание античным образцам потому вредно и бесплодно, что из них вряд ли можно почерпнуть что-либо новое; подражание задерживает появление новых произведений, поэзия превращается в рутинное занятие. Однако, отвергая подражание античности, Гердер оставлял за ней ее собственное значение, видя в греческой поэзии то же самое выражение наивного, народного, которое встречается в народной поэзии современной ему Европы. Вместо прежней тяги к подражанию античности у Гердера существует тяга к *наивному;* так подготавливается шиллеровский взгляд на различие между поэзией наивной и сентиментальной. При посредстве народной поэзии Гердер ищет источники новой, подлинной поэтичности, источники такой поэзии, которая столь самобытна, что по сравнению с ней любое подражание античности является искусственным. В то же время народная поэзия является для Гердера возможностью сознательного осуществления плебейского демократизма, в котором кроется уже идея национального.

Важность роли Гердера в литературном процессе ряда стран Центральной и Восточной Европы общеизвестна. И хотя развитие национальных литератур на гердеровской платформе, т. е. под влиянием импульсов, полученных от народного творчества, осуществляется в начале XIX в., начало этого процесса восходит к эпохе Просвещения. Подлинное значение Гердера состоит не только в новизне провозглашаемых им идей, но в их соответствии духу времени. В Центральной и Восточной Европе первой половины XIX в. выступает ряд критиков и теоретиков, сыгравших в своих национальных литературах роль типа гердеровской. Теория Гердера отличается от более ранних проявлений интереса к народной поэзии тем, что у него ударение ставится на процесс становления литератур как литератур национальных с помощью народных традиций. Для Центральной и Восточной Европы этот принцип был особенно важен. Большое влияние имел принцип Гердера «народная поэзия — национальная поэзия» в славянских литературах; слова Гердера, завершающие главу о славянских народах из труда «Идеи о философии истории человечества» («Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit»), часто цитировались. Картина, в которой Гердер изображает домовитость и трудолюбие славянских народов, идиллическую сущность их взаимоотношений, несомненно, связана с просветительскими идеалами. Эти картины ведут свое происхождение от идеалов Кондильяка и Руссо о «естественном человеке» и «естественных народах». Но у Гердера они более конкретны. Теория Гердера помогла и развитию венгерской литературы: в первой половине XIX в. венгерская литература становится литературой национальной именно с помощью народной поэзии, а в творчестве Петефи она уже поднимается на общечеловеческий уровень. Вследствие своего революционного характера поэзия Петефи отличается от просветительского идеала Гердера, но генетически они связаны. Несколько слов Гердера о неопределенном будущем венгерского языка оказали плодотворное воздействие на венгерскую литературу первой половины XIX в., сознательно стремившуюся опровергнуть это предсказание. Идеи Гердера оказали глубокое влияние не только на программу венгерской национальной поэзии, на первого большого венгерского поэта-романтика и мыслителя Ференца Кёльчеи (что особенно ярко видно в его статье «Национальные традиции», 1826), но и на всю венгерскую литературу и общественное мышление, вступавшие на путь нового развития.

Народная поэзия играет большую роль в развитии национальных литератур Центральной и Восточной Европы. Издаются сборники русской, чешской, словацкой, венгерской народной поэзии. Современная этнография по праву может критиковать принципы и систематизацию материала в этих сборниках, но та же критика может быть высказана и по поводу народно-поэтических сборников Гердера «*Народные голоса*» («Stimmen der Völker», 1807). Это необычайно пестрое собрание, в котором понятие «народная поэзия» трактуется весьма широко, куда входят и некоторые произведения современных Гердеру писателей, было освящено примером собрания Перси. Начало национального развития литератур Центральной и Восточной Европы на основе народной поэзии находилось в созвучии с романтизмом и могло получать импульсы и от «Волшебного рога маль-

чика» Арнима и Брентано (1806). И все-таки интерес к народной поэзии в этих странах был благодаря Гердеру связан скорее с Просвещением, чем с романтизмом. Так же как и оживший интерес Гете к балладе и к народной поэзии вообще означает скорее возвращение к страсбургскому периоду его творчества, чем приближение к романтизму.

Таким образом, не обязательно считать культ народной поэзии в Центральной и Восточной Европе открытием романтизма. Здесь скорее речь идет о продолжении тех национальных устремлений, которые начали развертываться уже в эпоху Просвещения. Литературы Центральной и Восточной Европы заинтересованы не в программе романтизма как литературного движения, но прежде всего в развитии собственного национального характера, соответствующего потребностям эпохи. Романтизм же, несомненно, усиливает, развивает дальше эти тенденции.

Позднее мы еще вернемся к тому, чем отличается романтический культ народной поэзии от просветительского. Но уже сейчас можно поставить вопрос: в том же ли смысле являются романтическими возродившиеся с помощью народной поэзии литературы Центральной и Восточной Европы, в каком, например, мы называем романтической иенскую группу? Несомненно, в литературах этих стран нет такого направления, которое можно сблизить с иенским романтизмом и которое мы привыкли называть «философским, метафизическим». Тесная связь этих литератур с идеями Гердера в период, который принято считать романтизмом, объясняется тем, что эти литературы до развертывания в них *подлинно* романтических устремлений и даже в период полного расцвета в них романтизма продолжали быть связанными с традицией «Бури и натиска». Жуковский еще в 1828 г. переводит Гете, Шиллера, Уланда и Бюргера, а чешские, словацкие, польские и венгерские романтики продолжают то, что начали молодые немецкие писатели 1770-х годов. К ним также подходит определение, данное Гете французским романтикам 1820—1830-х годов.

К романтизму в литературах Центральной и Восточной Европы более близка немецкая литература 1770-х годов, чем немецкий романтизм после 1790 г., причем дело здесь не только во влиянии Гердера, но и Шиллера и всего движения «Бури и натиска». Из этого следует, что в этих странах между Просвещением и романтизмом нет глубоких противоречий, наоборот, здесь между ними наблюдаются тесные связи.

Возникает вопрос, оказала ли иенская группа влияние на романтизм в этих странах? Романтическая поэзия такого типа, представителями которой были Новалис или Кольридж, явление весьма редкое в Центральной и Восточной Европе. Литературы этих стран, кроме влияния «Бури и натиска», были более всего восприимчивы к влиянию Байрона. Однако Байрон, несмотря на всю свою новизну и оригинальность, типологически стоит гораздо ближе к крупнейшим писателям «Бури и натиска», чем к выступившим в 1790-е годы немецким романтикам. Разумеется, тесная связь между немецкой литературой 1770-х годов и литературами Центральной и Восточной Европы начала XIX в. не означает, что эти литературы так и остались носителями идей «Бури и натиска». Их новые, национальные черты, которыми они уже отличаются от литературы 1770-х годов, явля-

ются следствием современных требований и национальных традиций. Мы видим, что Пушкин и Мицкевич, Маха и Вёрёшмарти, каждый по-своему, подходят к романтизму или — позднее — преодолевают его.

У Пушкина и Мицкевича, а также у двух великих венгерских поэтов середины XIX в.— Петефи и Араня — отход от романтизма осуществляется в различных формах. У венгров этому помогает реализм народной поэзии, что свидетельствует о действенности здесь принципов Гердера еще в середине XIX в., т. е. о том, что эти принципы пережили собственно романтизм.

Однако наиболее значительной роль Гердера была у истоков романтизма, позднее влияние его уже было косвенным, хотя и продолжало ощущаться. Так, в чешской литературе начала филологии (Ф. Дурих), развитие славянского языкознания (Добровский), два диалога Юнгмана о чешском языке (1806), философские мысли Палацкого, исследование Коллара о взаимовлияниях славянских литератур (1835), фольклористическая ориентация поэзии Челаковского, его переводы, а также переработка мотивов русских и чешских народных песен в сборниках «Отзвуки...» (1829, 1839), записи чешской народной поэзии — все это связано с влиянием Гердера [1]. В русской литературе знакомство с идеями Гердера видно в исторических взглядах Радищева, в трактовке Карамзиным западной литературы. В польской — влияние Гердера можно наблюдать, например, в деятельности Бродзиньского. Это влияние чувствуется в том, что здесь литераторы ищут в народной поэзии нечто иное, чем гейдельбергские романтики или немецкие поэты 1840-х годов. В переходный от Просвещения к романтизму период мы встречаемся с влиянием идей Гердера и в Венгрии. Идею противопоставления *индивидуального подражанию*, т. е. противопоставления *национального* и *народного* классицизму, мы находим и у Яноша Эрдейи.

Но система взглядов романтизма на народную поэзию по сути своей отличается от взглядов Гердера. Гердер, с таким пониманием подходивший не только к немецкой, но и к английской, скандинавской, французской, итальянской народной поэзии, а также к поэзии восточных народов, заменил универсальность классицизма, следующего античности, универсальностью народной поэзии. Эта универсальность была более новой по духу, более подходящей к требованиям развития литературы нового времени, чем универсальность античной литературы.

Культ народной поэзии у части романтиков теряет в какой-то мере присущий этому культу в эпоху Просвещения демократизм, но становится более широким. В английском романтизме интерес к народной поэзии продолжается, в испанском он столь же велик, как и в венгерском романтизме, во французском — проявляется лишь спорадически. В Венгрии вершина просветительского интереса к Шотландии, к народной поэзии — творчество Роберта Бернса — вызывает наиболее глубокий отклик у Яноша Араня и его сподвижников. Многие признаки указывают на то,

[1] О влиянии Гердера на словацкую и чешскую поэзию см. László S z i k l a y. A szlovák irodalom története. Budapest, Akadémiai Könyvkiadó, 1962.

что народность венгерской литературы 1840-х годов, которую обычно считают преодолением романтизма, связана с демократической линией народности, которая возникла в эпоху Просвещения.

Повествовательная поэзия

В жанре романа литературы Центральной и Восточной Европы эпохи Просвещения редко дают что-нибудь, кроме подражания, даже если это и достойные внимания подражания «Вертеру». В этот период писатели идут на ощупь не только в этом характерном для литературы нового времени жанре, но и в повествовательных жанрах вообще.

Влияние Гесснера имело большое значение в период позднего Просвещения. Классицистические тенденции его творчества отвечали вновь возникшим в предшествующие Французской революции десятилетия классицистическим требованиям, оживившим после раскопок Геркуланума и Помпеи, после появления трудов Винкельмана, а также тому интересу к античности, тому новому эллинизму, который достиг своего расцвета в творчестве Андре Шенье. Гесснер вдохновил писателей на создание поэтической прозы, наиболее характерным творением которой был роман Бернардена де Сен-Пьера *«Поль и Виргиния»*.

Это произведение стало вдохновляющим образцом и для романов Шатобриана. Если считать «Поля и Виргинию» произведением, которое уже в эпоху Просвещения указывает путь, ведущий к романтизму, то следует рассмотреть, в какой мере роман эпохи романтизма основывается на этом шедевре. Жан Фабр [12] указывает на то, что романы Шодерло де Лакло *«Опасные связи»* и Бернардена де Сен-Пьера представляют две возможности жанра романа в конце Просвещения: *нравоучительный* роман и вергилиевскую *пастораль*. Флориан, модный автор пасторальных романов, говорил, что для *пасторали* больше всего подходит прозаическая форма. На практике образцом стиля для пасторали стала поэтическая проза Гесснера. Пастораль осторожно соприкасается и с народной поэзией, в пасторали вводят «песни полей». Однако это столь цивилизованные и классицизированные варианты народной поэзии, что в них не найти уже и следа гердеровского вкуса. Ведь в период ancien régime также можно было встретить интерес к «народному», но природа этого интереса сразу же становится ясной, если вспомнить такого воспитанного на Руссо и Вольтере, изысканного и остроумного писателя, как герцог де Линь, который проявлял живой интерес к жизни, костюмам и обычаям народов Центральной и Восточной Европы и образно описал живописные костюмы и обычаи русских, татар, турок, венгров, хорватов. Если искать прямую противоположность Гердеру, то ее можно найти именно в лице герцога де Линя, хотя их обоих привлекает один и тот же мир, только подходят они к нему

[12] Jean Fabre. Указ. соч., стр. 176.

одни — с плебейско-демократической симпатией, другой — с аристократических позиций.

Появление на последнем этапе Просвещения *пасторали* свидетельствует об ориентации повествовательной формы на античность и классицизм, о робком, нерешительном намерении вернуться к традиционным стихотворным формам. Но во французской литературе возврат к стихотворной эпике был уже невозможен. Произведение Б. де Сен-Пьера занимает пограничное место между стихотворной идиллией и буржуазным романом, как и «Идиллии» Гесснера.

В Венгрии влияние творчества Гесснера скорее задерживает развитие жанра настоящего романа, чем помогает ему. В ряде других литератур Центральной и Восточной Европы повествовательный жанр долгое время колеблется между стихотворной и прозаической формами, чем объясняется появление повествовательных поэтических форм и даже романа в стихах в русской, польской и венгерской литературах еще до возникновения собственно жанра романа. И «Евгений Онегин», и «Пан Тадеуш» свидетельствуют о том, что в этих литературах вопрос решался иначе, чем в романе Б. де Сен-Пьера. Героические идиллии, восходящие к Оссиану и Гердеру, возникают на раннем этапе венгерского романтизма у молодого Вёрёшмарти, героической идиллией является и «Толди» Яноша Арани. Таким образом, в жанровом отношении пример Гесснера вызывает в разных европейских литературах явления разные.

Первый период романтизма

Ниже мы попытаемся рассмотреть романтизм, не отрывая этапы его развития от хода развития всей литературы эпохи, т. е. от выступающих в одно время с романтизмом других существенных литературных процессов и явлений.

Процесс формирования романтизма можно понять лишь в том случае, если будем рассматривать его в рамках эпохи, по возможности сравнивая между собой несколько литератур, выделяя в них наиболее существенное. Другие важные явления того времени могут дать ключ к пониманию самого романтизма. Можно увидеть, что возникающие в одну и ту же эпоху явления воздействуют друг на друга и в том случае, если они отличаются друг от друга или даже противостоят друг другу. То обстоятельство, что в некоторых странах романтизм выступает параллельно с различными проявлениями классицизма, воздействует на характер самого романтизма, придавая ему классицистический оттенок, в той же степени, как и влияние классицистических традиций, если они существовали в данной литературе еще до возникновения романтизма. В более поздний период романтизм развивается параллельно с реализмом. Это, с одной стороны, сообщает некоторым романтическим произведениям реалистическую окраску, с другой — вносит романтические тона в некоторые реалистические произведения. Существуют и такие романтические творения, которые «не затронуты» ни классицизмом, ни реализмом, но число их весьма невелико.

Первые проявления романтизма мы встречаем в немецкой литературе 1790-х годов; многие явления романтической образности мы встречаем и в творчестве поэтов и писателей наших дней. Присущие романтизму определенные элементы мировоззрения, формы и т. д., а также некоторые творческие приемы оживают вновь и вновь, появляясь как практически используемое наследие в творчестве самых различных писателей или смешиваясь с различными другими направлениями. Дальнейшую судьбу всего романтического наследия мы вряд ли сможем проследить на этих страницах систематизированно. Но кажется вероятной возможность рассмотреть развитие романтизма от конца XVIII в. до 1860—1870-х годов. В ходе этого долгого периода в различных литературах на различных этапах их развития возникали многочисленные варианты романтизма; они могут быть прослежены и у отдельных писателей, и даже в творческом пути одного художника. Уже в эту эпоху романтизм соприкасается не только с классицизмом и реализмом, но вносит свой вклад и в формирование символизма, а иногда продолжает существовать параллельно с ним.

Если мы попробуем расчленить эпоху, длящуюся с 1790-х до 1860—1870-х годов, которая, повторяем, является эпохой не только романтизма, но и других, даже более значительных направлений, тогда первым, весьма легко различаемым периодом этой эпохи может быть назван период с начала 1790-х до начала 1820-х годов. Внутри же этого периода, с середины последнего десятилетия XVIII в. до середины 1810-х годов, на первый план выходит немецкая литература. Именно здесь зарождаются наиболее новаторские начинания, связанные не только с присутствием в этой литературе Гете. В этот же период во французской литературе новые черты еще не вырисовываются, они появятся лишь после 1820 г., но впечатление новизны будет здесь еще более захватывающим. В конце первого десятилетия XIX в., в особенности же в 1810-х годах, новаторская роль все больше переходит к английской литературе. Выступления Байрона, Китса, Шелли, творчество В. Скотта (с 1814 г., т. е. с даты появления «Веверлея») к началу 1820-х годов поднимают на высшую ступень то развитие, которое было начато на рубеже веков Блейком, Вордсвортом, Кольриджем.

В эту эпоху значительно преобразуются и литературы Центральной и Восточной Европы; первые плоды этого процесса появляются в начале 1820-х годов: «Руслан и Людмила» Пушкина (1820), «Баллады и романсы» Мицкевича (1822—1823). В ходе всего периода дает себя знать сильное влияние наследия Просвещения, а также (мы указывали на это неоднократно) влияние «Бури и натиска». Если до 1820 г. можно говорить о характерном проявлении романтизма лишь в литературах немецкой и английской, то после этого времени явления романтического характера можно видеть во французской литературе, а также в литературах Центральной и Восточной Европы. В России романтизм писателей-декабристов был одним из самых важных проявлений этого движения.

Периодизацию литературного процесса нельзя основывать лишь на принципе смены поколений. Однако некоторые факты человеческой жизни оказывают влияние и на литературные эпохи. Ранняя смерть немецких романтиков, ранняя смерть Китса, Шелли, Байрона неумолимо сказалась

на литературном процессе. Гете пережил молодое поколение романтиков, но это не означало того, что какое-то «направление» продолжало существовать и дальше, ведь и сам Гете по-разному соприкасался с осуждавшимся им в целом романтизмом: он и сам воздействует на романтизм и воспринимает его воздействие.

С исторической точки зрения десятилетия после 1790 г. определяются Французской революцией, наполеоновскими войнами, национально-освободительной борьбой. С этим связано дальнейшее существование специфического варианта классицизма, как и возникновение романтизма. Немецкий классицизм и романтизм дают два противоположных друг другу, но и связанных друг с другом ответа на поставленный Французской революцией вопрос. Союз Гете и Шиллера — один ответ, «Христианство или Европа» Новалиса — другой. Наполеон покровительствует классицизму, делает его официальным искусством, но французскому романтизму приходится бороться и с таким глубоко укоренившимся вкусом, который основывался еще на вольтеровском понимании классицизма. Таким образом, мы не можем утверждать, что исторически, по крайней мере в первые эти десятилетия своего развития, романтизм был единственным литературным течением новой эпохи.

О взглядах романтиков на историю в западном литературоведении судят по произведению Новалиса «Христианство или Европа», написанном в 1799 г. и некоторое время остававшемся неизданным. Не следует, однако, переоценивать философское значение этого странного, лихорадочного, местами путаного, местами блестяще-афористического кредо. Литературоведы уже указывали на то, что чаемое Новалисом христианское Средневековье — такая же социальная утопия, какой у предыдущих мыслителей была античность. В «Христианстве...» мы встречаемся с явно реакционными мыслями, с упрямым отрицанием революции и т. п., но даже в герметически-метафорическом складе этого произведения встречаются местами мысли, заимствованные у просветителей. Экзальтированный, противоречащий самому себе, наивный и странный — так можно охарактеризовать стиль этого произведения, являющегося чем-то вроде поэмы в прозе. Новалис ставит перед немцами цель — подняться и стать соратниками более высокой эпохи культуры. Признавая, что Французская революция вскрыла гнилость старого государственного устройства, он в то же время ждет от христианства, представляемого им как некая утопическая мечта, разрешения общественных противоречий и гуманного устройства мира. Эти представления Новалиса во многом родственны проповедуемому Шатобрианом в период Реставрации культу христианства (*«Дух христианства»*, 1802), но кое-где можно заметить и утопические мысли, характерные позднее для Ламеннэ. Представления иенских романтиков о христианстве встречаются в воззрениях прогрессивного венгерского писателя и мыслителя Иожефа Этвеша.

В середине 1790-х годов классицизм не только продолжает существовать в новых вариантах, но и имеет неожиданные новые достижения. В «Ямбах» (1794) Андре Шенье звучит тонко чувствующий, задушевный, глубоко индивидуальный голос. Вообще голос Шенье уже с начала 1790-х годов становится таким же субъективным, каким был голос романтиков

три десятилетия спустя. У Шенье, как и у многих романтиков, субъективный голос сочетается с одической величавостью. Как будто стилевой идеал Лонга именно теперь по-настоящему восторжествовал во французской литературе: *величавый* стиль держится во французской литературе вплоть до начала романтизма, а затем сохраняется во всем творчестве Виктора Гюго. Элементы *величавости* мы находим и в стиле Шатобриана.

Потребность в обновлении

Новая литературная эпоха, бывшая свидетелем зарождения романтизма, делает первые шаги весьма робко. Это эпоха не только романтизма, но и немецкого классицизма, эпоха римских элегий Гете, *«Идеала и жизни»* Шиллера, *«Германа и Доротеи»* и т. д. В классической форме написанных Гете в 1798 г. балладах *«Коринфская невеста»* и *«Бог и баядера»* заключено такое содержание, которое совсем не чуждо „романтизму, а «Гимны ночи» (1800) Новалиса не отличаются существенно от тех поэтических форм, которые широко распространились в Европе после появления песен Оссиана. Можем даже сказать, что романтизм проявляется и осознается в области теоретического мышления раньше, чем в самих литературных произведениях, которые пока что во многом похожи на творения предыдущей эпохи. Анализируя творчество Фр. Шлегеля, Р. Веллек указывает, что для создателя первой программы романтизма поставленные им самим цели и устремления проясняются довольно медленно, и в часто цитируемом 116 Фрагменте «Атенеума» очертания понятия «романтизм» еще очень расплывчаты [13].

В работе «Об изучении греческой поэзии» («Über das Studium der Griechischen Poesie», 1797) Фр. Шлегель стоит еще на позициях классицизма, с осуждением отзываясь о «бесформенной», «искусственной», «незаинтересованной» поэзии (т. е. поэзии, стоящей — в кантовском смысле — выше всяких интересов), которая противоречит античному идеалу и которую он называет «современной».

В 1795 г. появляется исследование Шиллера *«О наивной и сентиментальной поэзии»*. Известно, что при выработке своей теории классического и романтического искусства Фр. Шлегель еще не был знаком с теорией Шиллера. Тем более поучительны те противоположные выводы, которые были сделаны ими на основе сходно проанализированной ситуации. Шиллер придерживался принципов классицизма, Фр. Шлегель — «современного» искусства, т. е. «романтизма» («Athenaeum»; Fragment, 116). Поразительно и то, что романтизм, сторону которого принимает Фр. Шлегель, в этот период находится еще в зачатке; что же касается «современного» искусства, то классицизм Гете и Шиллера был не менее современен, чем поэзия Новалиса, которая, можно сказать, лишь post festa подтвердит тео-

[13] René Wellek. A History of Modern Criticism: 1750—1950. New Haven and London,— Yale University Press, v. II, 1955, p. 13.

рию Фр. Шлегеля. Единственный писатель, на которого Фр. Шлегель мог сослаться как на романтика «доромантической эпохи»,— это Жан-Поль Рихтер, «Геспер» («Hesperus», 1795) которого еще не является настоящим образцом романтического романа. Роман Жан-Поля Рихтера *«Титан»*, который можно считать уже ярким выражением романтического мира, появился только в 1800—1803 гг.

Нерешительность первых шагов, неопределенность отмежевания друг от друга различных устремлений, медлительность, с которой они противополагаются друг другу, дают нам понять, как происходило формирование романтизма.

В английской поэзии XVIII в. постепенно завоевывал себе место новый поэтический идеал, который, порвав с классицистической тенденцией к обобщенной трактовке образов, стремился ко все большей индивидуальности и субъективности выражения, к возможности высказать в произведении свое «я». Этот процесс развития в поэзии лирического начала и обогащения ее новым содержанием привел к революции в поэзии. Новая лиричность (в которую важный вклад внесли как Макферсон своим Оссианом, так и пропагандируемая Гердером народная поэзия) по-настоящему развернулась уже в «Буре и натиске», в поэзии Гете, Шиллера и Бюргера, в распространившихся после 1770 г. народно-поэтических формах, в частности балладах. Правда, именно в последнее десятилетие XVIII в. Гете и Шиллер перешли на другие позиции, и классический период их творчества существенно отличается от юношеского периода — периода «Бури и натиска», но и этот новый этап не означал совершенного отрицания старого. Молодое поколение не собиралось продолжать деятельность «Бури и натиска», оно хотело идти дальше по пути создания новой поэзии, на котором, как оно считало, Гете и Шиллер остановились. Это намерение идти дальше было сформулировано в первых, еще теоретически неуверенных работах Фр. Шлегеля, затем — в его отказе от подражания античности, во враждебном отношении к Шиллеру, в защите «современного» искусства. Трудно решить, что играло бо́льшую роль в этом размежевании классицизма и романтизма — устремления ли Шлегелей и их соратников, или позиция отрицания, занятая Гете и Шиллером. Существенным следует считать то, что исповедуемый под знаком романтизма поэтический идеал должен был служить целям дальнейшего преобразования литературы, начавшегося в XVIII в. и используемого пока еще в качестве расплывчатого собирательного понятия «романтизм», выражающего прежде всего идею обновления. Удачно выбранный термин вскоре стал обозначать широкое литературное направление, распространившееся и за пределами Европы.

Характерная вначале для этого термина расплывчатость постепенно исчезла, и понятие «романтизм» стало служить для обозначения все более определенной программы искусства. Однако и само это понятие претерпевало существенные изменения, приобретая в различных национальных литературах, в различные эпохи новые и новые дополнительные значения. Однако в первоначальном смысле термин «романтизм» означал прежде всего не противоположность классицизму, а требование создания новых, отвечающих требованиям новой эпохи, лирики, романа и драмы. Там,

где это требование противоречило традициям классицизма (например, во Франции), там романтизм приобретал антиклассицистический характер. В ряде стран Центральной и Восточной Европы классицизм, напротив, способствовал развитию литератур, становлению их как литератур национальных; резкого разрыва с классицизмом здесь не было; романтизм и классицизм нередко сливаются друг с другом. Когда же целям становления национальной литературы начинает более соответствовать реалистический метод, тогда развивающийся реализм опирается на некоторые формы как классицизма, так и романтизма. Пример этого мы видим в творчестве Пушкина — в «Евгении Онегине» классицистические и романтические элементы входят в новое, реалистическое искусство.

Особенности первого периода. Параллели между классицизмом и романтизмом

Развитие новых, капиталистических отношений в Европе приводит на рубеже XVIII—XIX вв. к возникновению новой литературы. В Центральной и Восточной Европе это выражается, в частности, в процессе формирования и развития национальных литератур, вступающих в период зрелости. В ходе развития этих литератур классицизм, романтизм и реализм выступают, то противостоя друг другу, то сливаясь друг с другом, в любом случае выполняя функцию обогащения национальной литературы.

В 1790—1820-е годы наиболее значительные достижения встречаются в немецкой литературе; именно она отличается в этот период наиболее глубоким теоретическим мышлением. Опираясь главным образом на философию Фихте и Шеллинга, теоретики немецкого романтизма вырабатывают общие принципы романтической эстетики. Характерно, что и в этом случае теоретическое мышление являет собой менее неопределенную картину, чем литература, в которой направления не отделены друг от друга столь резко. В 1795—1796 гг. появляются «*Годы учения Вильгельма Мейстера*», роман, который мог бы фигурировать и среди произведений писателей-романтиков (судьба Миньон, загадочная личность Ярно, образ Арфиста и т. п. совсем не чужды романтизму). Более того, этим произведением Гете как бы оказал романтикам услугу. «*Фауст*», к которому Гете вновь обратился в 1797 г., также во многом родствен романтизму, и только начатая в 1802 г. «Ифигения» указывает на иное направление, чем то, в котором шло поколение Новалиса. Воссоздание в «*Поэзии и правде*» готического образа Франкфурта и картин прежней немецкой жизни гармонирует с тоской романтиков по старине и находится в созвучии и с мыслями самого Гете периода «Бури и натиска»,— того Гете, который в своих рассуждениях о немецкой готике и о страсбургском соборе намного опередил проповедуемый романтизмом культ древнегерманского. В это же самое время Шатобриан пишет главы воспоминаний о детстве — «*Замогильные записки*» («Mémoires d' outre-tombe»), в которых также содержатся готические реминисценции (описание

комбургского замка). Даже мир грез, созданный Жан-Полем, находит себе параллели у Гете; правда, это скорее параллели отдельных эпизодов, а не всей атмосферы произведения, что характерно, например, для *«Титана»*. Исключением является вторая часть *«Фауста»*, которая может считаться великим обобщением романтизма в целом.

Все это означает не то, что Новалис, Вакенродер, Тик, Клейст и Жан-Поль не шли новыми путями, а лишь то, что поиски новых путей характерны и для Гете, даже если некоторые из этих путей не раз уходят назад, как это бывало и у романтиков.

Роман «Избирательное сродство» (1809) представляет собой несомненно иное явление, чем романы Новалиса, Жан-Поля или Э. Т. А. Гофмана. Немецкий романтический роман периода до 1820-х годов имеет свою предысторию в прозе XVIII в., в особенности в повествовательной манере Вольтера и Стерна, традиции которой получают в прозе немецкого романтизма (иногда даже у Э. Т. А. Гофмана) дальнейшее развитие. Наиболее новаторскими и оригинальными в этот период были романы Жан-Поля.

В 1790—1820-е годы в немецкой литературе наблюдается расцвет самых различных жанров, что приносит значительные художественные достижения как в последнем периоде творчества Гете, так и в произведениях писателей младшего поколения. Сформулированная немецкими писателями теоретическая программа романтизма приводит к дальнейшему развитию поэтических и прозаических жанров. Эта последовательность позднее, при косвенном воздействии романтизма, приведет к созданию в XIX в. лирического и эпического реализма.

Особенности первого периода. Расцвет английского, первые шаги французского романтизма

Несмотря на то, что некоторые из романтических поэтов Англии романтиками себя не считали, несмотря даже на то, что разные направления английского романтизма противостоят друг другу, именно в английском романтизме начавшиеся в XVIII в. преобразования достигают своей высшей точки; именно здесь рождаются новые формы лирики. Лучшие достижения английского романтизма вдохновляют другие литературы этой эпохи. Вначале большое влияние оказывает пример Байрона, в период революции 1848 г. бóльшую актуальность приобретает революционное содержание поэзии Шелли. Новое эхо поэзии Шелли, Китса и Кольриджа отдается в поэзии символистов и в различных направлениях поэзии XX в.

В *«Лирических балладах»* («Lyrical Ballads», 1798) и в *«Старом моряке»* («The Rime of the Ancient Mariner», 1798) Кольридж далеко опережает своих современников на пути создания мира романтических видений. «Старый моряк» и *«Кубла-хан»* («Kubla-Khan», 1816) стоят особняком даже в английском романтизме. Пожалуй, лишь *«Дзяды»* Мицкевича

выглядят столь же дерзко и ново; причем бросается в глаза, что и польский поэт уже в начале творческого пути и новой литературной эпохи достигает вершин своих поэтических возможностей.

С момента появления «Лирических баллад» до появления XVI песни *«Дон Жуана»*, т. е. до смерти Байрона, всего за два с половиной десятилетия в английской поэзии происходит революция в лирике. Антиполюс новалисовского романтизма складывается в творчестве Шелли. Английский романтизм достигает расцвета за такое короткое время именно потому, что первые его шаги могут считаться концентрированной сущностью всего направления. Современник Новалиса Кольридж в «Старом моряке» в сгущенной форме дает все то, что позднее найдет свое выражение в романтизме. Во взглядах же самого Кольриджа на поэзию постепенно все большую роль будут играть взгляды Шеллинга и братьев Шлегелей. Однако «Старый моряк» опережает по времени создание Шлегелями теории романтизма. Кольридж выступает с полным арсеналом романтических средств еще до того, как возникли самые характерные произведения немецкого романтизма, который в целом был явлением новаторским. Новалис в «Гимнах ночи» следует за «Старым моряком» через два года после его появления, чудеса и фантастичность у Жан-Поля и у Э. Т. А. Гофмана не доходят до крайностей, которые мы видим у Кольриджа. По сравнению со стилем Кольриджа стиль многих романтиков выглядит бледным и риторическим. Отбросившая классическую дикцию, ставшая интимной новая поэзия создает себе адекватные формы в новеллистических или жанровых формах, главным образом у Вордсворта. Это явление имело свои предпосылки, поскольку и в поэзии Бериса жанровые картины занимают важное место. И все-таки мы должны видеть своеобразную логику лирического развития в том, что характерные для лирики Вордсворта методы оказались такими притягательными.

В образе героя поэмы «Старый моряк» и в образе Дон Жуана мы встречаемся с полярно противоположными человеческими типами, созданными новой поэзией. Именно эта противоположность и связывает их друг с другом. Один из них — кающийся скиталец, другой — скиталец мятежный. Они различаются настолько, насколько различны между собой раскаяние и бунт. И все-таки оба эти состояния души — органический, непременный элемент романтической поэзии.

Новая поэтичность, возникшая в период, кончающийся смертью Китса, Шелли и Байрона, открыла дорогу коренному преобразованию европейской поэзии. Из раскрывшихся в английском романтизме возможностей поэтов этого времени больше всего привлекают завоевания Байрона. Творчество Байрона играет исключительную роль и в формировании нового периода в литературах Центральной и Восточной Европы. Преодоление байронизма в *«Евгении Онегине»* и *«Конраде Валленроде»* (1828) стало возможным лишь благодаря тому, что и Пушкин и Мицкевич переросли байроновские формы мятежа. Более серьезными были те социальные и национальные проблемы, с которыми приходилось сталкиваться литературам Центральной и Восточной Европы. В Онегине воплощены многие реальные черты русской действительности, а в Конраде Валленроде запечатлены определенные черты польской истории, чем эти герои

отличаются от более обобщенного байроновского героя. Но в осмыслении Пушкиным и Мицкевичем этих вопросов большую роль играет творческий опыт Байрона. Сам творческий метод Байрона дал возможность покончить с байронизмом. А «*Дон Жуан*» оказал существенную помощь литературам Центральной и Восточной Европы и в области жанра, поскольку в этих литературах еще не развился жанр романа, способный передать новые условия жизни. Пройдет еще много времени, прежде чем обыденная жизнь и современная действительность станет здесь литературной темой. «*Дон Жуан*» показал пример того, как можно действительность поднять до уровня поэзии, как можно дать почувствовать поэтичность обыденного. Уроки этого видны и в «*Евгении Онегине*», и в «*Пане Тадеуше*», а также в венгерских романах в стихах, пользовавшихся большой популярностью и во второй половине XIX в. В литературах Центральной и Восточной Европы байроновские формы эпики помогают формированию реалистического романа.

Наряду с романтическим возрождением лирической поэзии встал на путь перехода от романтизма к реализму английский роман. Исторические романы Вальтера Скотта должны быть рассматриваемы вне рамок романтизма. Эти романы в соседстве с поэзией английских романтиков выполняют такую же роль, что и реализм Бальзака рядом с романтизмом Гюго, Ламартина и Виньи. Поэтический реализм эпики Байрона дал возможность поднять до уровня поэзии действительности обыденную жизнь тех дней. Творчество Вальтера Скотта приносит методичность наблюдений, повышенное внимание к деталям. Историческую эпику романов Скотта, раскрывающуюся в полную силу с 1815 г., отделяет от немецкой прозы романтизма обдуманная, трезвая вещественность. Переведший когда-то «Геца фон Берлихингена» Гете, Вальтер Скотт до конца остается верен «Буре и натиску», в особенности Шиллеру и Бюргеру. Вальтер Скотт-романист сыграет позднее большую роль в формировании реализма Бальзака. Д. Лукач видит в Вальтере Скотте такого романиста, который представляет «отход от романтизма, преодоление романтизма, дальнейшее развитие реалистических литературных традиций Просвещения»[14]. Эти традиции продолжают существовать и в других литературах, в других жанрах и приводят позднее к созданию одного из вариантов реализма, параллельного во времени романтизму.

К середине 1820-х годов коренное, в основном в духе романтизма, преобразование, происшедшее в английской литературе, создало вдохновляющие примеры и привело к обогащению поэтического опыта.

Французская литература в период до 1820 г. еще не находит таких возможностей обновления, которые тогда уже так мощно проявляются в немецкой и английской литературах. Ее связывают более сильные классицистические традиции, да и воскрешение классицизма в последней трети XVIII в. затронуло французскую литературу глубже, чем, например, английскую. Относительный застой во французской литературе периода до 1820 г. прекращается лишь с появлением первых од Гюго и «Поэтических размышлений» («Méditations poétiques», 1820) Ламартина.

[14] Gy. Lukács. A történelmi regény. Budapest, Hungaria, 1947.

после чего во французской литературе начинается период бурного расцвета.

В 1790—1820-е годы во французской поэзии все еще остается непревзойденной вершиной то, что достиг в 1794 г. Андре Шенье. Делиль и Фонтанэ и после революции пишут в том же классицистическом стиле, который в 1770—1780-е годы казался еще новым, поскольку, в противоположность поздним последователям доктрины Буало, вводил в поэзию более конкретные и интимные мотивы. Более широкие устремления в рамках классицизма представляли тогда главным образом Делиль и Парни. Но даже этот обновленный классицизм в первые два десятилетия XIX в. в соседстве с немецким и английским романтизмом выглядел уже весьма не современно. То новое, что начал Андре Шенье, по-настоящему смогли продолжить лишь Гюго и французская романтическая поэзия. Искусственно поддерживаемый Наполеоном классицизм вновь и вновь доказывает свою несостоятельность. Самым важным событием этого периода является, несомненно, издание в Лондоне книги Ж. де Сталь *«О Германии»* (1813), которая как своими меткими замечаниями, так и заблуждениями подготавливала революцию во французской поэзии 1820-х годов. Только на таком фоне мог вызвать сенсацию написанный в 1806 г. (издан в 1816 г.) роман Бенжамена Констана *«Адольф»* («Adolphe»), который по форме является классическим романом XVIII в., продолжающим линию «Манон Леско» и «Опасных связей». Единственной новой его чертой было изображение кризиса, который вскоре станет обычным состоянием «детей века». Более глубокое изображение этого кризиса даст позднее Пушкин в «Евгении Онегине», а в венгерской литературе — Йожеф Этвеш в романе «Картезианец» («Karthauzi», 1839).

В этот период, кроме поэзии Андре Шенье, только проза Шатобриана обладает чертами нового направления, хотя роман *«Атала»* (1801) скорее стоит ближе к одному из оригинальных экспериментов французской прозы XVIII в., чем к романтическому роману девятнадцатого века. Шатобриан соединил жанр идиллии и пасторали — жанр *«Поля и Виргинии»* Б. де Сен-Пьера — со стилем поэтической прозы Гесснера. По примеру Бюффона картины природы стали литературной темой уже у Б. де Сен-Пьера и еще более становятся таковыми во всех произведениях Шатобриана. Подлинным романтиком Шатобриан становится в своем последнем большом произведении — «Мемуарах с того света» (он пишет их с 1811 г. по 1841 г. и до 1846 г. занимается их переработкой), но картины природы в *«Атала»*, *«Рене»* и *«Мучениках»* выражают то же самое, что и романтические мечтания со времен Жан-Поля и Кольриджа. Поэтическая проза пасторали Шатобриана — такой эпизод в развитии французской прозы, плоды которого оказываются более полезными для лирики, чем для романа. С переливающейся в лирику прозой мы встречаемся на некоторых страницах *«Лилии в долине»* Бальзака, а также в произведениях молодого Флобера. Но до 1820-х годов французская поэзия, воспитанная на классицизме, видит для себя мало интересного в лирической прозе Шатобриана. Да и сам Шатобриан не порывает с классицизмом: в его стиле продолжает жить классическая риторика и тот идеал высокого, который нашел свое осуществление в поэзии Андре Шенье.

Литературы Центральной и Восточной Европы в период до 1820-х годов

В поэзии русского классицизма конца XVIII в. важнейшим жанром была ода. Но оды Ломоносова и Державина во многом отличаются от широко распространенного в XVIII в. типа, характерным представителем которого был Экушар-Лебрен. В одах Ломоносова бросается в глаза драматичность, необычные для поэзии той эпохи лаконичность и насыщенность, а также конкретность образов и мотивов. Те же самые черты находим мы и в одах Державина, в которых интимность, образная наглядность и одическая величавость сочетаются с реалистической непосредственностью и даже с иронией. Более того, Державин дает в своих одах место спонтанному лирическому проявлению своей личности, что было неприемлемо для канона классицистической поэзии XVIII в.

Русский классицизм XVIII в. был последовательно проводимым начинанием, направленным на создание национально-своеобразной, современной для того времени поэзии. Эпоха Ломоносова и Державина так же, как эпоха Карамзина, а потом Жуковского, была исторически необходимым этапом на пути развития новой русской литературы, такой, которая, поднимаясь на уровень высших завоеваний мировой литературы, становится в то же время адекватным выражением своеобразной русской действительности. Все это осуществится позднее, в эпоху Пушкина и Гоголя, и в этом процессе большую роль сыграло творчество Ломоносова, Державина, Карамзина, Жуковского, Крылова и Грибоедова. Соблюдение принципов классицистической эстетики в 1820-е годы, когда уже развивался русский романтизм, интерес Крылова к Лафонтену, мольеровские черты комедии Грибоедова — все это создавало существенные предпосылки для развития реализма Гоголя. Русский реализм органически вырастает из русского классицизма и романтизма, и романтические поэмы Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и др.) подготавливают «Евгения Онегина».

Все это будет уже результатом следующего, наступившего после 1820 г. периода, но завершенный в 1831 г. «Евгений Онегин» заканчивает собою процесс, который был подготовлен в период до 1820-х годов. В эту эпоху в русской литературе складывается ситуация, характерная для ряда литератур Центральной и Восточной Европы,— переплетение классицистических тенденций, традиций «Бури и натиска» и влияния Байрона, к чему позднее, в 20-х годах, присоединяется влияние Шеллинга и иенского романтизма. Эпизодически проявляющееся влияние немецкого романтизма существует параллельно с классицистически-реалистическим творчеством Крылова и Грибоедова.

Уже в «Борисе Годунове» (написан в 1825, издан в 1831) дана реалистическая картина русской истории. Характерно, что историю открывает для себя именно та литература, которая развивается в направлении реализма. Карамзина по праву считают Колумбом русской истории благодаря его труду «История государства Российского», который был им начат

в 1816 г. Русская литература периода до 1820 г., в первую очередь Жуковский, обращает внимание на многие из тех явлений великого преобразования поэзии того времени, на которые обратила внимание Ж. де Сталь («О Германии»), т. е. на «Бурю и натиск», на поздний период творчества Гете и Шиллера, на поэзию Бюргера (отозвавшиеся в поэзии Центральной и Восточной Европы многими важными начинаниями). Баллады Жуковского — «Людмила» (1808) и «Светлана» (1813) — сохраняют концепцию поэзии, данную «Бурей и натиском», но одновременно изменяют ее, своеобразно и новаторски используя принципы народной поэзии. В этих балладах возникает новый вариант поэтичности, созданной «Бурей и натиском». Уже в поэзии Карамзина сквозь навеянную Греем меланхолию пробивалась жизнерадостная образность. Эти черты становятся еще более выпуклыми в творчестве Жуковского. В «Светлане», например, картины зимнего пейзажа, деревенской жизни, гаданья и т. д. сообщают этой поэме такую оригинальную окраску, какой мы не встречаем в поэзии «Бури и натиска».

Следует отметить, что одной из своеобразных черт русского романтизма является тот факт, что активный интерес к литературе «Бури и натиска» особенно характерен для сравнительно позднего этапа его развития (30-е годы XIX в.). Об этом свидетельствуют прежде всего юношеская поэзия и драматургия Лермонтова. Примечательно также, что Жуковский в 1831 г. вновь, после «Людмилы» и «Светланы», обращается к «Леноре» Бюргера. «Ленора» Жуковского, сравнительно с первыми двумя балладами, несравненно ближе к букве и духу подлинника, к идейно-образному миру поэзии Бюргера.

Пушкин не является последователем «Бури и натиска», он во многом остается верен классицизму Шенье и его предшественников. «Евгений Онегин» развивает реалистические элементы классицизма XVIII в., а также ясное изложение, иронию и элегантность предреволюционной французской поэзии. Эта элегантность присутствует в характеристике героев, в изящном ведении действия, в ощущении его трагического исхода. Преодолев романтизм, роман Пушкина привносит в формирование реалистической эпохи XIX в. свет зрелого искусства XVIII столетия.

Русский романтизм, в котором до 1820 г. чувствуется влияние классицизма, немецкой литературы 1770-х годов и творчества Байрона, вливается в общеевропейский процесс преобразования поэзии. В русской литературе также можно проследить ту общую для литератур Центральной и Восточной Европы тенденцию, что преобразование традиций направлено на создание современной для того времени национальной литературы.

Революция в поэзии, начавшаяся в середине XVIII в., оказала влияние и на венгерскую поэзию рубежа XVIII—XIX вв. Крупнейший венгерский поэт этой эпохи — Чоконаи (1773—1805) — сочетает со стилем рококо и немецким классицизмом некоторые национальные и народные традиции, создавая свою оригинальную лирику. Эту лирику, вследствие наивного подчеркивания в ней авторского *я*, можно считать увертюрой к новой венгерской поэзии XIX в. В творчестве Чоконаи, как и в творчестве его чешских, польских и русских современников, мы можем заме-

тить сходные тенденции; с одной стороны, обращение к опыту западноевропейских литератур, с другой — тот факт, что использование этого опыта приводит к совершенно иным поэтическим результатам.

Период после 1820-х годов. Романтизм и реализм

В конце 1810-х годов окончательно сложилась и окрепла новая литература; она осознала свои возможности, поставила перед собой новые цели в области эстетики и стала покорять себе всё новые территории. В 1820-е годы начинается преобразование, обновление и в более медленно вступавшей на новый путь французской литературе, и в литературах Центральной и Восточной Европы. Мы сознательно применяем здесь термины *новая литература, литературное обновление*, поскольку развертывавшееся в 1820-е годы движение не ставило своей целью идти непременно по пути романтизма. Влияние Шлегелей, популяризировавших романтизм, осталось ограниченным, и даже книга мадам де Сталь, по сути дела популяризировавшая «Бурю и натиск», не стала общепринятым и популярным кредо новой литературы. Поиски литературой новых путей делали еще в 1820-е годы возможной ориентацию на классицизм, наследие «Бури и натиска» и байронизм. Эта открытая для влияния многих направлений позиция способствовала утверждению в этих литературах в 1830—1840-е годы реализма.

Теория и литературная практика романтизма нигде не проявлялись так наступательно, как во Франции. Официально поддерживаемый классицизм и, с другой стороны, то обстоятельство, что Франция считала классицизм в духе Буало своей национальной доктриной (более того — направлением, которое должно было восторжествовать и в других литературах), привело к тому, что Гюго и группа молодых романтиков с бóльшей определенностью формулировали свои эстетические позиции, чем это происходило в английском или даже немецком романтизме. Мы ошибались бы, если бы считали 1830 г. датой, которая решила все вопросы французского романтизма. Наиболее важные предпосылки этого направления проявляются уже в 1820-е годы, и часто упоминаемая битва вокруг *«Эрнани»* скорее завершила собою спор, давно решенный в английской и немецкой литературе.

В первой половине 1830-х годов начинается всеобщее преобразование романтизма, в чем решающую роль сыграла сложившаяся после июльской революции ситуация, обострение общественных проблем, английское реформистское движение и подъем национальных движений в Центральной и Восточной Европе. В 1820-е годы требование создания национального характера не только становится в литературах этих стран всеобщим, но и приводит к их преобразованию, иногда более коренному, чем в литературах западных. В начале 1820-х годов ускоряется развитие русской и польской литератур; в чешской литературе вызревают плоды долгой деятельности Юнгмана (выступление Челаковского и Коллара); в сере-

дине 20-х годов заявляет о себе венгерский романтизм, в котором первое время осуществляются традиции XVIII в.— дух поэзии Оссиана и Бюргера. В 1820 г. появляется «Руслан и Людмила», 1822—1823 гг.— время появления баллад и романсов Мицкевича, а также второй и четвертой частей «Дзядов» (так называемые виленские «Дзяды»). Комедия Грибоедова «Горе от ума» (1824), создававшаяся в одно время с ранними произведениями Пушкина, опиралась и на опыт французской классицистической драмы Мольера.

Пушкин в один и тот же год — 1825 — пишет «*Бориса Годунова*» и стихотворение памяти Андре Шенье. С выступлением Челаковского чешская поэзия еще не вступила на путь романтизма, а продолжала гердеровскую традицию. Чешский романтизм развертывается в 1830-е годы в творчестве Махи, поэма которого «Май» появилась в 1836 г.

Вторая и четвертая части «*Дзядов*» являются столь же смелым достижением романтизма центральных и восточноевропейских литератур, каким был «*Старый моряк*» в романтизме западном. Две самостоятельные, законченные части «Дзядов», одна из которых представляет собой народные поминки, а другая рисует призрачные видения, используя символику народной поэзии, дают и такие новые художественные решения, которые в самой полной мере используют изобразительные возможности романтизма. Появившаяся в 1833 г. третья часть «*Дзядов*» (так называемые дрезденские «Дзяды») с помощью тех же изобразительных средств передает уже совсем другое — патриотическое и революционное содержание. В виленских «Дзядах» перед нами видение трагической любви, в дрезденских — национальной трагедии. Содержание виленских и дрезденских частей различается между собой, но это различие снимается единством образности. Поэму Мицкевича можно считать полным, исчерпывающим использованием изобразительных возможностей романтизма. Отсюда его путь лежал к «*Пану Тадеушу*» (1834), время появления которого может считаться символической датой поворота в литературном развитии. В 30-е годы наряду с полнокровной романтической литературой развивается уже и реализм.

Мы указывали на то, как знаменательно отражается характер эпохи в появляющихся в одно и то же время произведениях разного художественного облика. 1831 год — дата появления не только «*Евгения Онегина*» и «*Собора Парижской богоматери*», но и окончания второй части «*Фауста*». В первое десятилетие после 1830 г. отходит от романтизма Мюссе. Реалистический метод Бальзака сформировался уже в 1834 году — год появления романа «*Евгения Гранде*», за которым следует «*Отец Горио*» (1835). Если в период до 1820 г. французская литература долгое время стояла на распутье, колеблясь между классицизмом и новым английским и немецким примером, то в десятилетие 1830-х годов она тем более решительно стремится в двух направлениях: романтизм то противостоит реализму (Ламартин, Гюго), то выступает с ним слитно (Бальзак, Стендаль).

Анализируя сравнительно типологическим методом жанр революционно-романтической поэмы, И. Неупокоева указала на параллельное развитие в европейской литературе 1830—1840-х годов романтического и реалистического художественного сознания, взаимно обогащающих друг дру-

га, интенсивно влияющих друг на друга[15]. Этот тезис справедлив и по отношению к французской литературе, ход развития которой мы могли бы охарактеризовать так: в 1820-е годы проявляется все более сильная оппозиция классицистической традиции, достигая своей вершины в битве за «Эрнани». С 1830-х годов мы становимся свидетелями параллельного или переходящего друг в друга развития романтизма и реализма. В середине 30-х годов на литературной арене Англии появляется Диккенс, в творчестве которого слияние романтизма с реализмом наблюдается в той же степени, что и у Бальзака, который в романе «*Лилия в долине*» (1836) возвращается к романтизму, оставаясь в то же время на позициях реалистической критики общества (в образе героини сохраняются ценные и заслуживающие уважения качества, присущие прежней эпохе и теперь исчезающие окончательно, а в образе героя выступает скудость человеческих чувств поколения Реставрации). В наиболее значительных произведениях этой эпохи романтизм или растворяется в реализме, или входит в него некоторыми элементами. В ряде крупнейших произведений пластичность и многогранность изображения достигаются тем, что авторы их используют предлагаемые и романтизмом, и реализмом возможности. Подобного рода произведения появляются после того, как романтизм и реализм развернулись в полную силу, уже на зрелом или заключительном этапе того и другого направления. Не стремясь к абсолютной полноте, мы можем сказать, что подобными произведениями являются «*Утраченные иллюзии*» Бальзака (1837—1839), «*Пармская обитель*» Стендаля (1839), «*Ревущие ветры*» Эмилии Бронте (1847), «*Большие ожидания*» Диккенса (1861), а также далеко отстоящее от них по времени и имеющее поэтому до известной степени «итоговый» характер произведение Теодора Шторма «Всадник на белой лошади» («Schimmelreiter», 1888). Особенно поучительным примером одновременного использования возможностей романтизма и реализма являются романы Э. Бронте и Т. Шторма. В обоих названных их произведениях мы находим мотивы видений, предчувствий, суеверий, призраков, которые были введены в романтизм Кольриджем и так широко использованы Мицкевичем. Но в обоих романах эти мотивы проявляются уже в определенной, исторически детерминированной, конкретной среде, в условиях самой обыденной действительности, будучи помещены в обстоятельства тяжб за собственность, захватов земли, вражды, судеб крестьян и фермеров, посреди трагедий, вызванных борьбой с катастрофами, принесенными стихией.

Возвратимся ко второму периоду развития романтизма. Если искать начало его около 1820 г., то концом его можно было бы взять конец 40-х годов — ведь и предпосылки революций 1848 г. также надо искать в 1820-х годах. Мы видели, что этот период характеризуется в основном совместным проявлением романтизма и реализма. Но следует считать важной чертой и высокое развитие в этот период многих литератур Центральной и Восточной Европы. Эта эпоха характеризуется также полным развер-

[15] И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., «Наука», 1971, стр. 307—326.

тыванием возможностей романтизма, и новые поколения воспринимают его уже как такое наследие, которое раньше или позже они должны преодолеть. В этом смысле характерны *«Стихотворения»* («Gedichte», 1822) и *«Книга песен»* («Buch der Lieder», 1827) Гейне. В 30-е годы появляются наиболее важные произведения Н. Ленау, также твердо стоящего на почве романтического наследия. «Символической датой» мы можем считать и 1838 г., когда в качестве двух наиболее резко выраженных возможностей новой литературы появляются *«Падение ангела»* («La Chute d'un Ange») Ламартина и *«Банкирский дом Нусингена»* Бальзака.

Возможности использования новых изобразительных средств, выработанных романтизмом в период до 1820 г., первым показал немецкий романтизм, в частности романы Э. Т. А. Гофмана. Не случайно творчество Гофмана возбудило большой интерес именно у реалистов (Бальзак, Гоголь, Достоевский). В романах Гофмана фантастичность создавалась так, что чудеса и сверхъестественные вещи происходили в убогих обстоятельствах немецких будней, в обыденной жизни людей из провинциальных городков. В *«Крошке Цахесе»*, как и в *«Золотом горшке»*, обращаясь с материалом иронически, Гофман ставит фантастичность в парадоксальные отношения с самыми будничными явлениями. Действительность, каждодневная жизнь становится у Гофмана «интересной» при помощи романтических средств. От подобного подхода к романтическому уже только один шаг к тому, что откроет для себя в будничной жизни роман реалистический. Пример Э. Т. А. Гофмана виден и в том, как Бальзак поражает своих читателей фантастичностью действительности, гиперболистическими явлениями обыденной жизни, ее демоничностью в таких характерах, как, например, аббат Эррера, который вносит фантастичность своей судьбы и личности в обстоятельства обыденной жизни не из волшебного мира Э. Т. А. Гофмана, а с галер.

Если принять во внимание необыкновенную сложность периода с 1820 г. по 1848 г., литературный облик которого складывается из романтизма, реализма, а также некоторых черт классицизма, то самой важной литературной программой этой эпохи мы должны считать не Предисловие к *«Кромвелю»*, упоминаемое столь часто, а *«Расина и Шекспира»* Стендаля (первая часть 1823 г., вторая — 1825 г.). В этой работе Стендаль гораздо более ясно провозглашает необходимость литературного обновления, чем это делали намного раньше братья Шлегели. Еще до того, как французский романтизм развернул свои возможности, Стендаль выступает в защиту «романтизма», под которым он прежде всего подразумевает «современную» для того времени литературу. Защищая романтизм, Стендаль стремится не к поддержке Шатобриана, творчество которого всегда было ему чуждо, но и не к поддержке Ламартина или Гюго. На первый план у Стендаля выступают новые возможности литературы, своей целью он ставит ускорить процесс литературного обновления. Этот процесс включает в себя как еще не развернувшийся по-настоящему французский романтизм, так и французский реалистический роман, который возникает позднее и первый блестящий образ которого даст сам Стендаль в романе *«Красное и черное»* (написан в 1830, издан в 1831).

Таким образом, период 1820—1848-х годов является не только периодом развития романтизма и реализма, но и периодом различных путей преодоления романтизма.

Датировка отдельных периодов всегда бывает более или менее произвольной, совсем не бесспорным является и рубеж, поставленный нами,— начало 1820-х годов. Исследователи романтизма привыкли считать рубежом битву вокруг «Эрнани», несмотря на то, что новые начинания французского романтизма возникли в предшествующее десятилетие. Почти одновременно вступают в литературу у русских — Пушкин, у поляков — Мицкевич, у венгров — Вёрёшмарти; их выступление совпадает с первым появлением в литературе имен Ламартина и Гюго, а также с концом творческого пути Китса, Шелли, Байрона. С точки зрения формирования этой литературной эпохи существенно, что в первой половине 1820-х годов преобладает романтизм и окончательно формируется своеобразный, национальный характер литератур Центральной и Восточной Европы.

Период 1820—1848-х годов изобилует существенными переменами. Мы уже указывали на появление в 1830-е годы реалистического творчества Стендаля и Бальзака. Однако романтизм и реализм развиваются параллельно не только во французской литературе или у Диккенса. В русской литературе появление *«Евгения Онегина»* означает дальнейшее развитие ее по пути реализма. С этой точки зрения, начало деятельности критиков — революционных демократов — является таким же важным, как выступление Достоевского или Тургенева. Статьи Белинского о Пушкине, столь важные с точки зрения формирования реализма, появляются в 1843—1846-е годы, роман Достоевского «Бедные люди» — в 1846 г.

В то же самое время в русской литературе не только в 1820-е годы, но и позднее мы встречаемся с романтическими голосами — Лермонтов работает над «Демоном», и его поэзия была во многом прямым продолжением предшествовавшего развития русского романтизма. Первый период творчества Гоголя, с начала 1830-х годов, характеризуется отчасти влиянием Э. Т. А. Гофмана и различными видами приближения романтизма к реализму. А *«Тарас Бульба»* (1835) наряду с *«Демоном»* является, по моему мнению, характерным творением русского романтизма, также, однако, пронизанным реалистическими элементами. 1836 год — год появления *«Ревизора»* Гоголя, а 1842 год — год появления первого тома *«Мертвых душ»*, которые наряду с *«Евгением Онегиным»* считаются основополагающими произведениями русского реалистического романа XIX в. Как в английской (В. Скотт и Диккенс) и французской (Стендаль и Бальзак) литературах параллельно с романтизмом возник реализм, так и в русской литературе мы наблюдаем преодоление романтизма (у Пушкина), «чистый» романтизм (в поэзии Лермонтова), соединение романтизма с реализмом (у него же), а также новые формы реализма, в которых также чувствуется опыт романтизма (Гоголь).

Мы указывали на то, как влияли на романтизм середины 1830-х годов новые социальные проблемы и утопически-социалистические тенденции, как вносили они новое, пронизанное чувством социальной ответственности, содержание в поэзию В. Гюго.

Новая ориентация может быть прослежена и в романах Жорж Санд. Эти новые проблемы французского романтизма важно отметить и потому, что в большинстве литератур Центральной и Восточной Европы влияние французского романтизма периода после 1830-х годов было наиболее сильным. В формировании романтизма в этих литературах сыграли роль и движение «Бури и натиска», и даже классицизм (последний не однажды выступал или как параллельное романтизму явление, или в слиянии с ним); к этому присоединилось затем влияние французского романтизма периода после 1830-х годов. Собственно немецкий романтизм оставался вне поля зрения этих литератур, в то время как из английского романтизма воспринималось главным образом влияние Байрона.

Изменения, происшедшие во французском романтизме в середине 1830-х годов, сказались и в романтизме литератур Центральной и Восточной Европы, подготовив в то же время и условия для преодоления влияния романтизма. В чешской и венгерской литературах это преодоление осуществляется во вдохновленном народной поэзией лирическом реализме 1840-х годов. Творчество Эрбена в период после смерти Махи (1836) было возвратом к гердеровским традициям, игравшим такую большую роль на рубеже XVIII—XIX вв., к традициям, которым остался верен и Челаковский. В венгерском романтизме, например у Вёрёшмарти, растет интерес к общественным и национальным проблемам, к возможностям выхода из романтического мира. Роман Этвёша «Картезианец», как мы уже указывали, выражал чувство социальной ответственности, провозглашавшееся французским романтизмом; после 1845 г. задачи общественного развития Венгрии и критика венгерского феодализма приводят Этвеша в романе «*Сельский нотариус*» («A falu jegyzője») к реалистическому методу. «*Сельский нотариус*» представляет в венгерских литературных условиях тот же тип романа, что и «*Мертвые души*», а роман Этвеша о венгерской крестьянской революции — «*Венгрия в 1514 году*» («Magyarország 1514-ben», 1847) — мы можем считать венгерским вариантом исторического реализма в духе В. Скотта.

Становление национального характера венгерской литературы происходило в XIX в. при посредстве народной поэзии. Венгерские романтики (Кёльчеи, Вёрёшмарти) ассимилировали народную поэзию потому, что мечтали о собственной, не подражающей чужим образцам. В 1840-е годы обращение к народной поэзии означало уже нечто большее, чем поиски национального характера по методу Гердера. В предшествующее литературе 1848 г. десятилетие культ народной поэзии служил делу подготовки социальной революции, помогал ставить нерешенные социальные проблемы. Когда в 1842 г. в литературе появляется Петефи, то в его лирическом реализме звучит насущная социальная проблематика, которая в свою очередь ведет к усилению революционного начала его поэзии. Пропитанное народной поэзией, творчество Петефи на первом этапе характеризуется именно этим, новаторским, лирическим реализмом. С 1846 г. начинает складываться революционное мировоззрение поэта, получающее свое высшее развитие в 1848—1849 гг. С 1846 г., одновременно с лирическим реализмом в его революционной поэзии по-новому проявляются определенные элементы романтизма. Именно в революционный период своего творчества

Петефи становится восприимчив к романтизму Шелли, о чем свидетельствует его романтическая поэма «*Волшебный сон*» («Tündérálom», 1846).

Рассматривая в своем исследовании революционно-романтическую поэму XIX в., И. Неупокоева по праву сопоставляет с поэмами Шелли и «Демоном» Лермонтова поэму Петефи «*Апостол*» («Az apostol», 1848), в которой для выражения революционного содержания использованы созданные романтизмом в этом жанре возможности.

Венгерская литература в лице Петефи на время преодолевает романтизм, что позволяет провести параллель с Гейне, который после «*Книги песен*», создавая в 1840-е годы философскую и сатирическую поэзию, тоже идет революционным путем и открывает новые возможности поэтического реализма. Отличие поэзии Петефи от поэзии Гейне в том, что *наряду* с преодолевающим романтизм лирическим реализмом Петефи с 1846 г. до конца сохраняет в своем творчестве яркие черты революционно-романтического искусства.

Но и после победы и широкого распространения романтизма мы встречаемся в европейских литературах с отдельными проявлениями классицизма. Если лирический реализм был преодолением романтизма, то крайности романтизма в какой-то мере реабилитируют классицизм. Успех пьес Гюго не может вытеснить К. Делавиня, а позерство некоторых романтиков делает даже для Мюссе желаемым возрождение дисциплины классицистического вкуса. Именно тогда, когда романтизм становится всеобщей модой, чистота и строгость классицизма вновь приобретают ценность и становятся образцом. Такую новую актуальность классицистического стиля доказывают «Ночи» («Les Nuits», 1835—1837) Мюссе. В итальянской литературе романтизм Леопарди до конца сохраняет строгую, дисциплинированную дикцию классицизма. Период после 1820 г. характеризуется не столько продолжением влияния школы классицизма, сколько спорадическим применением творческого метода классицизма, а также слиянием некоторых форм классицизма с романтическими взглядами и миром чувств. К этим весьма разнообразным явлениям присоединяется во французской литературе творчество Беранже, хотя по форме песни Беранже ничего общего с романтизмом не имеют. Воспитывавшийся на Шатобриане и других романтиках, он, подняв до уровня высокой поэзии популярный жанр песни, создает своего рода поэтический реализм, что отличает его творчество от господствовавшего тогда в литературе романтизма.

Рассматривая необычайно широко разветвляющиеся направления или отдельные явления второго этапа романтизма в целом, мы увидим, что в период 1820—1848-х годов почти так же невозможно говорить об «общем стиле эпохи», как и в другие эпохи развития литературы. Мы можем назвать этот период эпохой романтизма, но можем назвать его и эпохой реализма. Характерные черты этой эпохи создает именно сосуществование обоих этих направлений. Кроме них необходимо помнить о новой актуальности классицистического метода, а также о различных сплавах романтизма с реализмом и романтизма с классицизмом.

Если говорить об *основных* литературных процессах, то наиболее характерной для литературы 1820—1848-х годов тенденцией можно считать появление реализма (Пушкин, Гоголь, Бальзак). Характерное явление

этого периода — некий синтез романтизма и реализма, примером чему могут служить романы Диккенса и Бальзака. Мы наблюдаем в это время и воскрешение творческого метода классицизма, а также сочетание классицизма с романтизмом. Для литератур Центральной и Восточной Европы после 1830 г. характерно то, что господствующим становится здесь влияние французского романтизма, что приводит к затуханию традиций «Бури и натиска». В 1840-е годы Петефи преодолевает романтизм своим лирическим реализмом, а на пороге революции 1848 г. мы можем наблюдать воскрешение романтического наследия в революционной поэзии.

Во второй период движение за обновление литературы завоевывает себе место в поэзии, романе и драме. В западной и русской литературе романтизм подготавливает выступление новых, следующих друг за другом направлений. В литературах Центральной Европы он поднимает запоздавшие в своем развитии литературы до современного для той эпохи уровня.

Романтизм во второй половине XIX в.

Литературные направления не исчезают бесследно даже тогда, если рядом с ними или вместо них появляются новые. Романтизм тоже не исчерпал своих возможностей в середине XIX в.

Проявляясь в творчестве различных писателей глубоко и разнообразно и вместе с тем представляя собою определенную систему, романтизм со временем становится традицией, наследием, продолжает существовать и воскресает тогда вновь, т. е. в силу различных причин может вновь становиться актуальным.

Художественный метод романтизма продолжает жить долгое время. 1848 год не может считаться бесспорной границей эпохи. Однако с середины XIX в. романтизм уже не играет той новаторской роли, которую он выполнял в начале века. Новое содержание наиболее полно выражает реалистическое направление, достигающее в этот период своей вершины в русском романе.

Когда мы пытались наметить периоды литературной эпохи после 1790 г., то стремились выполнить эту задачу, отыскивая явления, процессы, поворотные пункты в ходе обновления литературы и создания новой поэтичности. Мы далеки от того, чтобы считать свою попытку исчерпывающей картиной всей эпохи. Даже из существенных процессов и явлений мы смогли взять лишь некоторые и в своем обзоре вынуждены были опустить не только много великих писателей, но и целые литературы и даже литературные зоны. Широкий обзор периодов литературной эпохи после 1790 г. может быть сделан только коллективом специалистов по всем европейским литературам.

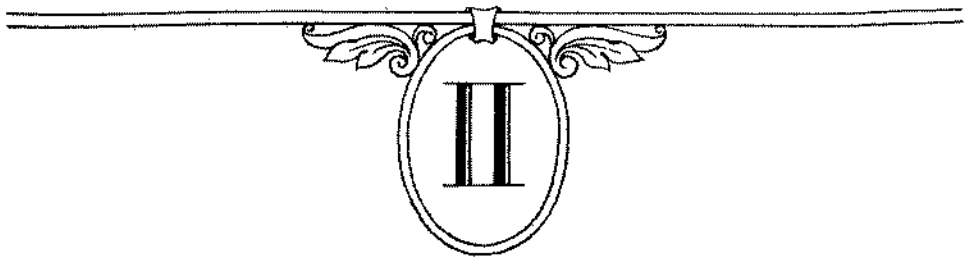
В период от 1848 до 1870-х годов романтическое творчество некоторых поэтов продолжалось, хотя и существенно изменилось по сравнению с периодом до 1848 г. Продолжается творчество Диккенса («*Давид Копперфильд*», 1850; «*Тяжелые времена*», 1854; «*Крошка Доррит*», 1857; «*Воль-*

шие ожидания», 1861). Все эти произведения, взятые вместе, пожалуй, в наиболее полной форме раскрывают перед нами синтез реализма и романтизма в творчестве Диккенса. Романтическая лирика и романы Гюго также развертываются после 1848 г. на новом уровне — в «Отверженных» (1862) романтизм плотно сплетен с реализмом, в *«Человеке, который смеется»* (1869) и *«Девяносто третьем годе»* (1873) романтическое начало усиливается. Флобер после *«Госпожи Бовари»* (1856) также возвращается к приемам романтизма не только в *«Саламбо»* (1862), но и в *«Искушении святого Антония»* (1874). В эти десятилетия и в музыке продолжается творчество великих романтиков (Вагнер, Лист).

Романтизм не только продолжается в эпоху после 1848 г., но в ряде литератур как бы возникает заново. Пример этого можно видеть в венгерской литературе — творчество Иокаи. Это уже не продолжение романтизма 1830-х годов, а новое, изменяющееся в пропорциях соединение романтизма с реализмом. Венгерский романтизм начинает новую эпоху в лирике Яноша Вайды после 1848 г., а в драматической поэме Имре Мадача *«Трагедия человека»* («Az ember tragédiája») возводит в зенит романтические взгляды и мышление, зародившиеся в 1820-е годы.

В духе романтизма написан *«Пер Гюнт»* (1867) Ибсена; в более поздних его произведениях восторжествовал реализм. Развитие творчества Ибсена кое в чем сходно с развитием творчества Флобера, хотя у Ибсена мы не видим пусть эпизодических, но явных возвратов к романтизму, как в ряде поздних произведений Г. Флобера. Великое произведение американского романа — *«Моби Дик»* (1851) Г. Мелвила — тоже рождается из синтеза лирических и эпических достижений романтизма, но в такой форме, в какой в европейской романтической эпике мы нигде этого не встречали. Несмотря на романтические источники, *«Моби Дик»* открывает в американской литературе новую, частично преодолевающую романтизм литературную эпоху.

Три этапа на пути создания новой литературы — с 1790-х годов до последней трети XIX в.,— которые мы проследили в своей работе, представляют собой не этапы развития одного направления, но этапы движения различных направлений, то приближающихся друг к другу, то соединяющихся, то отдаляющихся друг от друга или даже вступающих между собою в борьбу. Изъяв из этого сложного сплетения хотя бы одну нить, мы заранее отказались бы от попытки понять всю картину в целом. В рассматриваемую эпоху романтизм играет важную роль главным образом потому, что в первый период своего возникновения он представлял новаторство, которое развивал со страстью. Обновление литературы означало тогда и развертывание многоликости романтизма, и наиболее полное осуществление его принципов, а также уже и преодоление самого романтизма. В лучших творениях романтизма новаторски отражались новая действительность, новое сознание. Те произведения, в которых романтизму удалось претворить провозглашенные им принципы обновления, продолжают существовать как такие творения, которые помогают человеку понять прошлое и настоящее, использовать скрывающиеся в искусстве силы для дальнейшего социального и духовного развития.



А. Елистратова

ОТНОШЕНИЕ РОМАНТИКОВ К КЛАССИЧЕСКОМУ ЛИТЕРАТУРНОМУ НАСЛЕДСТВУ

«Парнасский афеизм» романтиков (по шутливому выражению Пушкина) [1] отнюдь не означал нигилистического отношения к художественному наследию прошлого. Ниспровергая одних богов, они противопоставляли им других.

На смену Буало, Попу, Лагарпу и другим являлись новые авторитеты — безымянные творцы народных песен и саг, по-новому понятый Гомер, Эсхил и Софокл, великие титаны Возрождения — Данте, Шекспир, Сервантес, Кальдерон и многие, многие другие.

Коренным образом изменялось самое отношение к литературной традиции. Разрыв с нормативной эстетикой классицизма, осуществлявшийся с большей или меньшей последовательностью всеми романтиками, открывал возможность свободного и широкого усвоения художественного опыта прошлого.

Стремление к *универсальному* познанию мира в его движении, контрастах и противоречиях, столь характерное для романтиков, проявляется и в необычайном диапазоне их эстетических интересов. «Романтики в истории мировой культуры ведут себя по-хозяйски властно»,— пишет со-

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 404.

ветский литературовед И. Е. Верцман. Они «относят к романтизму не только символику Востока, классический идеал Эллады, готические соборы и рыцарскую лирику, но и реалистическую живопись Ренессанса, не только Данте и Кальдерона, но и величайших реалистов Микеланджело, Сервантеса и Шекспира; короче, видят романтизм во всем, что является возвышенным, мощным, прекрасным» [2].

Помимо широты кругозора и многообразия эстетических избирательных «симпатий» и поисков, две общие тенденции характеризуют в целом отношение романтиков к классическому наследию.

Первая из них — это историзм, проявляющийся с разной степенью глубины и осознанности, но все же существенно отличающий романтиков от их предшественников. Устремлялось ли их воображение к прошлому, создавало ли, наперекор сегодняшней действительности, небывалые, фантастические миры или пыталось проникнуть в неясную даль будущего, все они сознавали себя людьми переломной эпохи. Острое ощущение бега времени стало не только одним из эмоционально-лирических лейтмотивов их поэтического творчества, но и большой философской его темой, своего рода теоретическим постулатом их эстетики. С этим связано и представление об относительном, а не абсолютном значении художественных ценностей, всегда несущих на себе отпечаток своего времени. Оно выражается с разной степенью последовательности. Наиболее резкую постановку этого вопроса находим в «Расине и Шекспире» (1823—1825) Стендаля. «*Романтизм*,— писал он, — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение. *Классицизм*, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам» [3].

Соответственно, как, не боясь быть парадоксальным, провозглашает Стендаль, «все великие писатели были в свое время романтиками» [4]. Были ими когда-то — для своих современников — и Вольтер, Расин, Мольер, хотя эти «великие люди» «шли своим путем, окованные цепями» [5]. Противопоставляя Расина Шекспиру, Стендаль вовсе не призывает своих соотечественников непосредственно «подражать» создателю «Гамлета». У него надо усвоить «способ изучения мира, в котором мы живем», и если «новая французская трагедия будет очень походить на трагедию Шекспира», то «так будет только потому, что обстоятельства нашей жизни те же, что в Англии 1590 года» [6].

Шелли в «Защите Поэзии» (1821) считает, что произведения, созданные своей эпохой, продолжают жить в веках; но каждое новое поколение обнаруживает в них новые оттенки и новый смысл, не подозреваемый ранее.

[2] И. Е. Верцман. Жан-Жак Руссо и романтизм.— В кн. «Проблемы романтизма», вып. 2. М., «Искусство», 1971, стр. 96.
[3] Стендаль. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 7. М., «Правда», 1959, стр. 26.
[4] Там же, стр. 58.
[5] Там же, стр. 65.
[6] Там же, стр. 31.

В предисловиях к «Восстанию Ислама» (1817) и к «Освобожденному Прометею» (1819) Шелли глубже, чем большинство романтических художников его времени, проникает в диалектику соотношения искусства с обществом. Пользуясь поэтической метафорой «отлива» и «прилива» в развитии общества, он непосредственно соотносит с ними и судьбы европейской литературы в годы, последовавшие за Французской революцией (предисловие к «Восстанию Ислама»). В предисловии к «Освобожденному Прометею» он устанавливает прямую зависимость между периодами общественного подъема и расцветом искусства: «Великими писателями золотого века нашей литературы мы обязаны тому бурному пробуждению общественного сознания, которое повергло во прах старейшую и наиболее деспотическую из христианских церквей. Мильтон появился в результате дальнейшего развития того же самого духа... А великие писатели нашего времени, как мы имеем основания думать, являются спутниками и предтечами еще небывалой перемены в нашем общественном строе или в убеждениях, на которых он зиждется» [7].

Но вместе с тем Шелли напоминает и о другой, не менее важной стороне установленной взаимосвязи: искусство не только обусловлено историей общества, оно и само на нее воздействует: «Поэты, как и философы, художники, скульпторы и музыканты, являются, с одной стороны, творцами, а с другой — творениями своего века» [8].

Наряду с тенденцией к историзму в понимании искусства как вечно развивающегося начала, выражающего дух жизни народа и общества, романтикам в их отношении к классическому наследию присуща и другая, казалось бы, противоположная, но неотъемлемо связанная с первой, 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. Романтическая «субъективность» придает эстетическому восприятию великих созданий прошлого у романтиков нескрываемую личную заинтересованность, страстность, своего рода эффект «соприсутствия» и «сопричастности».

Так, когда Новалис с восторгом восклицает в письме А. В. Шлегелю: «Немецкий Шекспир лучше английского!» [9] — в этом, по всей вероятности, сказалось не столько желание порадовать друга, поставив его перевод выше оригинала, сколько радостное чувство полного эстетического приобщения к шекспировской поэзии.

В рамках этой статьи автор, оставаясь в пределах проблематики западноевропейского романтизма, вынужден ограничиться лишь несколькими типическими примерами, которые призваны показать, что при единстве некоторых намеченных выше *общих* тенденций в трактовке романтиками классического наследия конкретное творческое его усвоение допускало множество самых разнообразных, зачастую прямо противопо-

[7] Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., «Наука», 1972, стр. 376.
[8] Там же, стр. 377.
[9] Romantiker-Briefe. Herausgegeben von F. Gundelfinger. Jena, Verlag Eugen Diderichs, 1907, S. 211.

ложных вариантов. При этом, разумеется, в полной мере проявлялись и особенности творческой индивидуальности каждого романтического художника, и более общие факторы, обусловленные национально-историческим своеобразием и условиями, в которых развивался романтизм данной страны, а также, в неменьшей степени, и борьбою различных направлений внутри романтизма.

Как люди новой эпохи, окрыленные новым пониманием искусства, романтики ощущают себя первооткрывателями и в области классического наследия.

Характерен в этом отношении, например, знаменитый сонет Китса «По прочтении Гомера в переводе Чапмена». С удивительной выразительностью и силой юный поэт передает в пластических, зримых образах ощущение необъятных новых просторов и глубин, открывшихся ему через посредство старого перевода гомеровского эпоса, принадлежащего современнику Шекспира, поэту и драматургу Чапмену. Это чувство восторга, вызванное открытием новых миров поэзии, Китс уподобляет сперва тому чувству, с каким астроном глядит на новую планету, представшую перед ним в просторах звездного неба, а затем — изумлению, с каким Кортес и его спутники увидели со скалистых вершин неведомые дали Тихого океана. Четырнадцать строк этого сонета стóят многих литературных манифестов,— так нов, смел и полемичен выраженный в них взгляд на искусство [10].

В другом сонете («Сновидение, по прочтении эпизода Паоло и Франчески у Данте») Китс видит себя самого, увлекаемого вихрем во втором круге ада; под градом и дождем, гонимый ветром, он целует «бледные уста» прелестной тени...

В стихотворении «Написано на экземпляре Divina Commedia» (1843) Гюго рассказывает о встрече с прохожим. Незнакомец остановил на нем свой пронзительный взор, он назвал себя.— Это был Данте. Польский поэт Юлиуш Словацкий, все творчество которого отмечено духовной близостью к Данте, видит себя во сне автором «Божественной Комедии» [11]. Этот эффект непосредственного эмоционального соприсутствия, даже самоотождествления с поэтами прошлого или их героями, чрезвычайно характерен для творческого восприятия романтики классического наследия.

Байрон строит свою поэму «Пророчество Данте» (1820) так, что образ великого флорентийца, показанный во весь рост, с глубоким проникновением в его жизнь и творчество, вместе с тем сливается с образом другого великого изгнанника-поэта — самого Байрона. Недаром современники так часто именовали его английским Данте! В переписке молодого

[10] Отметим, в частности, характерное именно для Китса-романтика предпочтение Чапмена как переводчика Гомера Попу, чей перевод «Илиады» на протяжении большей части XVIII в. считался образцовым. Сами эпитеты «громкий» и «смелый», какими пользуется Китс, говоря о поэтическом голосе Чапмена, многозначительны: ими определяются те черты ренессансной трактовки Гомера, каких именно не было и в изящном, тщательно отшлифованном, но весьма далеком от формы и духа древнего оригинала переводе Попа.

[11] Эугениуш Саврымович. Словацкий и Данте.— В кн.: «Дантовские чтения». М., «Наука», 1971, стр. 208.

Герцена с его невестой все перипетии его ссылки, одиночества, переходов от отчаяния к надежде пронизаны дантовскими аллюзиями: Герцен — сам Данте, Натали — его Беатриче, пожилой ссыльный друг, архитектор Витберг — его Вергилий. Нечто схожее проявляется и в романтической живописи: Делакруа, обращаясь к теме «Вергилий и Данте в аду», придает облику Данте черты своего современника и друга Фредерика Шопена.

Шелли избирает своим псевдонимом прозвище «Рыцарь эльфов» (Elfin Knight), как бы соединяя в одном образе черты героев Шекспира («Сон в летнюю ночь») и Спенсера («Королева фей») с грустно-ироническими отголосками Сервантеса. «Рыцарем призрачного щита и копья из паутинки» называет он себя в письме к Т. Л. Пикоку, объявляя о своем желании скрестить с ним шпаги, чтобы «отомстить за оскорбленных Муз» [12] (так был провозглашен замысел одного из замечательнейших манифестов европейского революционного романтизма, «Защиты Поэзии»).

Гейне в «Путевых картинах» («Город Лукка», 1831) проецирует себя самого в образ Дон Кихота,— но Дон Кихота нового времени, переживающего в иных условиях те же благородные порывы, те же поражения и муки, что и герой Сервантеса. А благомыслящим читателям он отводит роль Санчо Пансы при себе самом — «сумасшедшем поэте» [13], вслед за которым они странствуют в этой книге.

С грустной иронией вспоминает он историю своего первого знакомства с «Дон Кихотом». С детским простодушием он «принимал все за чистую монету» и плакал над злоключениями бедного рыцаря, и вместе с ним, казалось, в этот ясный майский день проливали слезы птицы и деревья, ручей и цветы; «один старый заслуженный дуб даже рыдал». Прошли годы — и автор «Путевых картин», как новый Дон Кихот, познал горечь иных разочарований и поражений: «Жан-Жак Руссо был моим Амадисом Галльским, Мирабо был моим Роландом или Аграмантом, и я чересчур усердно изучал геройские подвиги французских паладинов и Круглого Стола Национального Конвента» [14]. На этих немногих страницах символически воплощена в сложном сплетении сервантесовских аллюзий и ссылок на политическую историю недавнего прошлого и современности духовная биография европейского революционного романтизма, порожденного Великой французской революцией и горькими уроками Термидора и Реставрации. Гейне — Кихот пишет о своих врагах и мучителях, прибегая к нарочито преувеличенным, романтически-гротескным образам. Но в них проступают и вполне реальные черты ненавистной писателю *буржуазной* пошлости: «Когда я голодал, меня кормили змеями, когда страдал от жажды — поили полынью, яд вливали мне в сердце, так что я плакал ядом и вздыхал огнем, за мною крались вплотную вплоть до моих ночных сновидений — и я сейчас вижу их. Эти страшные личины, важные лакейские лица со скрежещущими зубами, грозные бан-

[12] Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты, стр. 225.
[13] Генрих Гейне. Полн. собр. соч. в двенадцати томах, т. IV. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 496.
[14] Там же, стр. 497, 500.

кирские носы, убийственные глаза, впивающиеся в меня из-под капюшонов, бледные руки в манжетах, со сверкающими ножами...» [15]. И когда он кончает последнюю главу этой книги, повторяя клич Дон Кихота во славу прекраснейшей Дульсинеи, читатель понимает, что эта Дульсинея Гейне — свобода народов.

Особую, сложную и богатую содержанием проблему отношения романтиков к классическому наследству представляет собою роль культур Востока в творчестве европейских романтиков. Явственно обозначившийся в литературах Европы еще в начале XVIII в. интерес к художественным ценностям Востока в период романтизма углубляется. Восток привлекает не только живостью и оригинальностью местного колорита и пламенностью страстей, но и жизненной мудростью и поэтической цельностью своих шедевров. «Западно-восточный диван» (1819) Гете, хотя и созданный не романтиком, может рассматриваться как знамение времени, характеризующее европейскую литературу эпохи романтизма в ее отношении к Востоку. Наряду со сказочным фольклором, знакомство с которым началось гораздо ранее, в круг творческих интересов романтиков входят и великие образцы эпоса и лирической поэзии стран арабского языка, Ирана и Индии: Коран, Библия и древнегреческая мифология воспринимаются рядом, в едином контексте.

Отношение к классическому наследию римской и греческой древности в период романтизма резко меняется. Древнеримская литература все чаще осуждается как подражательная. Эллада, безусловно, торжествует над Римом. Правда, Байрон поначалу всерьез ставил свою поэму «На тему из Горация» («Hints from Horace», написана в 1811 г.) — современную вариацию на темы знаменитого «Послания к Пизонам» — выше созданных одновременно первых песен «Чайльд Гарольда», где, конечно, уж ничего не было от классической умеренности и уравновешенности Горация. Но эта ситуация была в ту пору исключением. Да и самого Байрона, как показывает его «Прометей», больше волновали героические образы Эсхила.

Из древних поэтов Гомер и Эсхил более всего занимают молодого Гюго. Позднее, в книге «Вильям Шекспир» (1864), он определит Шекспира как «Эсхила II» и, основываясь на имени прелестной *Титании* (королевы эльфов в «Сне в летнюю ночь»), создаст фантастическую генеалогию, чтобы доказать прямое родство шекспировских образов с *титаном* Прометеем, героем эсхиловской трагедии.

Для эллинистического направления в романтизме, представленного Гельдерлином, так же, как отчасти Китсом, Шелли, а в России — Батюшковым и Дельвигом, характерно тяготение к героическим традициям древнегреческой литературы. Наряду с Гомером, Эсхилом и Софоклом по-новому, как образец высокой *поэзии*, воспринимаются сочинения Платона. В своих сатирических экспериментах Шелли, как позднее и Гейне, опирается и на традиции Аристофана.

Но особенно всеобщий, устойчивый и пристальный интерес вызывает у европейских романтиков художественное наследие Возрождения в ши-

[15] Там же, стр. 502.

роком смысле слова, включая и порубежные, «предренессансные» явления, и те, которые уже могут рассматриваться как первые памятники барокко, еще сохраняющие, однако, преемственную связь с Возрождением.

На это были свои причины. Возрождение — «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» [16],— сопровождалось глубочайшими и далеко идущими переменами и в экономике, и в общественных отношениях, и во всех областях культурной жизни. Ломка былых, устоявшихся верований и представлений, ощущение разрыва с прошлым, запечатленного в словах Гамлета: «...пала связь времен»,— и личной ответственности за будущее — «Зачем же я связать ее рожден?», воспоминания о великом гуманистическом идеале искусства этой эпохи, воплотившем также и трагические противоречия борьбы за его осуществление,— все это делало эпоху Возрождения особенно близкой европейским романтикам. Каковы бы ни были их субъективные политические симпатии, романтики остро осознавали себя детьми или пасынками Великой французской революции и находили для себя нечто особо ценное и поучительное в опыте великих художников Возрождения, именно как людей *переломной* эпохи.

И творчество, и личные судьбы титанов Возрождения, людей, которые, по замечанию Энгельса, «были всем, чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными» [17], казалось, могли быть непосредственно соотнесены во многих отношениях с их собственным положением в обществе, с их нравственными, гражданскими и эстетическими исканиями.

Так, Байрон, тяжело переживая эпоху безвременья и мучимый желанием отдать свои силы борьбе за общественное благо, противопоставляет в дневнике 1813 г. «полному вечного нытья» существованию писательской братии — жизнь «Сервантеса, Тассо, Данте, Ариосто, Клейста (которые были добрыми и деятельными гражданами), Эсхила, Софокла и некоторых других древних» [18]. На первое место здесь выдвинуты писатели Возрождения.

Создатели романтических концепций истории и искусства, именно на рубеже Средневековья и Возрождения искали нередко начальную точку отсчета, исходя из которой можно было бы говорить об искусстве нового времени. Так, например, Шелли в «Защите Поэзии» писал, что «поэзию Данте можно считать мостом, переброшенным через поток времени и соединяющим современный мир с античным» [19].

Скептически оценивая, как все романтики, реальные общественные завоевания философской просветительской мысли, недостаточность которых обнаружилась в период последовавшей за революцией реакции, он

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.
[17] Там же.
[18] Байрон. Дневники. Письма. М., «Наука», 1965, стр. 61.
[19] Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты, стр. 425.

писал в том же замечательном трактате: «Деятельность Локка, Юма, Гиббона, Вольтера, Руссо и их учеников в защиту угнетенного и обманутого человечества заслуживает признательности. Однако нетрудно подсчитать, на какой степени морального и интеллектуального прогресса оказался бы мир, если бы они вовсе не жили на свете. В течение столетия или двух говорилось бы немного больше глупостей, и еще сколько-то мужчин, женщин и детей было бы сожжено за ересь... Но невозможно себе представить нравственное состояние мира, если бы не было Данте, Петрарки, Боккаччо, Чосера, Шекспира, Кальдерона, лорда Бэкона и Мильтона; если бы никогда не жили Рафаэль и Микеланджело, если бы не была переведена древнееврейская поэзия; если бы не возродилось изучение греческой литературы; если бы поэзия античных богов исчезла вместе с их культом. Без этих стимулов человеческий ум никогда не пробудился бы...» [20].

Эти суждения Шелли несут на себе, конечно, отпечаток и его незаурядной классической образованности, и его индивидуальных вкусов и симпатий. Но в целом они отражают и точку зрения большинства европейских романтиков на художественное наследие прошлого. Даже те, кто, как сам Шелли или в особенности Байрон, отнюдь не порывали полностью с идеями и художественным опытом «века Разума», шли навстречу могучему воздействию предренессансного и ренессансного искусства. Оно, казалось, говорило с ними их заветным языком — языком Поэзии и Воображения — об их насущных проблемах. В грандиозных образах Данте, Шекспира, Сервантеса романтики угадывали самих себя, в изображенных ими коллизиях — конфликты своего времени.

Соответственно в эпоху романтизма наблюдается настоящее «возрождение Возрождения». На смену урезанному, подчищенному и «облагороженному» иногда до неузнаваемости Шекспиру Давенанта, Дюсиса, Летурнера и других появляются новые издания, призванные вернуть читателям действительный оригинал. Перевод Шекспира на немецкий язык, предпринятый Августом Вильгельмом Шлегелем и Людвигом Тиком, сыграл большую роль в литературной жизни Германии, так же как и перевод «Дон Кихота» Сервантеса, сделанный Тиком. Издание полного собрания сочинений Шекспира во французском переводе под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо (1821) в условиях идейно-политической борьбы во Франции времен Реставрации приобрело значение не только литературного, но и общественного выступления [21].

Процесс формирования эстетической мысли романтиков разных стран и различных направлений неизменно сопровождается определением их отношения к художественному наследию великанов Возрождения. Шекспир Кольриджа и Шекспир Байрона, Сервантес Тика и Сервантес Гейне так же своеобразны и отличны друг от друга, как и творчество самих этих романтических художников.

[20] Там же, стр. 429.

[21] См. статью: Б. Г. Реизов. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо).— «Шекспир в мировой литературе». М.— Л., «Художественная литература», 1964.

При этом, в отличие от классицизма и реализма Просвещения, тема «литературного наследства» становится не только достоянием теоретических споров, статей, деклараций, манифестов и писем романтиков. Она органически входит в плоть и кровь *художественных* произведений, воздействует на развитие сюжета, бросает свой отсвет на характеры персонажей и на образ самого автора.

Первой вехой, намечающей начало этой новой тенденции, получающей полное развитие в литературе романтизма, можно считать «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795) Гете. Не будучи сам романтиком и даже споря с романтиками по многим вопросам, Гете в этом романе, однако, отчасти отдал дань новым эстетическим веяниям времени и создал произведение, которое, в свою очередь, оказало огромное многообразное воздействие на романтизм [22].

В романе XVIII в. (и ранее) не раз можно было встретить споры или рассуждения о произведениях искусства прошлого, высказанные не в публицистических отступлениях от лица самого автора, а введенные в диалог действующих лиц. Так, например, героини Ричардсона рассуждали о «Принцессе Клевской» г-жи Лафайет («История сэра Чарльза Грандисона»), а в «Истории Тома Джонса, найденыша» Фильдинга Джонс и Партридж, посмотрев «Гамлета» с Гарриком в главной роли, обменивались забавными репликами по поводу своих впечатлений. Но это были отдельные «вставные» эпизоды, не имевшие прямого отношения к развитию действия. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» проблема истолкования Шекспира (и именно «Гамлета») и история постановки этой пьесы в театре Мелины при деятельном участии главного героя органически связаны с развитием основной сюжетной линии романа. Они являются и показателем наивысшей ступени, достигнутой Вильгельмом в ходе его эстетического воспитания, а вместе с тем обозначают и поворотный пункт в его судьбе.

Эти главы романа раскрывают глубину духовного мира героя (рассуждение Вильгельма Мейстера о Гамлете, которого он уподобляет могучему дубу, посаженному волею судьбы в слишком тесный для его корней сосуд, отчасти, может быть, проливает свет и на его сознание собственного неумения противостоять обстоятельствам). А вместе с тем таинственный и зловещий эпизод, которым заканчивается история постановки «Гамлета» в театре Мелины (призрак отца Гамлета предупреждает Вильгельма о том, что ему надлежит навсегда покинуть сцену), переламывает надвое жизнь Мейстера. Лишь позднее читатели романа узнают, что под видом призрака, словно сошедшего со страниц Шекспира, в судьбу героя вмешался один из представителей Общества Башни, внимательно следившего за его духовным развитием.

В «Коринне, или Италии» (1807) Жермена де Сталь раздвинула рамки романа, введя в них драматическое сопоставление не только несхожих национальных характеров и темпераментов, но и стоящих за ними нацио-

[22] Проблема отношения Гете и Шиллера к литературе романтизма привлекала к себе внимание многих исследователей, но еще отнюдь не может считаться исчерпанной.

нальных культур. Художественное наследие Италии — ее поэзия, великолепные памятники ее архитектуры и изобразительного искусства — органически участвуют в развитии сюжета. Они взаимодействуют с характером героини: Коринна находит в них неисчерпаемый источник вдохновения, им она обязана величием своей пламенной души, а вместе с тем она стремится показать их в истинно поэтическом свете своему гостю и жениху, уроженцу сумрачной непоэтической Британии лорду Освальду Нельвилю. Характерный для теоретических сочинений Сталь интерес к национально-историческому своеобразию искусства и культуры различных народов проявляется здесь в самом строе художественных образов и служит по-своему одним из двигателей действия. Коринна, желающая научить Освальда любить и понимать Италию, постепенно знакомит его с художественными сокровищами Рима, Флоренции, Неаполя... Творения Рафаэля, Микеланджело и древних мастеров образуют не только декорацию романа: они создают его поэтическую атмосферу, определяют настроения действующих лиц, отбрасывают свой отблеск на благородный облик Коринны.

В последней, четвертой песне «Паломничества Чайльд Гарольда» (1818) Италия является в лирическом восприятии Байрона не только в блеске своих лучезарных небес и в шуме сверкающих водопадов, но и как страна великих художников и поэтов Возрождения — «звездного Галилея», Данте, Петрарки, Боккаччо, Микеланджело, Макиавелли.

Италия предстает, как скорбная и прекрасная трагическая героиня этой песни. Ей был дан «роковой дар Красоты», обрекший ее порабощению и мукам. Но ей к лицу даже траур. В вольном и стремительном движении поэтической мысли автора, где печаль сменяется негодованием, отчаяние — надеждой, уныние — восторгом, природа и творения человека сливаются в целостную гармонию бытия.

Живые воспоминания о великих свершениях творцов, которыми гордится Италия, поддерживают мужество поэта. Несокрушимость человеческого достоинства провозглашается в этой песне поэмы с большей силой, чем ранее. Тема эстетического наслаждения прекрасными произведениями искусства Италии не рассыпается в отдельных отступлениях. Она нарастает так же, как и тема величавой и свободной природы, как и тема *исторического* полета времени. Знаменитая 98-я строфа — «Мужай, Свобода! Ядрами пробитый, твой реет стяг *наперекор* ветрам...» (перевод С. Ильина) — эмоционально подготовлена и собственно эстетическим содержанием этой песни: восхищение могуществом творческой Мысли и Воображения укрепляет в поэте дух гражданского мужества.

Вместе с тем именно здесь, в четвертой песне, обращают на себя внимание и литературно-полемические «вылазки» Байрона. В контексте литературной борьбы того времени выглядело демонстративным *прощание* с Горацием (кумиром английских классицистов), занимающее целые три строфы (75—77). Глубокий моралист, законодатель искусства, остроумный сатирик — Байрон перечисляет, не оспаривая их, все эти достоинства Горация; и все же он прощается с этим поэтом, стихи которого он «понимает, но не любит». Какая дистанция пройдена за шесть-семь лет, с тех пор, когда юношеское подражание Горацию казалось Байрону

неизмеримо важнее и интереснее, чем первые песни «Чайльд Гарольда»!

Многозначительна 38-я строфа, где судьба Тассо подает повод к запальчивым нападкам на Буало — «завистника», который не сумел оценить «Освобожденный Иерусалим», столь непохожий на «проволочную монотонность» («monotony in wire») [23] французской поэзии XVIII в.

Полны полемического пыла и строфы, посвященные Боккаччо (56, 58). «Бард Прозы», «творческий дух», автор «Ста Повестей о любви» восхищает Байрона музыкальностью своего языка, «поэзией речи». Осквернённая, разрушенная могила Боккаччо подает повод к гневному осуждению «гиен-изуверов», надругавшихся над памятью ненавистного им вольнодумца [24].

Так в широкой и бурной панораме «Чайльд Гарольда» тема классического художественного наследия играет двоякую роль. Она способствует лирическому самораскрытию образа автора с его духовными исканиями, с его пылкими и убежденными симпатиями и антипатиями. А вместе с тем в эпическом плане поэмы тема эта связана с развитием героического образа Италии в ее прошлом, настоящем и будущем.

Совсем по-иному, но в качестве не менее важного и органического компонента, входят классические литературные аллюзии в проникнутый романтической иронией роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1819—1821). Ассоциации с драматургией Шекспира пронизывают все произведение, связывая в этом отношении оба его плана — и трагическую историю гениального и непризнанного композитора Иоганнеса Крейслера, и вторгающуюся в нее автобиографию самодовольного филистера, кота Мурра, как бы символизирующую весь мир прозаической мещанской пошлости.

Постоянные ссылки на Шекспира характеризуют прежде всего образ Крейслера (за которым, в свою очередь, угадывается сам автор). После первой встречи с ним Юлия сравнивает его с меланхолическим Жаком из «Как вам это понравится»; ей бы хотелось, чтобы она сама и ее подруга, принцесса Гедвига, могли превратиться в шекспировских героинь Розалинду и Селию из той же пьесы. Но тот грациозный пасторальный маскарад, на который намекают эти аллюзии, оборачивается трагедией. И в инструментовке романа первостепенное значение получают реминисценции «Гамлета».

Сам Крейслер сравнивает себя с Гамлетом: его могут расстроить, но на нем не сумеют играть («Гамлет», III, 2). Принцесса Гедвига взывает к Юлии: «Вспомни Гамлета и будь моим дорогим Горацио!» [25]. Описание скандала, разыгравшегося на придворном празднике, могло произвести комическое впечатление, если бы не зловещий отголосок знаменитой «сце-

[23] Byron. Works. Poetry. Ed. by E. H. Coleridge, v. II, London, 1904.

[24] Там же, стр. 374. В пространном комментарии к этой строфе издатель собрания сочинений Байрона Э. Х. Кольридж, подчеркивая резкую антицерковную направленность этих стихов, противопоставляет им оценку Боккаччо как профанатора христианских таинств, данную С. Т. Кольриджем (там же, стр. 373—374).

[25] Эрнст Теодор Амадей Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1962, стр. 288.

ны мышеловки» из «Гамлета». Князь Ириней в гневе и испуге кричит: «Огня, огня!» — совсем как изобличенный в преступлении король Клавдий в «Гамлете» [26]. Позднее тот же Ириней вкривь и вкось рассуждает о Гамлете и его безумии и сам, с высоты своего самодовольного благоразумия, сравнивает с ним Крейслера.

В роман проникают одновременно с этим и ассоциации со многими другими пьесами и персонажами Шекспира. Маэстро Абрагам, который держит в своих руках нити большинства интриг, разыгрывающихся при дворе Иринея, сопоставляет себя то с мудрецом и магом Просперо («Буря»), то с веселым эльфом Пэком («Сон в летнюю ночь»). А преступный авантюрист принц Гектор смотрит на маэстро Абрагама с ужасом, как Макбет на тень Банко.

Но если подобные шекспировские аллюзии призваны усилить поэтическую значительность и драматизм той таинственной игры, в центре которой оказался Крейслер, то в других случаях ссылки на Шекспира приобретают заведомо гротескный сатирический, снижающий смысл. Крейслер вспоминает о своем «кузене Ромео» [27], думая о *своей* Юлии. Но кот Мурр, ни мало не смущаясь, перефразирует монолог, который Джульетта произносит перед тем, как выпить сонное зелье, применяя ее слова к своим ничтожным, пошлым заботам и опасениям. Притом он не упускает случая, чтобы тут же похвалить самого себя за возвышенный образ мыслей: «Великолепный Мурр! даже в минуту смертельного страха ты мыслишь ямбами, не упуская из виду, что когда-то вычитано у Шекспира и Шлегеля!» [28].

Так в общей системе романа Гофмана шекспировские аллюзии, взятые в целом, усиливают впечатление трагической разорванности мира, столь характерное для Гофмана, как и для большинства немецких романтиков. Неожиданные, но вместе с тем тонко рассчитанные «скачки», от трагического пафоса к пародии, подкрепляются в сознании автора, как видно из контекста, художественным авторитетом Шекспира, чье творчество, с его переходами от трагического к комическому, и наоборот, воспринималось в Германии как прообраз романтического «двоемирия». Еще Шеллинг в «Философии искусства», указывая на всеобъемлющую универсальность творчества Шекспира, подчеркивал вместе с тем раздробленность и дисгармоничность его видения мира. «От самого возвышенного и до низкого все элементы человеческой природы заключены в рассеянном виде в его творениях: он знает *все*... Но древняя лира весь мир извлекала из *четырех* звуков; между тем инструмент нового времени имеет тысячи струн, он дробит гармонию универсума, чтобы ее воссоздать, и потому он всегда действует на душу менее успокоительно» [29].

Именно таким, «беспокойным», тревожным, дробящим «гармонию универсума» началом предстает Шекспир в романе Гофмана.

И совсем по-иному поэтически переосмысляется художественное на-

[26] Там же, стр. 125.
[27] Там же, стр. 337.
[28] Там же, стр. 238.
[29] Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., «Мысль», 1966, стр. 430.

следие Ренессанса в знаменитом «Сонете о сонете» Вордсворта («Scorn not the Sonnet...»), вдохновившем впоследствии Пушкина на создание близкого по теме сонета («Суровый Дант не презирал сонета...»).

В умиротворенно-созерцательном восприятии Вордсворта лирическая поэзия Возрождения, вершины которой запечатлены в его сонете, светла и гармонична даже тогда, когда она не чуждается печали и скорби. Мотив *утешения,* даруемого поэзией, снова и снова варьируется в строках английского поэта. Мелодия сонета — «этой маленькой лютни» — врачевала рану Петрарки; «Камоэнс утешал им скорбь изгнанника; сонет сверкал веселым миртовым листком среди кипарисовых ветвей, венчавших чело визионера Данте...». И лишь в самых последних строках, перейдя к Мильтону, поэту английской революции, Вордсворт резко меняет тональность своего стихотворения: в руках у Мильтона сонет стал боевой трубой, откуда неслись возвышающие душу звуки [30].

Интересны коренные изменения, которые внес в интерпретацию той же темы Пушкин в своем названном выше сонете. В его трактовке, реалистически выразительной и строгой, устранена сентиментальность Вордсворта. Восстановлена не только хронологическая последовательность имен, но и *героический* дух той эпохи и той поэзии, о которой идет речь. Первая строка — «Суровый Дант не презирал сонета» (здесь нет ни «веселого» листочка, ни «визионерства»!) сразу с поразительным лаконизмом дает тон всему стихотворению. Отброшены неопределенный вордсвортовский образ сонета как «ключа», которым «Шекспир отпирал свое сердце», «свирель» Тассо, «маленькая лютня» Петрарки, Спенсеров «фонарик светляка». Отвергнут мотив *утешения,* которое мог найти Камоэнс своей скорби. Первое четверостишие — композиционно равнозначное десяти строкам Вордсворта — дает совсем другую *концепцию* поэзии Возрождения с ее высоким полетом мысли, пылом страсти, трагическим и скорбным величием:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камоэнс облекал.

Вместо воспоминания о Мильтоне (хотя Пушкин и знал его сонеты, на один из которых он сослался в своей полемике с Гюго и Виньи — см. ниже) остальная и бóльшая часть пушкинского сонета завершается обращением к современности. Чутко уловлен главный живой нерв лирики самого Вордсворта («вдали от суетного света природы он рисует идеал»), последние строки возвращают нас к Мицкевичу и Дельвигу,— и строгая величавость вступительной части сонета разрешается под конец интимными интонациями, светящимися улыбкой, как всегда, когда Пушкин пишет о своем друге. Но в этих строках запечатлено и направление движения поэзии: ради сонета — формы, воскрешенной романтиками, Дельвиг — по словам Пушкина — «забывал гекзаметра священные напевы».

[30] Wordsworth. Poetical Works. The «Albion» edition. London — New York, Warne, s. a., p. 127.

Сравнительно подробная разработка отдельных вопросов, относящихся к рассматриваемой в данной статье проблеме, позволяет говорить о необычайном драматизме (не побоимся этого «неакадемического» термина) столкновения разных романтических концепций творчества одного и того же великого художника прошлого.

Характерным примером может служить интерпретация наследия Данте — поэта, который приобретает именно в эту эпоху едва ли не наибольшую и повсеместную известность среди романтиков различных европейских стран.

Наследие Данте воспринималось романтиками разных творческих позиций по-разному и вдохновляло их на создание произведений, имевших зачастую очень несхожую направленность [31].

Иенские романтики склонны были толковать «Божественную комедию» отвлеченно-умозрительно, как идеальное воплощение духа европейского искусства нового времени (в широком романтическом понимании этого последнего термина). Именно так, в частности, трактовал ее Шеллинг. Провозглашая, что «Данте — творец нового искусства», он ссылался на принцип бесконечного развития и разнообразия индивидуальных градаций, положенный в основу «Комедии». «В древнем мире все неизменно, непреходяще...; в новом мире неуклонно царят изменчивость и чередование, его определения составляют не замкнутый, но бесконечный благодаря индивидуальному разнообразию круг» [32],— писал Шеллинг в статье «О Данте в философском отношении» (1803).

Заслугу Данте Шеллинг видит и в том, что тот сумел связать в своей поэме аллегорическое и историческое (в этом, как и в других отношениях, она кажется ему сопоставимой с первой частью «Фауста»).

Понятия «личности» и «универсума», столь важные для эстетики раннего немецкого романтизма, Шеллинг прилагает к анализу поэмы Данте, приходя к выводу, что в ней воплощен целый мир — «универсум» постигается индивидуальным сознанием великого поэта в его внутреннем движении и расчленении. Жанровая форма «Божественной комедии» кажется Шеллингу прообразом для произведений будущих художников: «Расчленение универсума и расположение материала по трем царствам — ада, чистилища и рая, даже независимо от особого значения, которое эти понятия имеют в христианстве, есть общесимволическая форма, так что непонятно, почему бы каждой значительной эпохе не иметь своей Божественной комедии в той же форме» [33].

Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (опубликованный посмертно в 1802 г., незадолго до статьи Шеллинга) опирался, по-видимому, на понятую именно в таком духе традицию Данте [34]. Эта романтическая

[31] В изданном посмертном исследовании И. Н. Голенищева-Кутузова «Творчество Данте и мировая культура» (М., «Наука», 1971) обобщен богатый материал, характеризующий роль наследия Данте для европейских литератур эпохи романтизма.

[32] Ф. В. Шеллинг. Философия искусства, стр. 447.

[33] Там же, стр. 450—451.

[34] Гейне в «Романтической школе» указывал на то, что «Генрих фон Офтердинген» задуман наподобие «Божественной комедии» Данте.— Генрих Гейне. Собр. соч., т. 5, стр. 243.

эпопея должна была охватить различные сферы природы, искусства, политической истории как части великого единства, постигаемого сознанием поэта-творца. Духовные испытания и странствия Офтердингена представали как символический акт благочестивого приобщения к мистической сверхчувственной истине. Позднее Гейне противопоставил такому пониманию Данте свою воинствующе-демократическую точку зрения, согласно которой создатель «Божественной комедии» был прежде всего «общественным обвинителем в поэзии» [35].

Концепцию Данте, сложившуюся в идеалистической эстетике немецкого романтизма, горячо оспаривал Байрон. В дневнике 1821 г., как раз в ту пору, когда автор «Пророчества Данте» ждал со дня на день вспышки втайне подготовленного восстания карбонариев, он вступает в ожесточенный спор с Фридрихом Шлегелем, возмутившим его, в частности, утверждением, будто Данте «никогда не был любимцем своих соотечественников». «Неверно! — восклицает Байрон.— Данте имел больше издателей, комментаторов (а потом и подражателей), чем все их другие поэты, взятые вместе. Не был любимцем? Да они только и пишут, только и думают, что о Данте, а сейчас (в 1821 г.) так настойчиво, что это было бы смешно, если бы он того не заслуживал» [36].

Байрон был прав. Для итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто имя Данте с самого начала стало знаменем и боевым кличем. Автор «Божественной комедии» воспринимался прежде всего как гражданин-патриот, борец за единство и свободу Италии, за достоинство ее национального языка и культуры. «Всенародно в Италии творился великий миф о Данте,— пишет И. Н. Голенищев-Кутузов,— всюду слышалась его поступь...» [37] К Данте обращались романтики, вдохновленные идеями национально-освободительной борьбы,— Уго Фосколо, Ф.-Д. Гверрацци и другие. Не только литераторы, но и общественные деятели ищут в его поэзии ответа на самые острые политические и религиозные проблемы современности. «Пророк итальянской нации» [38] — так назвал одну из своих работ о Данте Джузеппе Мадзини, вождь «Молодой Италии».

Этот Данте, воодушевлявший борцов Рисорджименто, был, конечно, очень непохож на того, который рисовался воображению Новалиса, поглощенного созданием своей призрачной утопии о поисках мистического Голубого цветка.

Восприятие Данте в Польше так же, как и в Италии, было неотделимо от судеб национально-освободительного движения. Поражение восстания 1830—1831 гг. было, по мнению ряда исследователей польской литературы, рубежом, отмечающим и перелом в понимании Данте. В творчестве Мицкевича, Словацкого, Красинского образ Данте-изгнанника становится прообразом их собственной участи, а тема нисхождения в ад соотносится с муками истерзанной родины. «Небожественная комедия» (1834) Зигмунта Красинского, где конфликт феодальной аристократии с демократи-

[35] Генрих Гейне. Собр. соч., т. 10, стр. 204.
[36] Байрон. Дневники. Письма, стр. 217.
[37] И. Н. Голенищев-Кутузов. Творчество Данте и мировая культура, стр. 368.
[38] «Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini», v. IV. Milano, C. Daelli, 1862.

ей воплощен в символических формах, подсказанных Данте, была одним из многих произведений польских романтиков, пронизанных дантовскими мотивами и образами. «Именно Данте,— пишет Э. Савримович,— дал Словацкому пример, как большую поэзию можно подчинить актуальным политическим задачам, как эта большая поэзия может быть оружием огромной силы в политической борьбе. Это соединялось с типично романтической польской концепцией поэта-пророка, духовного вождя своего народа» [39]. В развитии этой концепции Словацкий был близок к Мицкевичу, в его «Дзядах» также явственно проступает дантовское начало.

В английской романтической поэзии воздействие Данте сказалось наиболее мощно в творчестве революционных романтиков Байрона и Шелли. Для Байрона Данте — прежде всего великий поэт-гражданин, воплощение сурового героизма, негодования и скорби. Автор «Пророчества Данте» усваивает у создателя «Божественной комедии» мастерство широких философско-политических обобщений (где современность предстает в многообразных и подвижных связях и с прошлым, и с будущим) и искусство гневной сатирической инвективы. Мотив отмщения, грядущего торжества исторической Немезиды, столь характерный для поэзии Байрона, во многом восходит к Данте. Но вместе с тем Байрон глубоко понимал и ценил и лирическую нежность Данте [40]. Недаром он перевел на английский язык именно знаменитый эпизод Франчески и Паоло из «Ада». Возможно, что Байрон думал и о «Божественной комедии», когда в известном письме Меррею 6 апреля 1819 г. назвал «Паломничество Чайльд Гарольда» — «*человеческой*» поэмой в отличие от «*божественных*» поэм, сочинявшихся ранее [41]. Но Данте для него прежде всего — не религиозный поэт, а поэт страдающего и борющегося человечества.

В восприятии Шелли первостепенное значение приобретает нравственно-утопическая тенденция «Божественной комедии». Отвлекаясь от средневеково-религиозной оболочки Дантовой утопии, Шелли интерпретирует «Божественную комедию» как грандиозную поэму торжествующей любви, провозглашающую возможность безграничного совершенствования человека. Характерны строки, посвященные анализу «Комедии» в трактате «Защита Поэзии»: «Апофеоз Беатриче в поэме «Рай», постепенное преображение его (Данте) любви и ее красоты, которое, словно по ступеням, приводит его к престолу Высшей Первопричины,— все это является прекраснейшим созданием Поэзии нового времени. Наиболее проницательные из критиков судят о частях поэмы иначе, чем толпа, и справедливо располагают их по степени совершенства, в ином порядке, а именно: «Ад»,

[39] Эугениуш Савримович. Словацкий и Данте. Дантовские чтения, стр. 209.

[40] Об этом Байрон также спорил с Фридрихом Шлегелем в своем дневнике, возмущенно отмечая, что, по мнению Шлегеля, Данте можно упрекнуть в недостатке нежных чувств. «Нежных чувств! — писал Байрон,— а Франческа да Римини — а отцовские чувства Уголино — а Беатриче — а «la Pia». Когда Данте бывает нежен, его нежность ни с чем не сравнима. Правда, в повести о христианском Гадесе, или Аде мало места для нежности — но кто, кроме Данте, смог бы вообще найти хоть какую-нибудь «нежность» в *Аду*? ...А Небеса Данте полны любви, славы и величия».— Байрон. Дневники. Письма, стр. 217—218.

[41] Byron. Letters and Journals, v. 6. Ed by R. E. Prothero, v. 1. New York, Octagon Books, 1966, p. 284.

«Чистилище», «Рай». Эта последняя представляет собою гимн вечной любви»[42]. Такое понимание Данте вполне соответствует утопическому духу символических картин «Освобожденного Прометея» и «Триумфа жизни» Шелли.

Сходным образом, по-видимому, интерпретировал бы «Божественную комедию» и Вильям Блейк, если бы ему удалось довести до конца его обширный цикл иллюстраций к этой поэме, начатый им в последние годы жизни. «Божественная комедия» соотносилась в воображении этого английского еретика и бунтаря с его собственной самобытной поэтической мифологией, согласно которой нечеловечески напряженные мучительные конфликты враждующих сил бытия и духа должны были привести в конце концов к утверждению на земле счастливого царства идеальной гармонии. В рисунках Блейка на темы «Ада» обращает на себя внимание их глубокий лиризм. Тот «эффект соприсутствия», о котором говорилось выше, достигается выразительной композицией, где на передний план чаще всего выступают печальные, полные сочувствия и скорби фигуры Данте и Вергилия.

Эти по необходимости беглые и неполные наблюдения приводят к выводу, что отношение европейских романтиков к классическому наследию, при общности некоторых исходных предпосылок, было далеко не однозначным, а, напротив, поражало многообразием оттенков. При этом помимо национально-исторических особенностей развития романтизма в каждой данной стране немалую роль играла и борьба направлений внутри романтического движения, и изменения общественно-политической и литературной ситуации, и — Last not least — своеобразие творческой индивидуальности художника.

Отношение к Шекспиру Байрона и Гюго, на котором мы остановимся несколько подробнее в заключительной части статьи, представляется особо интересным, парадоксальным и поучительным «казусом» в истории этого вопроса.

Байрон «отмежевывался» от Шекспира решительно и громогласно. В одном из писем Меррею (заведомо рассчитанных на широкую огласку в лондонских литературных кругах) он писал по поводу своего «Сарданапала»: «Вы увидите, что все это очень непохоже на Шекспира, и в известном смысле, тем лучше: ведь я считаю его *наихудшим* из образцов, хотя и необычайнейшим писателем» (14 июля 1821 г.)[43]. В письме Муру (3 мая 1821 г.), возвращаясь к своему любимому коньку — защите Александра Попа,— Байрон восклицает: «Что касается Попа, то я всегда считал его величайшим из наших поэтов. Все прочие — варвары, поверьте мне. Это — греческий храм, а вокруг него, с одной стороны — готический собор, с другой — турецкая мечеть и всевозможные фантастические пагоды и часовни. Можете, если угодно, называть Шекспира и Мильтона пирамидами, но я предпочитаю храм Тезея или Парфенон груде обожженного кирпича»[44].

[42] Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты, стр. 425.
[43] Byron. Letters and Journals, v. V, p. 323.
[44] Там же, т. V, стр. 274.

В эстетических спорах между Байроном и Шелли различное их отношение к Шекспиру также играло немалую роль. Шелли, призывая Байрона возвыситься над субъективной скорбью и обратиться к широкой эпической теме, напоминал ему о Гомере и Шекспире (письмо 29 сентября 1816 г.) [45]. Байрон, в свою очередь, писал Шелли (26 апреля 1821 г.): «Я прочел «Ченчи», но — не говоря уже о том, что считаю *сюжет* совершенно *не* драматичным,— я не склонен считать наших старых драматургов наилучшими *образцами*. Я утверждаю, что доныне у англичан еще не было драмы» [46]. Под «старыми драматургами» Англии, конечно, явно подразумевался и Шекспир.

Одним словом, было сказано более чем достаточно для того, чтобы надолго утвердить в критике и истории литературы представление о последовательном и нарочитом антишекспиризме Байрона. Его первый биограф Мур уже способствовал этому: комментируя приведенное выше письмо Байрона Меррею, он объявил, что в этом, как и во многом другом, Байрон «лишь следовал по стопам своего великого идола, Попа» [47]. Позднее историки литературы позитивистского направления (как Маколей, Брандес и другие) стояли на той же точке зрения, считая, что Байрон отвергал Шекспира то ли в силу аристократической причуды, то ли в силу эстетического предубеждения.

Между тем, дело обстояло отнюдь не так просто.

Достаточно обратиться ко всему литературному наследию Байрона — и к его поэтическим произведениям, и к его дневникам и письмам,— чтобы убедиться в том, что отвергаемый Шекспир был в действительности одним из ближайших и постоянных духовных спутников автора «Дон Жуана». Сознание Байрона было буквально пропитано поэзией Шекспира. Шекспировские реминисценции возникали под его пером не в виде «украшающих» цитат, выписанных из снятого с полки тома. Шекспир был у Байрона в собственном смысле «в крови», и чем яростнее кипела его кровь, чем драматичнее становились обстоятельства общественной и литературной борьбы Байрона, тем естественнее и органичнее сливался его собственный язык с языком Шекспира.

Следует при этом иметь в виду, что Байрон знал Шекспира не только как читатель, но, будучи страстным театралом, воспринял его в великолепной сценической интерпретации того времени. Кин в роли Ричар-

[45] Позднее, в письмах того же 1821 г., к которому относятся приведенные выше резкие «антишекспировские» суждения Байрона, Шелли неоднократно сожалеет о том, что автор «Марино Фальеро» следует ложной системе, «пагубные последствия» которой усматривает и в этой трагедии. Шелли предсказывает, что эта система «будет сковывать и ограничивать и будущие его начинания, как бы они ни были значительны, пока он с нею не разделается» (7 августа 1821 г., письмо Мэри Шелли).— Percy Bysshe Shelley. Complete Works. Letters, ed. by R. Ingpen, v. X. London — N. Y., Julian edition, 1926, p. 297. В письме Хорэсу Смиту (14 сентября 1821 г.) Шелли считает, что Байрон, задумавший следовать в своих пьесах за «французскими трагиками и Альфьери, а не за драматургами Англии и Испании», находится «на ложном пути».— Там же, т. X, стр. 324.

[46] Byron. Letters and Journals, v. V, p. 268.

[47] Thomas Moore. The Life, Letters and Journals of Lord Byron. London, Murray, 1892, p. 517.

да III, Кембл в ролях Гамлета, Отелло, Яго и Кориолана, а в женских ролях Сара Сиддонс — все это были неизгладимые эпизоды в духовной эволюции поэта [48].

В истории отношения Байрона к Шекспиру намечаются определенные этапы. Вначале, уже в самом раннем и неосуществленном его эпическом замысле — поэме «Поле битвы при Босворте» (1807 г.), известной нам лишь по письмам поэта,— можно не без основания угадывать воздействие «Ричарда III» — одной из тех трагедий Шекспира, которые обладали для Байрона особой притягательной силой. Образ человека, «преступившего» в гордыне ума и воли все законы общества и естества, будет близок Байрону и в дальнейшем: отсветы этого образа лягут и на такие вполне самобытные создания воображения поэта, как Лара и Манфред, Сарданапал, Арнольд и Вернер. (Замечу в скобках, что Байрон, весьма сочувственно относившийся к литературной деятельности Горэса Уолпола, должен был, вероятно, знать его историческое сочинение, ставившее себе задачей «реабилитацию» Ричарда III, оклеветанного, по предположению Уолпола, пришедшими к власти Тюдорами.)

Всего через неделю после приведенного выше письма к Меррею, где Байрон противопоставлял свою трагедию шекспировской драматургии, он неожиданным образом (в письме тому же Меррею от 22 июля 1821 г.) сближает героя этой трагедии, своего Сарданапала, с Ричардом III Шекспира. И сближает крайне парадоксально: «Сарданапал,— пишет Байрон,— впрочем, почти комедийный персонаж; но, если уж на то пошло, таков же и Ричард III» [49]. Этот парадокс драгоценен как свидетельство необычайно своеобразного, глубоко личного восприятия Шекспира Байроном, которое складывается уже с первых лет его литературной деятельности.

Возвращаясь к первому периоду творчества Байрона, следует отметить, что он неоднократно ссылается на пример Шекспира в обоих своих литературно-критических стихотворных «трактатах», в «Английских бардах и шотландских обозревателях» и в поэме «На тему из Горация».

Здесь, однако, Шекспир выступает еще скорее именно в виде некоего классического образца, то есть именно в том качестве, в каком позднее так демонстративно отвергнет его Байрон. Ссылки на Шекспира в доказательство того, как сочетать в драматургии стихи и прозу, как следовать природе в изображении характеров и т. д., отдают здесь еще «академическим» холодком: речь идет о чем-то само собой разумеющемся, общепризнанном, не требующем доказательств... Недаром один из таких перечней шекспировских персонажей в поэме «По стопам Горация» открывается словечком «рецепт» (так и в оригинале!):

Один рецепт всегда приводит к цели:
Пишите так, как *быть могло б* на деле.
* * * * * * * * * * * * * * * * *
Иль нужен тип вам женщины-мегеры:

[48] Байрон и сам собирался сыграть роль Яго в любительской постановке «Отелло», которая одно время замышлялась им и его английскими друзьями в Пизе.
[49] Byron. Letters and Journals, v. V, p. 324.

Тогда Макбета гордая жена,
Как образец прекрасный, вам годна.
Так для всего легко найти примеры:
Для слез, коварства, для добра и зла —
Констанция, злой Ричард, принц несчастный
Гамлет...

Перевод Н. Холодковского

Такой же характер имеют и ссылки на Шекспира в стихотворной «Речи, произнесенной при открытии Дрюри-лейнского театра» (1812 г.), вновь отстроенного после пожара. Отдавая дань восхищения талантам Сиддонс и Гаррика—знаменитых исполнителей шекспировских ролей,— поэт призывает актеров сделать новый театр достойным храмом Шекспира.

Но как бы ни были любопытны эти не столь уж редкие ссылки на Шекспира в стихах, относящихся к первому периоду творчества Байрона, попытки увидеть в них прямую творческую перекличку Байрона с Шекспиром не кажутся убедительными (хотя, например, по мнению Р. Эскарпи, в «Корсаре» и в «Ларе» тема тайного и подлого убийства представляет собой вариацию на «тему «Макбета», которая затем «будет гораздо более умело разработана в «Вернере») [50].

Но уже в произведениях 1816—1817 годов — переходного, трагического и кризисного периода жизни Байрона — эта творческая перекличка становится очевидной. Отзвуки «Макбета» явственно слышны в «Манфреде» [51]— в трактовке борьбы героя с его зловещей судьбой, и в самой поэтике этой драматической поэмы, с ее мрачной фантастической символикой, зловещими заклинаниями, грозовой атмосферой, в которой человеческие страсти, в сверхъестественном напряжении, граничат с ясновидением или безумием. В стихотворении «Тьма» — мрачном пророчестве грядущей гибели человечества на мертвой, охладелой земле — улавливаются иногда отголоски монолога Просперо («Буря», IV, 1):

Когда-нибудь, поверь, настанет день,
Когда все эти чудные виденья,
И храмы, и роскошные дворцы,
И тучами увенчанные башни,
И самый наш великий шар земной
Со всем, что в нем находится поныне,
Исчезнет все, следа не оставляя.
Из вещества того же, как и сон,
Мы созданы. И жизнь на сон похожа,
И наша жизнь лишь сном окружена.

Перевод Н. Сатина

[50] Robert E s c a r p i t. Lord Byron. Un tempérament littéraire, t. 2. Paris, Le Cercle du livre, 1957, p. 207.

[51] Проблеме влияния «Макбета» на творчество Байрона посвящена работа Кельбинга (E. K o e l b i n g. Byron and Shakespeares Macbeth.— «Englische Studien», 1894, Bd. XIX).

Но этот трагически-скорбный аспект был лишь одной из граней необычайно многообразного и плодотворного восприятия Шекспира Байроном. Характерна, например, прямая перекличка с Шекспиром в «Монодии на смерть Шеридана» (1816). Байрон говорит о «прометеевом жаре» (Promethean heat), который горит в образах, созданных Шериданом [52]. Это — дословная цитата из Шекспира («Отелло», V, 2); знаменательно, что у Шекспира Байрон находит теперь именно то, что созвучно героической *прометеевской* теме его поэзии. В дальнейшем, в итальянский период творчества, эта связь укрепляется. Как это ни парадоксально, именно в те годы, когда Байрон, как мы видели, так демонстративно «открещивался» от Шекспира, как «наихудшего из образцов», он был поистине неразлучен с ним, но не столько в своей драматургии, а прежде всего в работе над «Дон Жуаном», и в своих дневниках и письмах.

В советском литературоведении первым серьезным и глубоким исследованием этой проблемы был критический этюд Н. Н. Сретенского «Шекспиризм Байрона в «Дон Жуане».

Тема «Байрон и Шекспир» и ранее разрабатывалась европейским байроноведением. Большинство исследований было, однако, посвящено отдельным частным проблемам или же носило обзорный характер. Новейшая монография Дж. Вильсона Найта «Байрон и Шекспир» содержит богатый фактический материал, но, к сожалению, подчинена фантастической концепции, которую сам автор подкрепляет ссылками на «оккультные науки» (occult sciences). Байрон предстает в этой книге как мистический alter ego Шекспира, сумевший на протяжении своей недолгой жизни воплотить в *себе самом* столь разнородных его героев, как Гамлет и Фальстаф, Ричард III и Макбет, Тимон и Шейлок, Антоний и Отелло, Лир и Просперо. Более убедительным представляется анализ шекспиризма Байрона в лекции Дж. Найта «Драматическая проза Байрона», посвященной дневникам и письмам поэта [53].

Исследование Сретенского исходит из целостной концепции творчества Байрона, понятого *исторически* и в его внутренне противоречивом развитии. Работа эта содержит богатую фактическую аргументацию, основанную на внимательном изучении множества не только прямых, но и скрытых перекличек с Шекспиром в байроновском «Дон Жуане», и пронизана теоретической мыслью.

Для Сретенского автор «Дон Жуана» — это «ранний реалист XIX столетия», предшественник критического реализма Диккенса и Теккерея. Можно было бы поспорить с этой формулой, обходящей проблему *революционного романтизма* Байрона,— проблема эта сохраняет свое значе-

[52] Byron. Poetry. Ed by E. H. Coleridge. London, Murray, 1903, v. IV, p. 73.
[53] Engel. Byrons Stellung zu Shakespeare. Berlin, 1903; E. Zabel. Byrons Kenntnis von Srakespeare and sein Urteil über ihn. Halle, 1904; P. H. Churchman. Byron and Shakespeare.— «Modern Language Notes», XXIV, April, 1909; Samuel C. Chew. The Dramas of Lord Byron. Göttingen — Baltimore, 1915; Frank Granger. Shakespeare and Byron.— In: Briscoe, A. Byron, the Poet. A Collection of Essays. London, 1924; Lucille King. The influence of Shakespeare on Byron's Marino Faliero. «Univ. of Texas Studies in English», 1931, № 11; G. Wilson Knight. Byron and Shakespeare. London, Macmillan, 1966; G. Wilson Knight. Byron's Dramatic Prose.— The University of Nottingham, 1954.

ние, безусловно, и по отношению к «Дон Жуану». Но, во всяком случае, Сретенский справедливо ставит «шекспиризм» «Дон Жуана» в прямую и теснейшую связь с новаторскими особенностями этой поэмы Байрона, задуманной как философско-сатирическая «энциклопедия» современного общества. Напоминая, что Пушкин первым обратил внимание на «удивительное шекспировское разнообразие «Дон Жуана», Сретенский так формулировал выводы своего исследования: «Шекспир, и открыто и анонимно, соучаствует в художественной симфонии Байрона, именуемой «Дон Жуаном»... Байрон нашел в великом драматурге-соотечественнике много близкого существенным элементам своей трагической рефлексии о ценности жизни, о судьбах мира, о противоречиях и бурях, разрывающих человеческое сердце. Кроме того, он нашел у Шекспира стимулирующие чувство и воображение слова́, слова́ не шаблонные, а веские, добытые в обширном опыте реалистических наблюдений, слова́, могущие служить для самого разнообразного применения в новой поэтической постройке» [54].

Действительно, как показывает анализ «Дон Жуана», ассоциации с Шекспиром пронизывают весь текст этой поэмы. Они многообразны. Нередко это — прямые поэтические цитаты, органически входящие в лирико-эпическое повествование и как бы задающие ему тон. Такова, например, классическая фраза Гамлета: «the time is out of joint» (I, 5),— которая получает ключевое значение в 41-й строфе девятой песни «Дон Жуана», выражая самую сущность байронизма:

Но я впадаю в тон метафизический:
Мир вывихнут, но вывихнут и я ...
Перевод Т. Гнедич

Иногда, как, например, в начале той же девятой песни, шекспировские мотивы слышны в инструментовке целого ряда строф, где они то повторяются дословно, то подразумеваются между строк. Так, вариации на тему «Смеется смерть» (песня девятая, строфы 11, 12, 13), заставляющие вспомнить сцену на кладбище из «Гамлета», служат как бы вступлением к строфе 14-й, открывающейся уже прямой цитатой:

Быть или не быть,— сказал Шекспир,— таков
Вопрос,— а этот автор нынче в моде...

А строфа 16-я снова возвращает нас к монологу Гамлета:

«Быть иль не быть?» — но я хотел бы знать —
В чем *бытия* неясное значенье?
Мы очень любим много рассуждать,
Мы *видим* очень многие явленья,
Но как себя *всевидящим* считать,
Когда не *видишь* мудрого решенья?
И жизнь и смерть в пределах бытия
Сплетенными всегда встречаю я!
Перевод Т. Гнедич

[54] Н. Н. Сретенский. Шекспиризм Байрона в «Дон Жуане».— «Ученые записки Ростовского-на-Дону гос. пед. института», т. I, 1938, стр. 180.

Еще более выразительный пример *политического* переосмысления мотива, взятого у Шекспира, находим в восьмой песне «Дон Жуана» в 50-й строфе. Иронически провозглашая: «Храни, о боже, короля! и *королей!»*, Байрон поясняет, что на «человеческую» защиту короли уже недолго смогут полагаться: «Я слышу, как птичка поет о том, что народ скоро станет сильнее...» По остроумному наблюдению Сретенского, Байрон подхватывает здесь слова заключительной реплики принца Джона Ланкастерского («Генрих IV», ч. 2. V, 5), который, предвещая скорое вторжение англичан во Францию, восклицал:

О том, я слышал, птичка распевала
И песней короля очаровала.

Перевод Н. М. Минского

Но в контексте байроновской строфы, грозящей венценосцам народным гневом, лукавая ссылка на «поющую птичку» — народную молву, которая в данном случае уж никак не может порадовать королевский слух, приобретает особый сатирический смысл, понятный каждому, помнящему Шекспира, а именно на таких читателей рассчитывал Байрон.

В других случаях Байрон преднамеренно «снижает» патетические образы Шекспира, помещая их в неожиданный контекст или делая их предметом каламбура и достигая, таким образом, юмористического или сатирического эффекта. Так, например, насмешливые интонации строф девятой песни, повествующих о том, как Жуан снискал фавор императрицы Екатерины, особенно подчеркнуты и усилены цитатой из 4-й сцены третьего акта «Гамлета». Это — та сцена, где Гамлет показывает матери портрет преданного ею отца и, задыхаясь от волнения, нагромождает друг на друга мифологические уподобления, чтобы восславить доблесть и величие убитого короля. Байрон подхватывает дословно одно из этих возвышенных уподоблений и придает ему оборот сатирической эпиграммы:

Шекспировский Меркурий опустился
«На грудь горы, лобзавшей облака»,—
И мой герой Меркурием явился.
«Гора» была, конечно, высока,
Но лейтенант отважный не смутился:
Любая круча в юности легка...

IX, 66. *Перевод Т. Гнедич*

По наблюдениям Сретенского, в «Дон Жуане» особенно часты ссылки на «Гамлета», «Генриха IV» и «Макбета». Поясняя это, критик писал: «Философско-сатирическая рефлексия «Гамлета» и задорно-цинический фальстафовский смех, а подчас глубокая мудрость реалистических изобразительных деталей «Генриха IV» неминуемо должны были войти в состав литературных «пособий» для «Дон Жуана»[55]. И ниже, по поводу «Генриха IV»: «Самая оживленная и самая смелая по размаху бытового реализма пьеса Шекспира дает Байрону ряд великолепных локальных

[55] Н. Н. Сретенский. Указ. соч., стр. 168.

красок к отдельным реалистическим мотивам его сатиры»[56] (следует ссылка в особенности на одиннадцатую, «английскую» песню «Дон Жуана»).

Принимая наблюдения и главные выводы относительно шекспиризма Байрона в «Дон Жуане», сделанные Н. Н. Сретенским, следует, однако, задаться и более общим вопросом: каковы же были причины и каков смысл обращения Байрона — именно в эту пору! — к творчеству великого драматурга?

Представляется несомненным, что Шекспир, которого Байрон превосходно знал уже с юности, приобретает для него особое значение именно в то время, когда и сама общественная ситуация и логика его творческого развития требуют от него преодоления односторонне-романтического субъективизма, еще преобладавшего в его раннем творчестве. Выйти за пределы своего «я» — то, о чем Байрон мечтал еще в пору создания первых песен «Чайльд Гарольда»,— становится теперь для создателя «Беппо», «Дон Жуана» и политических сатир 20-х годов продуманной, насущной и вместе с тем вполне реальной задачей. Шекспир вдохновляет зрелого Байрона в его стремлении воплотить в живых образах стихийно постигаемую им диалектику общественно-исторического развития, где судьбы народов и судьбы отдельной личности оказываются неразрывно связанными друг с другом. Он учится у Шекспира, создателя исторических хроник, искусству воспроизведения широкого и подвижного «фальстафовского фона» уже не средневековой, а современной, новейшей истории. А вместе с тем он находит у Шекспира и неисчерпаемое богатство красок для изображения объективной диалектики характеров, взаимопереходов ищущей мысли и смятенного, но порожденного реальной жизнью и к ней возвращающегося чувства.

Шекспир поддерживает Байрона и в его борьбе против ханжеских условностей и ложной чопорности в изображении чувственной природы человека. Байрон сам апеллирует к авторитету Шекспира, чтобы оправдать лукавый и вольный юмор «Дон Жуана». Именно таков смысл эпиграфа, предпосланного шестой, седьмой и восьмой песням «Дон Жуана» (1823): «Или ты думаешь — потому что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам, ни вину? Да, и имбирем будут по-прежнему обжигать рот» («Двенадцатая ночь», II, 3, перевод П. И. Вейнберга).

Творческая встреча Байрона с Шекспиром в этот период была одновременно и предпосылкой, и свидетельством возмужания его таланта.

[56] Там же, стр. 174.— Отметим попутно, что автор несколько приглушил вопрос о значении «Макбета» для Байрона, ограничившись лишь беглым замечанием, согласно которому трагедия эта дала Байрону «преимущественно выразительный и удобный для стиха лексический материал» (там же, стр. 168). Оценка эта кажется слишком формальной и несправедливой: «Макбет», конечно, давал Байрону, в неменьшей степени чем «Гамлет», пищу для размышлений о смысле бытия, о действенности или превратности человеческих стремлений, о соотношении личной воли и «судьбы». При этом шотландская, во многом фольклорная фантастика «Макбета» была особенно близка романтическому воображению Байрона. По всей вероятности, недооценка «Макбета» как одного из источников шекспиризма Байрона была связана с тем, что проблема байроновского романтизма была обойдена в этой статье.

Взятая в общей перспективе историко-литературного развития тех десятилетий, эта встреча выглядит как проявление важной закономерности. Стендаль и Пушкин, каждый по-своему, также переживают период тесного общения с Шекспиром, открывающего широкие горизонты их творчеству.

Но общая закономерность проявилась в различных формах. Стендаль, призывавший своих соотечественников учиться у Шекспира, а не у классицистов, находил трагедии Байрона смертельно скучными, а его великолепные «героиды» — однообразными и отказывался считать его вождем романтиков [57] («Расин и Шекспир»).

Пушкин, двигаясь от романтизма к реалистическим формам осмысления жизни, быстро обгонял Байрона. В начале 1824 г. в письме брату Льву Пушкину он писал, что «план и характеры Федры верх глупости и ничтожества в изобретении», и с восторгом противопоставлял Расину Байрона. «Прочти всю эту хвалебную тираду (монолог Ипполита — «Федра», IV, 2.— *А. Е.*) и удостоверишься, что Расин понятия не имел об создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» [58]. Однако прошло всего полтора года,— и Пушкин, определивший свое отношение к Шекспиру (в «Борисе Годунове») классической фразой «Шекспиру подражал я в вольном и широком изображении характеров», насмехался в письме Н. Н. Раевскому-сыну над тем, как «мелок» по сравнению с Шекспиром Байрон-трагик: «...это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве это все естественно?» — вопрошал Пушкин, ссылаясь на трагедию Байрона «Двое Фоскари». «Читайте Шекспира,— продолжал Пушкин,— он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» [59].

В своей драматургии Байрон не пошел путем Шекспира (хотя, например, неоконченный «Преображенный урод», с его многоплановостью и широкой исторически продуманной картиной разгрома Рима наемниками коннетабля Бурбона, и говорит о том, что «классическая трагедия» типа «Двух Фоскари» отнюдь не была единственным и последним словом Байрона-драматурга). Но уроки Шекспира с наибольшей полнотой и плодотворностью воплотились у Байрона, с одной стороны, в «Дон Жуане» и примыкающих к нему сатирических поэмах, а с другой — в *автобиографической* прозе, как можно обозначить обобщенно письма, дневники и «Разрозненные мысли» Байрона.

Автобиографическая проза Байрона обладает высокими художественными достоинствами и представляет собой, несомненно, значительный памятник мировой литературы. Сближение Байрона с реальной общественной жизнью — таково прежде всего главное содержание этого замечательного памятника. Утверждаясь в своей миссии поэта-гражданина

[57] См. Стендаль. Собр. соч., т. IX. Л., ГИХЛ, стр. 54.
[58] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X, стр. 81.
[59] Там же, т. XIII, стр. 198.

и политического борца, Байрон глубже постигает тем самым и свой собственный характер, и характерные черты своего времени. Шекспир здесь сопутствует Байрону на всем его пути.

При этом — черта замечательная — чем яростнее бушевали страсти в душе поэта, чем неподдельнее звучал в его дневниках и письмах голос живого, оскорбленного чувства, тем чаще говорил он о себе языком — и словами — Шекспира, как бы «шекспиризируя» в изображении и собственного характера, и своей среды.

Вот несколько примеров.

Дневник 1813—1814 гг. пронизан шекспировскими аллюзиями. Это по преимуществу «микроцитаты» из трагедий и хроник, которые не воспринимаются как «цитаты» в традиционном смысле слова — так естественно подчинены они изменчивым настроениям поэта и стремительному, отрывистому ритму его записей. В записях, относящихся к концу одного дня («Девять часов» и «Полночь» 18 февраля 1814 г.) в пяти абзацах — шесть ссылок на Шекспира: Байрон говорит о себе то словами Макбета, то Гамлета, то Брута. Гамлетовское «Они меня совсем с ума сведут» (III, 2), завершающее горькие раздумья об охлаждающем опыте и обманчивой любви, сменяется, словно боевым кличем, возгласом: «Ты спишь, Брут!» (словами подметного письма, которое Брут дважды цитирует в своем решающем монологе — «Юлий Цезарь» II, 1). Мысли Байрона обратились к политической ситуации, к судьбе Наполеона, к будущему Франции: «О, хоть бы республика!» [60]. Последняя запись в дневнике (19 апреля 1814 г.) — о реставрации Бурбонов — инструментована на протяжении нескольких строк *тремя* цитатами из Шекспира: «...все *вчера* лишь озаряли путь к могиле пыльной» («Макбет», V, 5); «К чертям всю философию!» («Ромео и Джульетта», III, 3) и та, на которой обрывается запись: «Шут мой, я схожу с ума» («Король Лир», II, 4).

Столь же драматичны шекспировские аллюзии и в письмах. В том же 1814 г., в разгар преследований, которые обрушились на него после опубликования «Строк к плачущей леди» (стихотворения, проникнутого глубоким презрением к принцу-регенту), Байрон, прозорливо предвидя свой неминуемый разрыв с английским «светом», пишет Роджерсу, что заранее отказывается от компромиссов с врагами. «Я снесу то, что смогу, а тому, чего не смогу снести, буду сопротивляться. Худшее, что они смогут сделать, это — исключить меня из общества. Я никогда не льстил ему, и оно никогда меня не радовало...— а «есть мир и кроме него» [61].

Завершающие, кульминационные слова этого письма, предвещающего изгнание, навязанное Байрону два года спустя,— это не что иное, как перифраза монолога шекспировского Кориолана (III, 3), который заканчивается строками:

Я презираю вас и город ваш!
Я прочь иду — есть мир и кроме Рима!

Перевод А. Дружинина

[60] Байрон. Дневники. Письма, стр. 81.
[61] Byron. Letters and Journals, v. 3, p. 38.

В странном письме (которое Аннабелла Мильбенк сочла возможным принять за вторичное предложение руки и сердца) Байрон цитирует Шекспира дважды. И цитирует так, что трудно не почувствовать между строк, какие сомнения гнетут его и как бы он хотел, чтобы ему не отрезали путь к отступлению: «... я не стану докучать вам «рассказом, выслушанным дважды» и «ничего не значащим»...» [62]. И скорбная реплика французского дофина («Король Джон», III, 4), и предсмертный монолог Макбета («Макбет», V, 5), откуда взяты эти слова, говорят об одном и том же — о трагической бессмысленности бытия; и их появление в любовном письме явно предвещало недоброе. «Макбетовские» ассоциации снова появятся у Байрона, когда он задумается над своей несостоявшейся семейной жизнью. Как видно, графиня Блессингтон, которой адресовано письмо от 6 мая 1823 г., затронула вопрос о возможности его возвращения к жене — через семь лет после разрыва: «Но вернуться было б так же тяжко, как идти своим путем». «Я чувствую это не меньше, чем Макбет... Но я становлюсь мрачен;— итак, «в постель, в постель»...» [63]. Действительно, трудно себе представить аллюзии более мрачные: первая цитата («Макбет», III, 4) взята из монолога, где герой трагедии после убийства Банко видит, что уже слишком глубоко погряз в крови и должен быть готов к новым преступлениям. А вторая — последняя реплика леди Макбет (V, 1) в сцене ночной галлюцинации!

В письмах из Италии и итальянских дневниках шекспировские аллюзии особенно резко оттеняют драматизм положения Байрона — изгнанника, бунтаря, заговорщика, поэта, не признанного собственным отечеством.

В письме Меррею из Болоньи (7 июня 1819 г.) Байрон, в котором тайная тоска по родине борется с решимостью навсегда порвать с Англией, с нарочитой резкостью выражает свою последнюю волю: когда он умрет, пусть его похоронят «на Лидо, на кладбище для иностранцев, в ограде адриатической крепости». «Я убежден, что мои кости не найдут покоя в английской земле... Я не хотел бы даже кормить ваших червей». И непосредственно за этой гневной вспышкой, как бы разрешая напряжение, следуют лирические строки из «Ричарда II» о Мобрэе, изгнанном герцоге Норфолькском, умершем в Венеции:

Под стягом крестоносным побеждал
Он турок, сарацин и чернокожих,
И, утомленный бранными трудами,
В Венецию решил он удалиться
И там земле Италии прекрасной
Предáл он плоть, а благородный дух
Предáл он своему вождю Христу,
Под знаменем которого сражался [64]

IV, 1, перевод М. Донского

[62] Байрон. Дневники. Письма, стр. 100.
[63] Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries ed. by P. Quennel. London, Murray, 1950, v. II, p. 727.
[64] Байрон. Дневники. Письма, стр. 168—169.

А в другом, несколько более раннем письме тому же Меррею (6 апреля 1819 г.), гневно отвергая советы своего издателя — посчитаться с вкусами английской публики, он применяет к себе — изгою, отверженному! — знаменитые слова Шейлока («Венецианский купец», I, 3):

«Я знаю точно, чего стоит одобрение публики: ведь на мою долю его выпало более, чем большинству литераторов; и если бы я пожелал свернуть на их дорогу, то мог бы вернуть себе всеобщее расположение, укрепить его и усилить. Но я и не люблю и не боюсь вас; и хоть я готов покупать с вами и продавать с вами и разговаривать с вами, но я не стану ни есть с вами, ни пить с вами, ни молиться с вами» [65].

Когда восстание карбонариев, к которому он готовился с напряжением всех сил, будучи одним из его тайных вождей, было разгромлено, Байрон с язвительной, но мужественной иронией применяет к себе знаменитый монолог, в котором Отелло прощается с «пернатыми войсками» (III, 3): «А теперь займемся литературой; — печальный спад, но все ж таки и утешение. Если «пришел конец бранным трудам Отелло», то примемся за другие» [66].

Необходимо подчеркнуть, что речь идет не об отдельных *цитатах*. То, что взято Байроном у Шекспира, здесь уже предстает как свое, *байроновское*: так глубоко оно прочувствовано и пережито. «Шекспиризм» автобиографической прозы Байрона, так же как и «Дон Жуана», проявляется, конечно, гораздо шире не только в прямой *словесной* перекличке, но и в широте взгляда на мир, постигаемый в его многообразии и глубинных противоречиях, и в анализе субъективной страсти, порыва, настроения как части этого великого объективного целого.

Дж. Вильсон Найт был не так уж далек от истины, когда провозгласил в своей лекции «Драматическая проза Байрона», что во всей английской литературе нет ничего более шекспировского, чем проза дневников и писем Байрона [67].

Чем же объяснить разительное противоречие между резкостью, с какой Байрон, как мы видели, отвергал Шекспира «как образец» и пример, и этой действительной, органической творческой близостью его к Шекспиру и в «Дон Жуане», и в автобиографической прозе?

Противоречие между «антишекспировскими» декларациями и действительным «шекспиризмом» Байрона во многом объяснялось условиями литературной борьбы в Англии. Байрону претила канонизация Шекспира, его «обожествление», о котором он иронически писал в «Дон Жуане» (песня четырнадцатая, строфа 75) [68]. В сатире «Синие чулки» он издевался над пошлостью салонных восторгов, расточаемых светскими дамами и джентльменами по поводу совершенно чуждого им по духу Шекспира. Так, лет за семьдесят до него, Гольдсмит ало пародировал в «Векфильд-

[65] Byron. Letters and Journals, v. IV, p. 275.
[66] Там же, т. V, стр. 272 (письмо к Муру 28 апреля 1821 г.).
[67] G. Wilson Knight. Byron's Dramatic Prose, p. 15.
[68] Этот иронический отзыв о «Британском божестве» не мешает Байрону тут же, на протяжении двух строф «Дон Жуана» (XIV, 75—76), обыгрывать заимствованную из «Сна в летнюю ночь» поэтическую цитату о цветке, именуемом «любовью в праздности».

ском священнике» модные аристократические разговоры «о Шекспире и музыкальных стаканах»[69]. К Шекспиру взывали противники Байрона, романтики «Озерной школы» и их единомышленники. Ныне удивляющая нас парадоксально обостренная постановка вопроса: «Шекспир или Поп?» (заключающаяся в подтексте многих эстетических рассуждений Байрона) была, в сущности, навязана ему обстоятельствами. Защита Попа означала для него верность лучшим принципам английской просветительской мысли, верность традициям сатирической поэзии XVIII в., блестящим представителем которой Байрон по праву считал Попа. В «Письмах Джону Меррею по поводу порочащих суждений преподобного В. Л. Баулса о жизни и трудах Попа», относящихся к 1821 г., Байрон ополчается, в сущности, против принижения активного, разумного, социально-исторического человеческого начала в поэзии. В эстетической позиции Баулса, провозглашавшего вечные, неизменные принципы красоты, основанные на природе и противоположные суетным делам человека, Байрон усматривал проявление того «ханжества», которое стало «в наши дни великим «primum nobile» в Англии,— ханжества политического, ханжества поэтического, ханжества религиозного, ханжества морального...»[70]. Если полемика эта и заходила иногда дальше цели[71], то в основе своей она вытекала из важнейших принципов эстетики Байрона, для которого поэтическое творчество, особенно в зрелый период, предполагало деятельное и страстное *вмешательство* в жизнь. «Если Вордсворт видел в Попе салонного поэта и вдобавок полагал, что в настоящее время писателям следует не столько поучать народ, сколько учиться у него нравственной чистоте, если «Эдинбург ревью» желало сохранить авторитет Попа, дабы воспрепятствовать распространению демократических веяний в литературе, то, с точки зрения Байрона, Поп был прежде всего просветителем. Лишиться его влияния означало для Байрона снизить общественное значение литературы...»[72] — так характеризует Е. И. Клименко ситуацию, сложившуюся в ту пору в английской литературе.

К тому же попытки «шекспиризации» в английской романтической драматургии в большинстве случаев не были художественно эффективны. Перечислив трагедии Вордсворта, Кольриджа, Лэма и Китса, Н. Я. Дьяконова приходит к выводу, что даже они «были слабы, мелодраматичны и мало напоминали свои образцы»[73]. Что касается продукции более заурядных драматургов, с которой ему пришлось знакомиться как члену Комитета при Друри-лейнском театре, то о ней у Байрона остались анекдотические воспоминания, запечатленные в «Разрозненных мыслях».

[69] Oliver Goldsmith. Plays Together with the Vicar of Wakefield. Ed. by C. E. Doble. Oxford edition L. Froude, 1909, p. 242.

[70] Byron. Letters and Journals, v. V, p. 542.

[71] «И Bowles и Byron в своем споре заврались; у меня есть на то очень дельное опровержение. Хочешь, перешлю? переписывать скучно»,— писал Пушкин А. А. Бестужеву из Михайловского 24 марта 1825 г.— А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X, стр. 131.— По-видимому, этот интересный замысел не был осуществлен.

[72] Е. И. Клименко. Английская литература первой половины XIX века (Очерк развития). Изд. ЛГУ, 1971, стр. 27.

[73] Н. Дьяконова. Шекспир в английской романтической критике.— В кн.: «Шекспир в мировой литературе». М.— Л., 1964, стр. 121.

Еще более настораживали его, конечно, такие знамения времени, как пьеса Кольриджа «Заполья; рождественская сказка» (1817), которая, перекликаясь отчасти с «Зимней сказкой» Шекспира, представляла собой вместе с тем недвусмысленную апологию Реставрации. Байрон понимал всю бесплодность попыток формальной стилизации английской драмы XIX столетия «под Шекспира», ему было не по пути с эпигонами и подражателями, так же как и с теми, кто хотел приспособить старые шекспировские традиции для выражения вполне антишекспировских взглядов на современность. Именно поэтому он и отвергал Шекспира, догматически предлагаемого ему как «образец».

Но, настаивая на свободе своего творчества от педантических схем и канонов, он сам пришел к Шекспиру, когда для этого настало время, и взял от великого английского драматурга больше, чем могли предполагать и представить себе его советчики, но взял по-своему. Творчество Байрона в этом отношении оправдало пророчество Шелли, который в разгар своих разногласий с автором «Марино Фальеро» великодушно предсказал, что «гений» Байрона «сбросит свои оковы, когда почувствует, что они его стесняют», и создаст «нечто очень великое, «в чем воплотится его знание драматических сил человеческой природы» [74].

В отличие от Байрона Гюго, начиная с первых своих самостоятельных шагов в литературе, заявляет себя не только восторженным читателем, но и пылким пропагандистом Шекспира. Его литературные манифесты в защиту романтического новаторства в искусстве полны ссылок на Шекспира. Теория новой драмы, с такой поэтической страстностью изложенная в знаменитом предисловии к «Кромвелю» (1827), обоснована главным образом великим «прецедентом» шекспировской драматургии.

Ссылки на Шекспира повторяются снова и снова в предисловиях к «Марион Делорм» (1831), к «Король забавляется» (1832), к «Марии Тюдор» (1833). Контекст их различен, но они всюду образуют неотъемлемую часть эстетической, а вместе с тем и политической программы Гюго.

И, наконец, памятником Шекспиру, истолкованному не как явление далекого прошлого, а как живая могучая сила, активно участвующая в сегодняшней жизни народа и в борьбе за его будущее, была книга Гюго «Вильям Шекспир» (1864).

Таким образом, на протяжении целой жизни, с юности до бодрой старости, Гюго все время ощущает бок о бок с собой Шекспира как спутника, соратника, вдохновителя.

В обращении к Шекспиру Виктора Гюго, как и других французских романтиков, отчетливо проступала наравне с эстетической мотивировкой определенная политическая тенденция. Борьба с традициями классицизма здесь, во Франции времен Реставрации, воспринималась как один из аспектов борьбы против реакции политической. Вопрос о «правилах» и «единствах» приобретал остроту, какую он уже не мог иметь к этому времени ни в Германии, ни в Англии. В яростных призывах Гюго, оглашающих предисловие к «Кромвелю» (1827) — «Ударим молотом по

[74] Percy Bysshe Shelley. Letters, v. X, p. 324.

теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства!»[75] — кажется, слышны отголоски штурма Бастилии. Позднее, в «Вильяме Шекспире», мысль о том, что пришло время явиться новому Шекспиру, прямо мотивируется «правом Французской революции, создательницы третьего мира, на то, чтобы быть представленной в искусстве»[76].

Апелляция к великим революционным переменам, которые произошли во французском обществе после 1789 г., проходит лейтмотивом сквозь «Расина и Шекспира» Стендаля. «Романтик (от лица которого Стендаль обращается со своими полемическими письмами к воображаемому «классику») хочет, чтобы его стиль «подходил детям Революции... людям, которые вместо того, чтобы читать Квинта Курция и изучать Тацита, совершили Московский поход и были очевидцами странных соглашений 1814 г.»

Он устанавливает (так же, как и Гюго) прямые аналогии между бурной, кровавой, переломной эпохой, которую переживала Англия времен Шекспира, и Францией времен Реставрации. Если «новая французская трагедия будет очень походить на трагедию Шекспира», то «так будет только потому, что обстоятельства нашей жизни те же, что и в Англии 1590 г. И у нас также есть партии, казни, заговоры. Кто-нибудь из тех, кто, сидя в салоне, смеется, читая эту брошюру, через неделю будет в тюрьме. А тот, что шутит вместе с ним, назначит присяжных, которые его осудят»[77]. В этих резких штрихах проявляется такая беспощадная аналитическая наблюдательность, которая уже позволяет предчувствовать в авторе этого «романтического» манифеста будущего реалиста — Стендаля. Но — хотя и не всегда с такой четкостью акцентов — восприятие Шекспира в контексте их борьбы не только с литературной (классицистической), но и с политической реакцией было характерно для большинства французских романтиков прогрессивного лагеря.

Б. Г. Реизов показывает, как происходило это включение шекспировского наследия в круг насущнейших злободневных раздумий французских романтиков на примере подробно исследованной им «Жизни Шекспира» (1821) Франсуа Гизо, которую он считает «одновременно манифестом новой романтической школы, эстетическим трактатом и публицистическим трудом большого политического значения»[78]. Гизо, как Стендаль и Гюго, против *подражания* Шекспиру. Шекспировская «система» заключает в себе свои опасности. Но его наследие привлекает автора тем, что дает пример изображения сложного и изменяющегося общественного бытия, где переплетаются различные интересы, действуют различные классы[79],

[75] Виктор Гюго. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 14. М., ГИХЛ, 1956, стр. 105—106.
[76] Victor Hugo. William Shakespeare. Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864, p. 224.
[77] Стендаль. Собр. соч., т. 7, стр. 49, 31.
[78] Б. Г. Реизов. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо).— Сб. «Шекспир в мировой литературе». М.— Л., 1964, стр. 159.
[79] Сочетание «высокого» и «низменного» у Шекспира получает у Гизо и политическую интерпретацию: так, например, по его мнению, могильщики в «Гамлете» — пример вторжения низших классов в искусство.

где, терпя поражение в борьбе за свои индивидуальные цели, люди служат решению не подозреваемых ими задач истории. Именно так, в частности, интерпретировал Гизо «Гамлета»: «Время истекало, провидение не может больше ждать; подготовленные Гамлетом события происходят без его участия; они совершаются через него и против него; и он падает жертвой предначертаний, свершение которых он обеспечил, показав своей судьбой, как мало значит человек даже в осуществлении того, чему он помогал». Комментируя эти слова Гизо, Б. Г. Реизов полагает, что они заключают в себе прямой намек на положение политических единомышленников автора в условиях Реставрации: «Для политических деятелей, в течение многих лет боровшихся за свои идеи, в осуществлении которых они далеко не были уверены, приносивших в жертву и свою «судьбу», и свою жизнь, влачивших свои дни в изгнании, осужденных и правительством, и теми кругами общества, к которым они принадлежали по рождению и воспитанию, такая мысль была великим утешением. «Гамлет» оправдывал их позицию в борьбе, их неудачи, личные и общественные катастрофы во имя грядущей справедливости. Великая трагедия Шекспира проповедовала сопротивление неправедной силе. «Гамлет» стал апологией тех, кто боролся с несправедливостью ради блага страны» [80].

Отношение Гюго к Шекспиру отличалось не меньшей живостью актуальных ассоциаций. В предисловии к «Марион Делорм», окрыленном надеждами, которые пробудила июльская революция 1830 г., он готов провозгласить исчерпанным, «снятым» историей конфликт романтиков и классицистов, против которых он сам ополчался в «Кромвеле» под знаменем Шекспира.

Обращаясь к будущему, он мечтает о создании *народного* театра, «единого и разнообразного, национального по историческим сюжетам... всеобъемлющего по изображению страстей»,— задача, предвосхищающая за три четверти века идеи «Театра революции» Ромена Роллана. Этот театр должен быть достоин «великого народа, привыкшего к великим деяниям»; речь идет о том, чтобы «потрясти массы и всколыхнуть их до самого основания» [81]. В этом контексте имя Шекспира появляется как *мера поэтической значительности* нового театра, которому еще предстоит родиться на свет. Гюго заключает свое предисловие своеобразным уравнением, где хочет связать воедино, с лаконизмом математической формулы, движение истории и движение искусства: «В начале XIX в. у нас были император и империя. Почему бы теперь не родиться поэту, который был бы по сравнению с Шекспиром тем, чем Наполеон является по сравнению с Карлом Великим?» [82].

Эта «математика», конечно, весьма романтична. И все же Жан Годон, современный французский исследователь драматургии Гюго, прав, подчеркивая революционный смысл его суждений. «Сыграть в художественном плане ту же роль, какую сыграл Наполеон в плане политическом, означает

[80] Б. Реизов. Шекспир и эстетика французского романтизма..., стр. 173.
[81] В. Гюго. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 3, стр. 11.
[82] Там же, стр. 12.

для Гюго продолжить движение 1789 г. и усвоить наследие Французской революции, основав революционный театр» [83].

В предисловии к пьесе «Король забавляется», запрещенной на следующий день после премьеры, отразилось растущее разочарование Гюго итогами июльской революции. Правительство Луи-Филиппа испугалось буитарских намеков в тексте этой пьесы; демократическая публика встретила их восторженно: на мстительные и гневные реплики оскорбленного в своем человеческом достоинстве шута Трибуле зрительный зал отвечал «Карманьолой» и «Марсельезой». В памяти свежи были воспоминания о жестоко подавленных восстаниях 1831 г. и 1832 г. Предисловие звучало как манифест литературного и политического сопротивления. Оспаривая запрещение своей пьесы, Гюго в сущности писал о большем — он обличал «мелочную тиранию» правительства и зло высмеивал торгашескую суть политики Луи-Филиппа: «Это — союз тех, чьим интересам грозит поступательное движение теорий. Это — торговля, которая пугается философских систем; это — купец, который желает продавать; ...это вооруженная лавочка, которая обороняется» [84]. Он ощущает себя бойцом, находящимся на поле битвы, «в пыли, дыму и грохоте сражения» [85]. И имя Шекспира снова возникает здесь, как знамя: Гюго ссылается на «романтический театр» Шекспира [86] как на великий прецедент, оправдывающий те вольности в изображении монарха, какие были поставлены в вину автору «Король забавляется».

Апелляцией к Шекспиру открывается и предисловие к написанной годом позже «Марии Тюдор», где демократическая идея воплощается в антитезе деспотического эгоизма королевы и великодушия «Человека из народа» (как символически озаглавлен «Первый день» пьесы).

Много позже, в эпоху Второй империи, размышления Гюго — политического изгнанника — о величии и свободе шекспировской драматургии будут снова пронизаны ссылками на политическую современность, гневными выпадами против милитаризма и реакции.

Шекспир для Гюго — это наивысшее воплощение *свободы* в широком романтическом понимании этого слова. Недаром он так охотно пользуется, говоря о творчестве автора «Гамлета», такими символическими образами бурных стихий природы, как «человек-океан», «демагогия туч в разгар урагана» [87] и т. д. В подобных романтических метафорах политическое, этическое и эстетическое содержание понятия «свободы» естественно сливаются воедино.

Понятый таким образом Шекспир, так же как и Эсхил, Данте, Микеланджело, Бетховен и другие великаны, с которыми его ставит рядом Гюго, означает прежде всего великий прецедент титанического своеволия в искусстве как нормы истинного творчества. Гюго пользуется, говоря об этих художниках, образами грандиозных и фантастических подвигов: они идут в ледяном разреженном воздухе, «скользя над пропастями, обжигаемыми

[83] Jean G a u d o n. Victor Hugo dramaturge. Paris, L'Arche, 1955, p. 18.
[84] В. Г ю г о. Собр. соч., т. 3, стр. 327.
[85] Там же, стр. 326.
[86] Там же, стр. 322.
[87] V. H u g o. William Shakespeare, p. XV.

молниями, к вершинам идеала; Данте «скручивает в чудовищную спираль весь мрак и весь свет» [88]; Шекспир сотрясает мертвую голову (намек на монолог Гамлета над черепом Йорика), и из нее сыплются звезды...»

Бенгальский огонь этой патетической риторики зачастую не позволяет разглядеть конкретных примет шекспировского метода. Но это, собственно, и не так важно для Гюго. Когда он восклицает: «Для нас Шекспир — гений, а не система» [89], и предупреждает, что «подражать Шекспиру было бы столь же безумно, как глупо было бы подражать Расину» [90], он, казалось бы, приближается к теоретической позиции Байрона. Но это сходство обманчиво. Примечательно, что, излагая свои эстетические взгляды, Гюго и Байрон прибегают к одной и той же метафоре, но вкладывают в нее противоположный смысл. Как помним, Байрон, уподобляя Шекспира пирамидам, придавал этому сравнению уничижительный иронический оттенок, не сомневаясь в превосходстве стройного греческого храма классицизма над этими «грудами обожженного кирпича». Гюго в характерном рассуждении об «абсолютном уровне» искусства, подчиняющегося закону вечного движения, но не знающего «прогресса», уравнивает древние пирамиды в правах со всеми позднейшими шедеврами: «Идите вспять, сколь вам будет угодно, от Версальского дворца к Гейдельбергскому замку, от Гейдельбергского замка к собору Парижской богоматери, от собора Парижской богоматери к Альгамбре, от Альгамбры к Святой Софии, от Святой Софии к Колизею, от Колизея к Пропилеям, от Пропилеев к пирамидам, вы можете двигаться назад в веках, но вы не двигаетесь назад в искусстве. Пирамиды и «Илиада» остаются на переднем плане» [91].

Таким «абсолютом» является для Гюго и Шекспир. Романтическая эстетика гротеска, разработанная в предисловии к «Кромвелю» и воплощенная не только в драматургии, но и в повествовательной прозе Гюго; его постоянные апелляции к «природе и истине» в сочетании с «величием» [92], его стремление сделать драму не простым, а «концентрирующим зеркалом» [93] действительности,— все это неизменно сопровождается ссылками на Шекспира. Великим прецедентом Шекспира Гюго обосновывал широту охвата жизни, характерную для его драматургии, стремительные повороты действия, переходы от возвышенного к низменному и от уродливого к прекрасному. Но как ни настойчиво и громогласно взывал он к Шекспиру, отрекаясь от наследия французского классицизма, «шекспиризирующая» драматургия Гюго тем не менее во многом обнаруживала явственно сохранявшуюся в ней преемственную связь с этой декларативно отвергаемой, но в сущности глубоко вошедшей в плоть и кровь романтизма Гюго отечественной традицией.

Следует отметить, что даже в разгар своих самых ожесточенных нападок на «правила» и «систему» классицизма Гюго, как, впрочем, и гораздо

[88] Там же, стр. 92.
[89] Там же, стр. 377.
[90] Там же, стр. 383.
[91] Там же, стр. 138.
[92] В. Гюго. Собр. соч., т. 14, стр. 107 и др.— Предисловие к «Кромвелю», там же, т. 4, стр. 7.— Предисловие к «Марии Тюдор».
[93] В. Гюго. Собр. соч., т. 14, стр. 109.

более последовательный и «логический» Стендаль, сохраняет глубокую привязанность и симпатию к великим французским классицистам XVII в. В том же предисловии к «Кромвелю» он находит слова восхищения и для Корнеля («этот гений, который уже весь принадлежал новому времени и весь насыщен был средними веками и Испанией»), и для Расина, создавшего «восхитительную элегию «Эсфири» и «великолепную эпопею «Гофолии» [94]. Попутно, несколькими мазками, он создает эскиз трагедии, пережитой этими художниками, которые якобы не смогли отстоять свое подлинное «я» под напором ложных и искусственных догм, хотя иногда и вырывались на свободу и подобно библейскому Самсону «уносили с собой на гору дверь своей темницы» [95].

В самом Шекспире Гюго хочет обнаружить черты, которые роднили бы его с мастерами французской классической драматургии. Не боясь обвинения в кощунстве, он уподобляет Шекспира «богу»— «богу сцены», «в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра — «Корнель, Мольер, Бомарше» [96].

По примеру Шекспира Гюго пытается дать в широком развороте «фальстафовский фон» изображаемых им эпох. Композиция «Кромвеля» предполагает последовательную смену точек зрения на происходящее, акты озаглавлены: «Заговорщики», «Шпионы», «Шуты», «Работники». Сценический прожектор выхватывает из мрака различные группы участников исторической драмы: кавалеры-роялисты и их противники из республиканской армии, странствующие проповедники, еврейские ростовщики и банкиры, придворные шуты, вышучивающие своего еще не короноваиного повелителя, и плотники, и обойщики, сооружающие для него трон, который рискует стать эшафотом... Гюго движется к мысли о том, что судьба Кромвеля решается, в конце концов, «мнением народным»,— к мысли, так мощно прозвучавшей немногим ранее в реалистической трагедии Пушкина «Борис Годунов». Об этом напоминает Кромвелю пуританин Карр (Dieu te soutint d'en haut et le peuple d'en bas [97], V, 14). В кульминационной сцене драмы Гюго, после того как герольд провозглашает Кромвеля королем, следует многозначительная ремарка: «Глубокое молчание в толпе и в войсках» [98] (V, 10), заставляющая вспомнить финальное «Народ безмолвствует» пушкинского «Бориса Годунова». Но мысль эта у Гюго тонет в романтической риторике. А характер Кромвеля, при всех неожиданных эффектах и «coups de théâtre», которые его иллюстрируют, в сущности остается близок классицистической концепции «господствующих страстей». Честолюбивый лицемер, он верен этому нравственному *эталону* от начала

[94] В. Гюго. Собр. соч., т. 14, стр. 103.
[95] Там же, стр. 104.
[96] Там же, стр. 98.— Советская исследовательница раннего творчества Гюго считает важным фактором в его развитии наследие Вольтера и французской литературы Просвещения и наследие драматургов XVII в.; «став вождем романтизма, возглавив литературную революцию, он всегда будет сохранять прочные связи с исконно французскими поэтическими традициями».— И. В. Мешкова. Творчество Виктора Гюго. Книга первая (1815—1824). Изд. Саратовского ун-та, 1971, стр. 121.
[97] «Бог поддержал тебя сверху, а народ – снизу». Victor Hugo. Oeuvres complètes. Drame, I. Paris, Hetzel, s. a., p. 536.
[98] Там же, стр. 491.

до конца пьесы. В свою очередь Мильтон, фигурирующий в числе действующих лиц пьесы, приобретает временами черты комического педанта. В своем разборе «Кромвеля» Пушкин особо отметил отсутствие «исторической истины», как и «драматического правдоподобия» в изображении французским романтиком великого английского поэта. «В течение всей трагедии, кроме насмешек и ругательства, ничего иного Мильтон не слышит; правда и то, что и сам он, во все время, ни разу не вымолвит дельного слова. Это старый ‹шут›, которого все презирают и на которого никто не обращает никакого внимания.

Нет, г. Юго! не таков был Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец «Иконокласта» и книги Defensio populi! Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет. Cromwell, our chief of men!..

Если г. Юго, будучи сам поэт (хотя и второстепенный), так худо понял поэта Мильтона, то всяк легко себе вообразит, что под его пером стало из лица Кромвеля, с которым не имел он уж ровно никакого сочувствия!» [99]

В этом споре сталкиваются друг с другом два различных принципа «шекспиризации»: Пушкин судит романтическую драму Гюго по законам реалистического «шекспиризирования», основанного на проникновении в подлинное движение истории и объективную логику характеров.

«Шекспиризм» Гюго — это стихийная игра колоссальных антитез [100], столкновение «Рока» и «Провидения» [101], пафос моральной идеи, рупором которой становится герой. Шуты, ростовщики и шпионы «Кромвеля», бродячие актеры в «Марион Делорм», разбойники «Эрнани», лондонская толпа в «Марии Тюдор», карнавальные маски «Лукреции Борджа» и пр.— все эти персонажи, призванные составить «фальстафовский фон» пьес Гюго, в сущности, лишь оцепляют и выгораживают площадку, на которой развертывается главный, этический конфликт его драматургии [102]. «Протест человека против общества, апелляция человеческой личности на общество, поданная ею этому же самому обществу» [103],— как определил Белин-

[99] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 140–141. («О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»).

[100] «Антитеза Шекспира,— писал Гюго в «Вильяме Шекспире»,— это универсальная антитеза... жизнь и смерть, холод и жар, справедливость и несправедливость, ангел и демон, небо и земля, цветок и молния, мелодия и гармония» и т. д., и т. д. Коллизия «Отелло» соответственно интерпретируется так: Отелло — «это ночь. Огромная роковая фигура. Ночь влюблена в день... Как быстро ночь подает знак смерти!» (там же, стр. 321).

[101] О роли этого противопоставления в драматургии Гюго 1830-х годов и особенно в «Бургграфах» писал Б. Г. Реизов («Французский исторический роман в эпоху романтизма». Л., Гослитиздат, 1958, стр. 534—535).

[102] Анализируя попытки создания «фальстафовского фона» в драматургии французских романтиков (и, в частности, в «Кромвеле» Гюго), Н. П. Верховский приходит к выводу, что «в конце концов фон вырождается у романтиков либо в фарсовое начало, либо в живописно-декоративный элемент».— Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина.— В кн.: «Западный сборник. I». Под ред. В. М. Жирмунского. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 211.— «Творческий метод Шекспира, идейная и психологическая глубина, реализм его трагедий не были постигнуты Гюго»,— писал М. Трескунов («Виктор Гюго. Очерк творчества». М., Гослитиздат, 1954, стр. 95).

[103] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 420.

ский основную нравственную идею творчества Гюго и близких к нему французских романтиков,— в пьесах 30-х годов облекается в форму тех самых «тирад», над которыми так насмехался Стендаль, объявлявший их принадлежностью безнадежно устарелой драматургии классицизма. Таковы, например, центральные, кульминационные пункты «Рюи Блаза» или «Бургграфов»: обвинительный монолог лакея, ставшего министром и уличающего грандов Испании в казнокрадстве, взяточничестве, предательстве интересов государства («Рюи Блаз», III, 2); грозная речь императора Фридриха Барбароссы, который в ожидании своего часа скрывался в жалких лохмотьях нищего, а теперь обрушивает кары и проклятья на все четыре поколения бургграфов — выродков и злодеев, грабящих свою агонизирующую мать — Германию («Бургграфы», II, 6). В романтическую мелодраму Гюго транспонируются мотивы классицистической трагедии. В «Эрнани» местами слышатся отголоски Корнеля («Сид» и «Цинна»). В «Рюи Блазе» и «Бургграфах» мы ближе к гражданской тираноборческой трагедии Вольтера.

Примечательно, что эти дидактические пассажи с их обличительной риторикой вступают даже в известную диспропорцию с ходом развития романтического сюжета драмы. Рюи Блазу удается, пожертвовав собой, спасти честь и жизнь Марии Нейбургской, но он не может спасти Испанию. Легендарный Барбаросса, воскреснув из мертвых, возвращает Иову Проклятому потерянного сына, Отберта, а этому последнему — его невесту, но ничего не меняет в судьбах Германской империи... Белинский, остро ощутивший этот разрыв между *сюжетом* «Бургграфов» и риторическим пафосом центральных сцен этой пьесы, насмешливо предложил назвать ее по-русски: «Крикуны, или Много шума из ничего» [104].

Так, стремясь усилить гражданский публицистический элемент своей драматургии, Гюго наперекор собственным декларациям естественно обращается к знакомой ему с детства, прочно укоренившейся во Франции национальной традиции драматургии классицизма. Пример Корнеля и Вольтера незримо вдохновляет его и поддерживает героическое начало его драматургии даже тогда, когда он отрекается от них ради Шекспира; а его попытки «шекспиризирования» в области драматургии весьма далеки от шекспировского историзма и понимания объективной диалектики характеров, хотя и сыграли свою роль в расширении кругозора романтического искусства. Между тем Байрон обнаруживает в зрелый «итальянский» период творчества глубинную внутреннюю близость к шекспировской традиции. А отвергаемая им как «наихудший образец», она входит как живой ток крови в его автобиографическую прозу и в «Дон Жуана» [105], помогая

[104] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 140.

[105] Примечательно, что, как пишет И. В. Мешкова, «для Гюго Байрон велик прежде всего как создатель «восточных поэм», «Манфреда», «Каина». Ко второй манере Байрона Гюго относится сдержанно, «Беппо» и «Дон Жуан», в частности, вызывают критические замечания» (И. В. Мешкова. Творчество Виктора Гюго. Книга первая, стр. 280). В статье-некрологе «О лорде Байроне» (1824) английский поэт предстает как создатель «траурных песнопений», в которых он передал «последние судороги общества умирающего» (В. Гюго. Собр. соч., т. 14, стр. 69),— хотя в период работы над «Дон Жуаном» Байрон, как известно, насмехался над таким пониманием своего творчества.

ему найти выразительные художественные средства, чтобы передать размах и напряженность конфликтов современной истории, участником которых сознает себя сам поэт. Проецируя самого себя в образы шекспировских героев, говоря их энергичным и страстным языком о своей борьбе, своем разочаровании и своих порывах, он позволяет почувствовать, что речь идет о трудах и днях, полных титанического величия. А применяя шекспировские аллюзии к анализу всей современной истории Европы, он находит неожиданные иронические ракурсы, аналогии или антитезы, позволяющие представить в его прихотливом движении противоречивый и неудержимый бег Времени.

Сопоставление Байрона и Гюго — этих двух «казусов» в сложной истории восприятия Шекспира европейскими романтиками — представляет, думается, не только интерес частного литературного парадокса. Оно показывает, как многообразны те факторы, которыми определялось направление и действенность сил литературного «притяжения» и «отталкивания» в отношении романтиков к классическому литературному наследию. В этом многообразии, в частности, немалую роль играли и конкретные обстоятельства общественно-политической и литературной ситуации, сложившейся в той или иной стране, и степень развитости и устойчивости национальных литературных традиций, и устремление творческих поисков каждого из рассматриваемых писателей,— наконец, не в последнюю очередь,— его художественная индивидуальность.

М. Сенци

ВООБРАЖЕНИЕ И ВЕРНОСТЬ ПРИРОДЕ. ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ КОЛЬРИДЖА

Термины «романтический» и «романтизм» общеприняты для обозначения определенного периода в литературе и в истории культуры, хотя временные границы и особенности романтического движения до сих пор являются предметом горячих дискуссий [1]. В своем исследовании предшествующего периода, названного им предромантизмом, Э. Бернбаум перечисляет тринадцать характеризующих его моментов, а в разделе, посвященном собственно романтической литературе, он упоминает о двадцати восьми определениях, выбранных из многих сотен работ и приведенных в его более раннем сочинении [2]. Веллек свел число основных критериев к трем: «Роль воображения в поэзии, роль природы в видении мира и значение символа и мифа для поэтического стиля» [3].

Первый из этих критериев составляет предмет книги С. М. Баура, содержащей лекции, прочитанные им в Гарвардском университете в 1948—1949 гг. [4] Анализируя различные высказывания Блейка, Кольриджа, Вордсворта, Шелли и Китса, этот автор пришел к заключению, что каждый из названных поэтов «был абсолютно уверен не только в том, что воображение является его наиболее ценным достоянием, но также и в том, что оно связано каким-то образом со сверхъестественным» (стр. 4). По мнению Баура, «все поэты-романтики верили в существование потустороннего и на этом основывали свою поэзию» (стр. 13), особенно Блейк, «ибо для него воображение создает реальность и эта реальность является божественной деятельностью «внутреннего Я» (self) в его безграничной энергии» (стр. 14). Согласно Баура, «великие романтики... соглашались в том, что их за-

[1] См. суммарный обзор этих дискуссий в кн.: René Wellek. «The concept of Romanticism in Literary History» and «Romanticism Re-examined.— In: «Concepts of Criticism». Yale Univ. Press, 1964, p. 128—221. В 1968—1970 гг. широкая дискуссия по проблемам романтизма была проведена на страницах журнала «Вопросы литературы».

[2] Ernest Bernbaum. The Romantic Movement. The English Romantic Poets. A Review of Research (revised ed.).— «The Modern Language Association of America». New York, 1956, p. 3—15, 24—27.

[3] R. Wellek. Указ. соч., стр. 161.

[4] C. M. Bowra. The Romantic Imagination. New York, Oxford, Univ. Press 1961.

дачей было найти посредством воображения некий трансцендентальный закон, объясняющий внешний мир» (стр. 22).

В заключительной лекции Баура подводит итог «достижениям» романтизма. По его схеме, романтическая фраза в английской поэзии началась в 1789 г. с «Песен Невинности» Блейка и закончилась со смертью Китса и Шелли. «Пять ведущих поэтов романтической эпохи, а именно Блейк, Кольридж, Вордсворт, Шелли и Китс, «несмотря на многочисленные различия, соглашались в главном: в том, что творческое воображение тесно связано с особенным прозрением за видимыми вещами невидимых законов» (стр. 271).

Подобное определение, видимо, не подходит к творчеству Байрона, хотя «Дон Жуану» Баура посвящает отдельную главу. По праву считая, что в этой «эпической поэме века» Байрон отказался от романтического взгляда на воображение и обратился к новому реалистическому искусству» (стр. 159), Баура высоко оценивает «веру поэта в личную свободу и его ненависть к тирании и принуждению»: «его смерть в Миссолунгах показывает, что он был не актером, а воином, человеком дела, повелителем людей» (стр. 170). Значение этой великой поэмы подмечено верно: Байрон «предпринял дерзкую попытку воплотить самого себя в «Дон Жуане»... Противоречия, свойственные его натуре, полностью отражены в «Дон Жуане», который уже сам по себе является *романтической эпической* поэмой и реалистической сатирой» (стр. 173).

Баура сопоставляет континентальную репутацию Байрона, высокую оценку, данную ему Гете, Мадзини и Пушкиным как «представителю нового «века» (стр. 151), с пренебрежением к поэту в его родной стране, где он рассматривался как «нежелательный попутчик в мире английской поэзии». Главным исключением был Шелли, который отдал дань уважения и признательности «мощи и прелести и остроумию «Дон Жуана»» и восхищался изображением человеческой природы, сделанным его другом (стр. 153).

Противоречивость и сложность байроновского мировоззрения и искусства тонко проанализированы Баура, его величие — признано; тем не менее он не включил Байрона в число пяти ведущих поэтов английского романтизма, поскольку этот поэт не разделяет «центрального положения романтизма — признания важности воображения» (стр. 153). В поддержку подобного взгляда Баура приводит отрывок из письма Байрона: «Криком моды является увлечение тем, что именуют «воображением» и «изобретательностью», двумя наиболее распространенными качествами: ирландский крестьянин, выпив немного виски, вообразит и изобретет больше, чем нужно для современного стихотворения».

При всей проницательности своей критики Баура не может избежать провалов, свойственных идеалистическому методу. Он избирает один частный аспект творческого процесса — функцию поэтического воображения, придает ей метафизическое значение, представляя ее как средство постижения некой сверхчувственной, трансцендентальной реальности, называет это наиболее важной чертой романтизма и исключает из числа романтиков писателей, которые не подходят под его узкую интерпретацию этого термина.

В противоположность подобной идеалистической интерпретации марксистские ученые указывают, что романтизм, подобно любому другому великому течению в литературе и культуре, имел свои корни в исторической действительности. Его приход был возвещен американской и французской революциями. Особенно большое значение имела для развития духовной жизни Европы Великая французская революция, происшедшая в стране, которая рассматривалась как один из центров духовной культуры и умственной жизни всего человечества.

Охарактеризованный Марксом как одна из первых реакций на Французскую революцию и Просвещение [5], романтизм подразделяется советскими учеными на два основных типа. В своем введении к первому выпуску второго тома «Истории английской литературы», посвященном английскому романтизму, А. Ф. Иващенко исходил из классового разделения: писатели, представлявшие классы, которые разрушались капиталистическим развитием, т. е. так называемые поэты «Озерной школы», выражали свой протест, мечтая о возврате к докапиталистическим порядкам; в то время как другая группа романтиков сочувствовала новым классам, созданным капитализмом. А такой поэт, как Шелли, резко критиковал уродливые проявления буржуазного прогресса и смотрел навстречу идеалам будущего общества, свободного от угнетения и эксплуатации [6].

Анализируя различные тенденции в романтизме, советские исследователи опираются на горьковскую мысль о различии «активного» и «пассивного» направлений в романтизме. Так, Д. Д. Благой пишет, что «... в зависимости от социальной основы различных течений романтизма, от мировоззрения писателей-романтиков, от их позиции по отношению к современной им общественно-политической борьбе и отсюда от идейной направленности их творчества, неудовлетворенность существующим, противопоставление себя окружающему и мечта об иной действительности приобретают совершенно различное содержание и характер» [7].

Сложность и значение романтического движения — даже если мы ограничимся рассмотрением европейской литературы — могут быть поняты во всей полноте только в результате многочисленных сопоставительных исследований, аналогично тому, какое предпринял П. Ван Тигем четверть века тому назад [8]. Подойдя к проблеме синтетически, А. А. Елистратова проанализировала богатое разнообразие интеллектуальных течений, литературных методов и стилистических средств выражения у шести английских поэтов, от Блейка до Китса, взвесила их достоинства и недостатки и обосновала значение английского романтического наследия для современного искусства [9].

Анализ Р. Веллеком эстетической мысли и литературной критики романтического периода покрывает более широкое лингвистическое прост-

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 32, стр. 44.
[6] «История английской литературы», т. II, вып. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 9.
[7] «История русской литературы» в трех томах, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 7.
[8] P. Van Tieghem. Le romantisme dans la littérature européenne. Paris, 1948.
[9] А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., Изд-во АН СССР, 1960.

ранство. Его книга начинается с работ Шлегеля и ранних немецких романтиков, включая работы английских, французских, итальянских критиков, и заканчивается характеристикой поздних немецких романтиков и философов [10].

Предмет данной статьи значительно у́же: он ограничен одним лицом, а именно Кольриджем, и лишь одним аспектом его критических взглядов, а именно его теорией поэтического воображения и возможности ее примирения с принципом верности природе. Автор воздержался от рассмотрения многочисленных сторон творчества Кольриджа, отношения его поэзии к его критике, причин изменения в его интересах или той роли, какую сыграла его литературно-критическая деятельность в брожении умов и в спорах того времени. Метод анализа, принятый в этой статье, является диахроническим; я попытался «раскопать» древнегреческие основы взглядов Кольриджа, проследить отмеченные им, под влиянием английских и немецких философов, расхождения в учениях Платона и Аристотеля, соотнести это расхождение с принципом единства противоположностей, который пронизывает философские и эстетические взгляды Кольриджа и является основанием его конкретной литературной критики. Принимаясь за данное исследование, я был убежден, что, хотя политическое содержание мысли Кольриджа определено общественной борьбой его эпохи и представляет для нас в основном лишь исторический интерес, однако в своей литературной критике он обнаруживает проницательность и глубину и многие из найденных им положений представляют объективную ценность и поныне. Попытка оценить литературно-критическое наследие Кольриджа, все еще свежее и полное значения, является предметом данной работы.

Авторы, рассматривающие значение Кольриджа как философского критика литературы, довольно широко расходятся в своих оценках. В числе его почитателей Джордж Сентсбери, который признал Кольриджа — вместе с Аристотелем и Лонгином — одним из трех крупнейших критиков Европы [11]. Герберт Рид полагает, что Кольридж «на целую голову возвышается над всеми другими английскими критиками», и считает его особой заслугой «введение в критику философского метода» [12]. С другой стороны, Ф. Р. Ливис писал, что «продолжительная популярность Кольриджа была скандальным явлением в истории критики» [13]. Т. М. Рейзор, редактор новейшего издания трудов Кольриджа («Coleridge's Shakespearian Criticism», 1930, и «Coleridge's Miscellaneous Criticism», 1936), менее категоричен в своих взглядах: он отдает должное психологической глубине оценок Кольриджа в его конкретных критических работах, но отвергает теоретические построения Кольриджа, называя его центральную доктрину воображения «неудачной». К аналогичным выводам пришел и Р. Веллек, который и в

[10] R. Wellek. A History of Modern Criticism: 1750—1950, v. 2. The Romantic Age. New Haven and London, Yale Univ. Press, 1955.
[11] George Saintsbury. A History of Criticism and Literary Taste in Europe, v. III. Edinburgh and London, 1925, p. 230.
[12] Herbert Read. Coleridge as Critic. London, 1949. Reprinted in: «Coleridge. A Collection of Critical Essays», ed. by Kathleen Coburn. N. Y., Prentice-Hall, 1967, p. 100.
[13] Richard H. Fogle. The Idea of Coleridge's Criticism. Perspectives of Criticism. Berkeley and Los Angeles Univ. of California Press, 1962, p. VIII.

своем труде о современной критике [14], и в обзоре обширной литературы о Кольридже как критике и философе [15] соглашается с утверждением Рейзора, что «как эстетик, Кольридж... был крайне не самостоятелен, весьма посредствен и в предмете, который требует систематичности, фрагментарен».

«Не самостоятелен» — это эвфемистический термин, на практике — подразумевающий плагиат. Рейзор и Веллек выдвигают и обвиняют Кольриджа в «прямых заимствованиях», прежде всего у Канта, Шеллинга и А. В. Шлегеля, чей «стиль предложений и словарный состав» можно якобы нередко обнаружить у английского романтика. Веллек посвятил пять страниц своей работы перечислению подобных «прямых заимствований», отметив в заключение, что «за словесными повторами, близкими парафразами... можно обнаружить, что много или даже большинство ключевых терминов и определений Кольриджа заимствованы из Германии» [16].

При всем стремлении доказать, что свои идеи «Кольридж адаптировал и импортировал из Германии», Веллек не может не согласиться с тем, что «некоторые из этих идей имеют свой первоначальный источник в античности». Кроме этого, он выдвигает предположение, что Кольридж сочетает идеи, заимствованные из Германии, «с элементами традиции неоклассицизма XVIII столетия и с британским эмпиризмом». С точки зрения Веллека, стремление Кольриджа построить «полную целостную систему» оказалось в значительной мере неосуществленным, так как он колебался между психологической и эпистемологической основой для анализа человеческого сознания, между традицией эмпирической психологии и диалектикой немецких идеалистов [17].

Одна из задач данной работы заключается в желании напомнить, что зародыши аналогичного конфликта могут быть обнаружены задолго до XVIII в., в древнегреческой философии, что сам Кольридж разделял все царство философской мысли на два великих владения, возглавляемые соответственно Платоном и Аристотелем. Под подобным углом зрения противоречие между британскими эмпириками и немецкими идеалистами выглядит как возобновление древнего, неразрешенного спора. Более того, мы видим, что это был не просто конфликт между соперничающими школами философии и эстетики; он часто бушевал в мозгу одной и той же личности. Развитие философской мысли Канта от догматического принятия доктрин школы Лейбница — Вольфа через фазу колебаний и сомнений, возникшую в основном под влиянием Юма, к постепенной выработке своей собственной критической философии общеизвестно. Не менее значительными были и изменения в мыслях Шеллинга на протяжении пятидесяти лет его деятельности. История интеллектуального развития Кольриджа также состоит из целого ряда значительных изменений — только на определенной стадии своего развития Кольридж находился под обаянием некото-

[14] R. Wellek. A History of Modern Criticism: 1750—1950, v. 2. The Romantic Age. 1955, p. 151–187.
[15] R. Wellek. The English Romantic Poets. A Review of Research. Rev. ed. New York, 1956, p. 110—137.
[16] R. Wellek. A History of Modern Criticism, v. 2, p. 156.
[17] Там же, стр. 156—158.

рых из немецких мыслителей; впоследствии его отношение к ним было критическим. Ни в образе мышления самого Кольриджа, ни в тех интеллектуальных воздействиях, которые он воспринимал и отчасти усваивал, не было ничего статического. Именно признание этого факта привело одного из современных критиков Кольриджа к выводу, что «в настоящее время представляется более важным то, что создал Кольридж на основе своих заимствований, чем вопрос о происхождении отдельных элементов его воззрений»; поэтому следует изучать «развитие кольриджевской философии литературы как самостоятельной структуры» [18]. Стремлением рассматривать философско-эстетические взгляды Кольриджа в их развитии проникнута работа видного специалиста в данной области, Кэтлин Кобэрн, которая сделала и продолжает делать более чем кто-либо другой, чтобы предоставить в распоряжение современных ученых и исследователей огромное количество критических и философских прозаических сочинений Кольриджа, публикуемых ею в хронологическом порядке [19]. Отказываясь придавать чрезмерное значение «заимствованиям» и «плагиатам» Кольриджа, Кобэрн пишет: «Нас уже не интересует выяснение того, заимствовал ли Кольридж свои идеи у немецких трансценденталистов; идеи эти все более и более воспринимаются как часть духовного климата». Она отмечает, что в крайне сложной интеллектуальной атмосфере Кольридж попытался ответить на критические пост-кантианские вопросы, однако нашел, что Кант его не удовлетворяет, и повернул назад к древнегреческим философам и английским богословам XVII в. [20]

Предлагаемая работа посвящена краткому исследованию некоторых основных философских идей Кольриджа, его взглядов на эстетику и теорию поэзии и, в заключение, рассматриваются некоторые конкретные образцы его литературной критики.

Общеизвестное свидетельство о наиболее ранних философских интересах Кольриджа принадлежит его многолетнему другу Чарльзу Лэму, который в «Эссе Элип» («The Essays of Elia») вспоминает своего школьного товарища, «вдохновенного приютского мальчика», поражавшего слушателей своим «глубоким и проникновенным истолкованием таинств Ямвлиха или Плотина [21]. Юный «логик, метафизик, бард» (как называет его Лэм)

[18] J. A. Appleyard. Coleridge's Philosophy of Literature. The Development of a Concept of Poetry 1791—1819. Harvard Univ. Press. Cambr., Mass., 1965, p. X—XI.

[19] В своем введении к «Собранию критических эссе» (см. сн. 12) К. Кобэрн указывает, что труды Кольриджа состоят из двадцати томов и семидесяти записных книжек. В выборочной библиографии, приложенной к книге, есть список новейших изданий, опубликованных до 1967 г., включая «Философские лекции» («The Philosophical Lectures», 1949) под редакцией Кобэрн и ее же издание избранных прозаических сочинений Кольриджа под общим названием «Ищущий Дух» («Inquiring Spirit», 1951). Кроме того, К. Кобэрн начала издание «Записных книжек» («The Notebooks») (предполагающееся в пяти томах); она является также главным редактором Собрания сочинений С. Т. Кольриджа. Уже опубликованные тома содержат лекции 1795 г., а также перепечатку периодических изданий «Страж» и «Друг». Среди других текстов, отмеченных в библиографии, особый интерес представляет Собрание писем («Collected Letters», 1785—1819, под ред. Э. Л. Григгса).

[20] Там же, стр. 8.

[21] Charles Lamb. Christ's Hospital Five-and-Thirty Years Ago. London, Dent; New York, Dutton, 1942.

во время своего обучения в Кембридже колебался между неоплатонической восторженностью и ее полной противоположностью с взглядами таких философских и политических радикалов, как В. Годвин, Дж. Пристли. В основном через них, он познакомился и с теорией ассоциаций Д. Гартли.

В своей книге «Наблюдения над человеком» (1749) Гартли предложил достаточно простую систему механистического, детерминистического материализма. Книга разделена на три части: первая содержит философские обоснования, объясняя ощущения как серию вибраций, передающихся по нервам в мозг; вторая часть посвящена психологии и объясняет интеллектуальные и эмоциональные процессы согласно простому закону ассоциаций; третья воздвигает религиозную «надстройку» христианской доктрины. В отличие от таких французских психологов, как Ламетри, Кондильяк, Даламбер или Гольбах, английский философ оказывается в состоянии «в традиционном английском духе компромисса объединить открытый материализм, даже механицизм, с моральными и даже религиозными идеалами» [22].

Молодой Кольридж горячо принял описанные выше теории. В декабре 1794 г., в возрасте двадцати двух лет, он писал Роберту Саути: «Я убежденный детерминист..., но я иду дальше, чем Гартли, я верю в материальность мысли, а именно в то, что мысль есть движение» [23].

Полнота и законченность идей Гартли, кажущаяся логическая гармония его системы — вот что импонировало уму молодого поэта и мыслителя, однако удовлетворило его ненадолго. Весной он начал изучать произведения Джорджа Беркли, оказавшись довольно скоро под его воздействием (это изменение взглядов Кольриджа отразилось и в том, что своего первого сына он назвал Гартли, а второго — Беркли). На интеллектуальное развитие Кольриджа большое влияние оказало внимание Беркли творческим силам человеческого ума, проявляющимся в области восприятия [24]. Но верность Кольриджа Беркли также была недолгой — через два года его вниманием завладел Спиноза.

Для неблагожелательно настроенного наблюдателя подобные изменения представляются простой игрой с различными системами, именно так это было описано Саути: «Гартли был вытеснен Беркли, Беркли — Спинозой, Спиноза — Платоном; когда я последний раз виделся с ним (в 1804 г.), некоторые шансы были у Якоба Беме. Правда заключается в том,— язвительно замечает Саути,— что любой абсурд будет служить ему источником, откуда он сможет извлечь что-то новое и вызывающее удивление» [25].

Бывший революционер, ставший придворным поэтом, мишень байроновских беспощадных насмешек в «Дон Жуане» и «Видении суда», Саути не мог понять интеллектуальный масштаб своего бывшего друга и со-

[22] W. J. Bate. Coleridge. London, 1969, p. 12—13.
[23] S. T. Coleridge. Letters, v. I, p. 113.
[24] Бейкер считает, что скорее Беркли, чем Кант, способствовал ниспровержению Гартли в мировоззрении Кольриджа. Немецкий философ лишь закрепил уже происшедшие сдвиги.
[25] Цит. по кн.: W. J. Bate. Указ. соч., стр. 31.

ратника, его неутомимый дух познания, «одиноко блуждающий в непознанном море мысли» [26]. В. Дж. Бэйт гораздо ближе к истине, когда подчеркивает у Кольриджа «постоянное стремление к единству», его диалектичность, движение его мыслей от «эмпирических и научных к духовным и идеальным, затем возвращение назад с новыми догадками, в надежде найти более просторные рамки для своей системы» [27].

История этих непрерывных поисков отложилась в письмах и записных книжках Кольриджа, дающих ключ к исследованию его умственного роста. Мы не в состоянии заниматься здесь анализом этого процесса и можем рассмотреть только некоторые из его результатов и выводов, которые выкристаллизовались пятнадцать — двадцать лет спустя в «Biographia Literaria», написанной в основном летом 1815 г. и опубликованной двумя годами позднее, а также и в «Философских лекциях» (Philosophical Lectures), читавшихся с декабря 1818 г. по март 1819 г. После этого Кольридж утратил интерес к теории литературы и философии, более поздние его работы посвящены религии или же социальным и политическим аспектам богословия. В то же время его письма и дневники содержат новые планы создания более последовательной философской системы [28].

Как «Biographia Literaria», так и «Философские лекции» имеют ярко выраженный субъективный оттенок. «Biographia Literaria» придан подзаголовок: «Биографические очерки моей литературной жизни и мнений»; в «Лекциях» Кольридж предлагает «рассматривать философию исторически, как существенную часть истории человечества, как если бы это были усилия одного одинокого сознания... в различные периоды его роста и развития» [29]. Не рискуя впасть в преувеличение, мы могли бы отождествить это «одинокое сознание» с умом самого Кольриджа, который ведет свои поиски на просторах всей западной философии «от Фалеса и Пифагора до наших дней», определяет цели и центральные положения различных школ, сталкивая их со своими собственными заключениями.

Три главы «Biographia Literaria» (V—VII) посвящены закону ассоциации, который представлялся Кольриджу в период его увлечения Гартли очень важным открытием, основным законом человеческой психологии. Теперь он прослеживает истоки этой доктрины, восходя к Декарту и, далее, к Аристотелю, указывая, что в аристотелевской психологии ассоциация «является универсальным законом пассивного воображения и механической памяти» [30]. Выражения «пассивный» и «механический» приобрели теперь у Кольриджа уничижительное значение, означая как бы низший уровень познания. Воображение и память, основывающиеся на чувственных впечатлениях, подчиняются законам ассоциации, но над ними возвышается башня высших завоеваний человеческого ума: разум и представ-

[25] Заимствовано из вордсвортовского описания ума Ньютона (см. «The Prelude», III, 63).
[27] W. J. Bate. Указ. соч., стр. 31.
[28] J. A. Appleyard. Указ. соч., стр. 247.
[29] S. T. Coleridge. The Philosophical Lectures, ed. by K. Coburn, 1949, p. 66.— В дальнейшем все ссылки на это издание обозначаются сокращенно.— PL.
[30] S. T. Coleridge. Biographia Literaria, v. I. Ed. by J. Shaweross. Oxford, 1962, p. 73.— В дальнейшем это издание обозначается сокращенно.— BL.

ление. Для зрелого Кольриджа «любая система, основывающаяся на пассивности ума, безусловно ложна» [31]. Закону ассоциации, краеугольному камню «механической» психологии, отводится теперь ограниченная сфера действия. В главе VI Кольридж доказывает, что «система Гартли, поскольку она отличается от системы Аристотеля, не является ни прочной в теории, ни подтвержденной фактами».

Глава IX посвящена формированию взглядов самого Кольриджа, его философских поисков, позволивших ему отказаться от упрощенных выводов механистического материализма. Он вспоминает, как смолоду изучал Платона и неоплатоников, считает себя обязанным Джордано Бруно и мистикам, но решительный поворот в своем мышлении приписывает влиянию Канта, «прославленного мудреца из Кенигсберга», чьи произведения завладели им, захватив его «как бы гигантской рукой». С уважением отзываясь об «оригинальности, глубине и сжатости» кантовской мысли, о «новизне и тонкости» его анализа, о «несокрушимой цепи его логики», Кольридж видит в этом отличительные особенности философии Канта, которые сразу же укрепили и дисциплинировали и «его собственное разумение». После пятнадцати лет знакомства с ними,— пишет Кольридж,— я все еще перечитываю эти и все другие его работы с неослабевающим удовольствием и с возрастающим восхищением» [32]. Однако эта пылкая дань признательности заканчивается критическим замечанием: не говоря о других его сомнениях, Кольридж заявляет, что он никогда не мог поверить, что Кант мог «понимать под Ноуменом или Вещью в себе только то, что выражают сами эти слова» [33].

Отношение Кольриджа к Канту было темой тщательного анализа в пространной главе ранней работы Р. Веллека [34] и в монографии Э. Винкельманна [35]. Веллек полагает, что Кольридж критиковал Канта со своих ранних, близких к Фихте и Шеллингу, позиций. Винкельманн добавляет к этим именам еще имя Якоби, выделяя, таким образом, триаду немецких философов, которые дали мысли Кольриджа новый поворот прежде всего. Это делается посредством новой интерпретации кантовской концепции «разума». Сам Кольридж довольно критически отзывается о Фихте в главе IX своей «Biographia Literaria» и превозносит Шеллинга как «оригинального, своеобразного гения», как «открывателя философии Природы, наиболее удачно сумевшего усовершенствовать Динамическую Систему, намеченную Бруно и вновь интерпретированную... Кантом». Стараясь опровергнуть обвинение в плагиате у Шеллинга, Кольридж говорит, что он обнаружил в работах последнего «гениальное совпадение» с тем, что стоило ему самому тяжелых усилий: «...большинство из наиболее поразительных совпадений, все основные и фундаментальные идеи родились и созрели в

[31] Цит. по кн.: PL, p. 64.
[32] BL, I, p. 99.— Из этого замечания и из писем Кольриджа был сделан вывод, что серьезное изучение им Канта началось в 1801 г.
[33] Там же, стр. 100.
[34] R. Wellek. Immanuel Kant in England 1793—1838. Princeton Univ. Press, 1931.
[35] E. Winkelmann. Coleridge und die Kantische Philosophie. Erste Einwirkungen des deutschen Idealismus in England. Leipzig, 1933.

моей голове прежде, чем я увидел первую страницу, написанную немецким философом» [36].

Представляется совсем не обязательным подвергать сомнению правдивость Кольриджа или возвращаться к вопросу о его «заимствованиях» или плагиатах. В словах, которыми Кольридж завершает изложение своих аргументов, зримо присутствует оттенок безличности: «Я смотрю на правду как божественный чревовещатель; мне безразлично, из чьих уст исходят звуки, если только слова различимы и разумны» [37].

Кольридж, с одной стороны, верил в существование не зависимой от пространства и времени абсолютной истины, отдельные части которой, высказанные разными людьми в разные века, должны быть собраны и синтезированы. Но в то же время он был сын своего века, эпохи резких перемен. Э. Винкельманн показывает резкий контраст между ясным, суровым мышлением Канта, который не только завершил Просвещение, но и переступил границы его интеллектуального рационализма, и тончайшей восприимчивостью истинного романтика Кольриджа. Поэт, до глубины души чувствующий единство всего существующего, мыслитель, который постигал «высшие уровни бытия» не путем размышлений, но через непосредственный личный опыт, Кольридж находил подтверждение своим взглядам не только в феноменах чувственного мира, но и в глубине своего религиозного сознания [38].

На некоторое время Кольридж попал под влияние романтических немецких философов. Но это влияние, ясно ощутимое в «Biographia Literaria», оказалось недолговечным: на смену ему скоро пришли широкие перспективы и новые представления, развитые в «Философских лекциях».

Лекции должны были носить популярный характер, что Кольридж специально подчеркнул в проспекте к ним: «...логические тонкости и сплетение метафизических аргументов ни в коей мере не предусмотрены настоящим планом». Кобэрн, которая впервые опубликовала «Лекции» через сто тридцать лет после того, как они были написаны, по праву подчеркивает в своем предисловии, что они являются единственным сохранившимся более или менее полно дословным отчетом о прочитанных Кольриджем лекциях (поскольку они были записаны стенографом и расшифрованы профессиональным репортером); «...они представляют собой единственную попытку Кольриджа рассмотреть и проанализировать западную философию целиком, исторически» [39]. Помимо называемой рукописи Фрира (Frere), которая содержит текст лекций, Кобэрн использовала и другие рукописные материалы, включая лекторские примечания самого Кольриджа и его рукописные заметки на полях двенадцатитомной «Истории философии» («Geschichte der Philosophie») В. Г. Теннеманна, которой он пользовался во время подготовки к лекциям. Кобэрн говорит о серьезном значении этого курса популярных лекций, предназначенного для «слушателей обоего пола», собиравшихся по вечерам в понедельник в «Короне и

[36] BL, I, p. 101—104.
[37] Там же, стр. 105.
[38] E. Winkelmann. Указ. соч., стр. 106—107.
[39] PL, p. 7.

Якоре» на Стрэнде, чтобы послушать «магнетическую личность». Она подчеркивает, что в этот период, когда Кольридж был в зените своих творческих сил, богатое наследие предыдущих веков представало в его сознании в виде полярных противоположностей, а философское развитие человечества трактовалось им как взаимодействие противоположных сил. К этому можно прибавить, что стремление к примирению противоположностей стало ведущим принципом кольриджевского мышления, главной целью его умственных поисков и усилий.

Одной из наиболее примечательных особенностей лекций является радикальная смена интересов Кольриджа: от Канта и пост-кантианцев он обращается к древнегреческим мыслителям, так как приходит к убеждению в том, что в античном мире «философия замкнула круг своего развития и проявилась во всех возможных формах» [40]. Поэтому в первых семи лекциях Кольридж исследовал развитие греческой философии, «как представляющей пределы» того, что может достигнуть человеческий разум: во второй части курса он обращается уже «к следствиям тех открытий, которые были сделаны древними в умозрительной философии», и приходит к выводу, что «ничего столь разумного не было найдено чисто спекулятивным мышлением новых» [41].

Рассматривая философию как развитие человеческого сознания, Кольридж видит в Фалесе и Пифагоре, Платоне и Аристотеле представителей «одного и того же разума в различных модусах, различных периодах своего роста» [42]. Для кольриджевского метода весьма характерно, что принцип органического роста он соединял с диалектической концепцией развития.

С точки зрения Кольриджа, в противоположности философских взглядов Платона и Аристотеля было намечено главное расхождение всех последующих философских систем, расхождение будет существовать до тех пор, пока мы будем оставаться людьми» [43], поскольку «каждый человек рождается либо последователем Аристотеля, либо платоником» [44].

«Утверждая, что все наше знание берет начало в опыте, начинается с ощущений и что только через ощущения у нас могут возникать представления о реальности», Аристотель, говорит Кольридж, считал предметы наших ощущений «истинными реальностями природы» [45]. В противоположность Аристотелю, который начинал с наблюдения, Платон начинал с размышления и пользовался своими наблюдениями как подтверждением своих размышлений — он искал в самой мыслительной способности, в нашем нравственном чувстве разгадку как сверхчувственного (т. е. нашего морального и интеллектуального бытия), так и бытия чувственного. Предшественником положения Платона о том, что «феномен или внешняя данность, все то, что мы называем предметом или материей, является как

[40] PL, p. 263.
[41] Там же, стр. 186—187.
[42] «Table Talk», July 2, 1830.— Цит. по кн.: «Coleridge's Miscellaneens Criticism», ed. by Raysor. London, 1936.
[43] PL, p. 178.
[44] Там же, стр. 185—187.
[45] Этот отрывок цитируют и Кобэрн (PL, p. 54), и Винкельманн (Указ. соч., стр. 186).

бы языком, которым невидимое... сообщает о своем бытии нашим конечным существам» [46], Кольридж называет Пифагора.

В «Философских лекциях» Кольридж рассуждал только о различии между эмпирическим и идеалистическим типом философии. Другая антитеза была сформулирована им в Приложении к «Руководству для государственного деятеля» («The Statesman's Manual»), опубликованному в 1816 г.: «Являются ли идеи только регулятивными, как полагают Аристотель и Кант, или же конституирующими и слитными с могуществом и Жизнью Природы, согласно Платону и Плотину...— это высочайший вопрос философии». Эта мысль повторена и развита им дальше в письме, адресованном Дж. Гудену. «Тот, для кого Идеи являются конституирующими,— пишет Кольридж,— будет истинным платоником, но для тех, кому они представляются только регулятивными, платонизм является не чем иным, как пустой аффектацией». В том же письме это противопоставление переносится и в область литературы и искусства. «Драйден не мог быть платонистом,— пишет Кольридж,— Шекспир, Мильтон, Данте, Микеланджело и Рафаэль не могли быть не кем иным, как платонистами». С точки зрения Кольриджа, «лорд Бэкон, который никогда не читал Платона, учил чистому платонизму в своем великом произведении «Новый Органон». Снова заявляя, что «никогда не было, нет и не будет никаких иных, принципиально различных, школ философии, кроме платонистской и аристотелевской». Кольридж относит Канта к последователям Аристотеля, «но с тяготением к платонизму», а к платонистам причисляет Бэкона и Лейбница и, «в его наилучшие, наиболее зрелые годы, Беркли». «Сюда же,— гордо добавляет Кольридж,— я отношу и самого себя как одного из последователей» [47].

Вряд ли следует предполагать, как это делает Кобэрн, что разделением мыслящего человечества на платонистов и последователей Аристотеля Кольридж был обязан «Учению о цветах» Гете, опубликованному в 1808 г. (см. PL, p. 53). Не может быть, однако, сомнений в том, что разделение на «конституирующий» и «регулятивный» принципы было заимствовано у Канта. Так, например, в разделе IX второго отдела второй части «Критики чистого разума», рассматривая «эмпирическое применение регулятивного принципа разума ко всем космологическим идеям», Кант подчеркивал невозможность использования принципа разума как производного от феноменов. В предисловии (1790) «Критики способности суждения», после указания на то, что «никакая другая познавательная способность, кроме рассудка, не может дать априорные конститутивные принципы познания» и что «разум содержит априорные конститутивные принципы только в отношении *способности желания*», Кант обращается к *способности суждения*, «составляющей в ряду наших познавательных способностей среднее звено между рассудком и разумом», и ставит вопрос о том, имеет ли способность суждения также независимые априорные прин-

[46] В замечаниях на полях книги Теннеманна Кольридж пишет: «Арифмы Пифагора были в точности тем же, что и Идеи Платона» (PL, p. 403).
[47] «Coleridge's Essays and Lectures. Everyman's Library», 1926, стр. 383–384.

ципы и, если это так, «конститутивны ли эти принципы или только регулятивны» [48].

Различие между «конститутивным» и «регулятивным» появляется здесь в связи с противопоставлением разума и рассудка, которое Винкельманн рассматривает как центральную проблему отношения Кольриджа к Канту и к немецкой идеалистической философии вообще. Приверженность английского критика к Канту в этом вопросе является очевидной. В своем различии между «Рассудком, способностью схватывания» и «Разумом, силой идей» Кольридж непосредственно перекликается с Кантом, который настаивал на «разнице между рассудком как источником понятий и разумом как источником идей» [49].

Но корень этого разграничения существует уже у Платона, который в конце VI книги «Республики» различал четыре способности души: разум (νόησις), понимание (διάνοια), вера (πίστις) и знание о тенях (εἰκασία). Это разделение соответствует «нисходящей» шкале реальности, и Платон отмечал, что «некоторые способности имеют ясность в той же степени, в какой истинны их предметы» [50].

По классификации Кольриджа, две основные философские школы — школа Платона и школа Аристотеля — являются следствием разделения двух высших познавательных способностей, разума и рассудка.

Аристотель был для Кольриджа философом «рассудка», в то время как Платон представлял философию «разума» [51]. Винкельманн цитирует несколько кантианских определений термина «рассудок», в основном из раннего журнала Кольриджа «Друг» («The Friend», 1809—1810) и из значительно более поздней его работы «Помощь размышлению» («Aids to Reflection, 1825), определений, в которых не обнаруживается существенных различий. Так, в «Друге» рассудком называется «способность, благодаря которой мы обобщаем и организуем феномены восприятия» или же «способность мышления и образования суждения на основе ощущений». В «Помощи размышлению» Кольридж приводит называемое им «истинным и точным» определение Канта: «...рассудок это способность суждения согласно ощущениям». Сам Кольридж называет это «наукой о феноменах», «способностью конечного», функция которого «обеспечивать правила и конституировать возможность опыта». Считая эти формулировки параллелями и перифразами некоторых центральных моментов «Критики чистого разума» [52], Винкельманн обращает наше внимание также на несколько абзацев (в основном из «Помощи размышлению»), в которых Кольридж определяет, снова в согласии с Кантом, функции и пределы этой познавательной способности, подчеркивая, что «суждения рассудка обязательны только в отношении предметов, данных нам в ощущении»; распространение этого рассудка «за сферу возможного опыта» ведет к «за-

[48] Иммануил Кант. Соч. в шести томах, т. V. М., «Мысль», 1966, стр. 163—164.
[49] E. Winkelmann. Указ. соч., стр. 53.
[50] Plato. Republica.— In: B. Jowett's translations of the Dialogues of Plato, v. III. Oxford, 1875, p. 399.
[51] E. Winkelmann. Указ. соч., стр. 60.
[52] Винкельманн приводит параллель из «Критики чистого разума»: «Verstand: das Vermögen der Regeln; Vernunft: das Vermögen der Principien».— Там же, стр. 76.

блуждениям,— как к неверию, так и ложным верованиям». Убежденный в недостаточности нашего «ограниченного» рассудка, Кольридж, подобно Канту, ищет высшую способность, которая обеспечивает проникновение в царство Идей. Эта высшая способность — разум («Vernunft») — названа Кантом «способностью принципов», причем Кант проводит резкое разграничение между ее теоретическим и практическим использованием. Теоретическое использование разума снова ограничивается возможным опытом — Кант отрицает возможность умственной интуиции (intellektuelle Anschauung),— хотя и признает естественное желание выйти за пределы практического опыта. В общем контексте кантовской системы превосходство практического разума над его спекулятивным использованием решительно отстаивается. Кантовское заявление: «In der Verbindung... der reinen spekulativen mit der reinen praktischen Vernunft zu einer Erkenntnis führt die letztere das Primat» было подхвачено и развито Кольриджем. Кольридж перекликается с Кантом, когда заявляет: «только то, что объединяет теоретическое и практическое, подчиняя первое второму, можно по праву назвать философией». Но Кольридж идет дальше своего предшественника, когда утверждает, что «только практический разум» является «разумом в полном смысле слова» [53].

Именно с этого, отмечает Винкельманн, и начинается главное расхождение Кольриджа с Кантом. Параллельно с превознесением практического разума происходит соответственное преуменьшение роли теоретического разума, который называется Кольриджем всего лишь «проблеском разума в рассудке», т. е. всего лишь более высокой ступенью рассудка, находя в этом определенную параллель с Якоби, для которого теоретический разум значит только «die im Verstande theoretical untergangene Vernunft» [54], Винкельманн продолжает анализ двух основных значений термина «разум», выделенных самим Кольриджем в «Друге». Одно из них — разум в «более узком и производном смысле» — близко к кантовскому. Кольридж определяет это как «постижение возможностей или существенных свойств вещей посредством тех законов, которые их конституируют» [55]. Другое значение термина «разум» — «орган сверхчувственного» — гораздо дороже Кольриджу, с точки зрения которого познавательная способность человека «обладает двумя различными органами, внешними ощущениями и умственным зрением, т. е. разумом» [56].

В этом заявлении Винкельманн находит все зародыши будущего интеллектуального развития Кольриджа с характерным для него преобладанием кантовских идей вперемежку с элементами платонизма и христианско-религиозной доктрины.

Кантовское отрицание умственной интуиции и даже самой ее возможности, его агностицизм в понимании ноумена, его попытка объяснить все существование в целом в концептуальных терминах, все это было чуждо Кольриджу и как мыслителю, и как художнику. При обсуждении позна-

[53] E. Winkelmann. Указ. соч., стр. 89.
[54] Там же, стр. 91.
[55] Там же, стр. 93.
[56] Там же, стр. 94.

вательных способностей он принимает кантовский механизм разграничений, но идет дальше за их рамки по направлению к основам платонизма: разум становится глазом ума, органом восприятия реальности, в том смысле, в каком это трактуется в «Пире», «Федре» или «Республике» Платона или в трактатах Пятой «Эннеады» Плотина.

Одной из основных целей «Лекций» было утверждение и отстаивание автономности философского исследования и определение принадлежащей ему сферы. Кольридж отрицательно относился как к философам-эклектикам (начиная с Аммония), пытавшимся создать религиозную философию, так и к попытке средневековых схоластов превратить философию в религию [57]. Обвиняя Аристотеля в смешении философии и науки, Кольридж объяснял распространение визионерства и мистики реакцией на тиранию Аристотеля и аристотелевской философии, замечая при этом, что «крайности порождаются крайностями» [58]. Среди философов, живших до Сократа, он особенно отмечает Гераклита, замечая, что «...все наиболее блестящее в натурфилософии Шеллинга и его последователей» было предвосхищено системой этого греческого философа, «чуждого заблуждений немецкой школы» [59].

Особенностью «Философских лекций» и примыкающих к ним рукописных материалов является борьба Кольриджа как против механистического материализма, так и против субъективного идеализма (эти два философских направления точно противопоставлены в лекции XIII). Рассматривая берклианскую доктрину, которая «объявила материальный и реальный, телесный мир полностью субъективным, т. е. существующим постольку, поскольку он может быть ощущаем». Кольридж отмечает в двадцать пятой Записной книжке, что «эта доктрина была разработана и ее исповедовали за 2000 лет до рождения епископа Беркли» [60].

Таким образом, Кольридж, находивший в течение первых полутора десятилетий XIX в. кантовские мысли столь вдохновляющими, почувствовал к ним отвращение «из-за вечной и недвижимой мрачной тучи», нависшей над трудами Канта. Значительно способствовала развитию взглядов Кольриджа на природу и на функцию поэзии и искусства философия Шеллинга, особенно его теория воображения.

Отношение Кольриджа к рассмотренным выше противоположным философским тенденциям и идеям показывает пункты кристаллизации его созревающей философской мысли, его понимание некоторых фундаментальных проблем, возникших в процессе развития западной философии. Чтобы показать органическую связь кольриджевской теории познания с его философией поэзии и искусства, следует остановиться на его отношении к двум таким различным понятиям, как фантазия и воображение. Этот аспект литературно-критической доктрины Кольриджа привлекал к себе широкое внимание и оказался наиболее плодотворным в дальнейшем развитии литературной критики.

[57] PL, p. 266 (Lecture IX).
[58] PL, p. 55, 282.
[59] Там же, стр. 407.
[60] Там же, стр. 371.

В философии немецких трансценденталистов воображению была присвоена важная познавательная функция. Кант определял ее как «деятельную способность синтеза многообразного» и указывал, что «синтез многообразного... это то, что первым дает увеличение знания». По кантовской терминологии «многообразное» означает прежде всего мир чувственных феноменов. «...так как всякое явление содержит в себе нечто многообразное,— доказывает Кант,— стало быть, различные восприятия встречаются в душе рассеянно и разрозненно, необходимо соединение их, которого нет у них в самом чувстве. Следовательно, в нас есть деятельная способность синтеза этого многообразного, которую мы называем воображением». Он называет воображение слепой, но необходимой функцией души, без которой никакие понятия о предметах не сходились бы в один опыт; подчеркивает, что «воображение есть необходимая составная часть самого восприятия», так как для порождения образов объектов, помимо простого восприятия впечатлений, необходима функция их синтеза. Кант называет функцию воображения трансцендентальной, поскольку оно (воображение.— *М. С.*) имеет в отношении всего многообразного содержания явлений не что иное, как необходимое единство в их синтезе; «...эти крайние звенья, а именно чувственность и рассудок,— добавляет Кант,— необходимо должны быть связаны друг с другом при посредстве этой трансцендентальной функции воображения, так как в противном случае чувственность, правда, давала бы явления, но не давала бы предметов эмпирического познания, стало быть, не давала бы никакого опыта». Соответственно в первом издании «Критики чистого разума» (1781) Кант делает из высказанных выше предпосылок вывод, что «мы сами вносим порядок и закономерность в явления, называемые нами Природой», более того, «их нельзя было бы найти в явлениях, если бы мы или природа нашей души не вложили их первоначально» [61].

Во втором издании этого сделавшего эпоху в философской мысли труда (1787) Кант более осторожен в своих формулировках: «каким образом категории могут a priori определять связь многообразного в природе, не выводя эту связь из природы». В кантовском решении этой «загадки» ясно проявляется то, что можно назвать фундаментальным агностицизмом и универсальной субъективностью «критической философии»,—черты, которые были отмечены и отвергнуты Кольриджем [62].

Кант различает три функции воображения. Первая — «синтез многообразного чувственного созерцания» или создания восприятий из сырого материала чувственных данных — принадлежит к области эпистемологии или теории познания и носит название «продуктивное» воображение. Вторая — «репродуктивное воображение», которое может только воспроизводить амальгамы элементов, уже представленных в человеческом уме. Третья — эстетическая деятельность воображения, которая является и продуктивной и свободной, так как она в состоянии организовывать элементы опыта по своему произволу и конструировать из них содержательное целое.

[61] Иммануил К а н т. Соч. в шести томах, т. III, стр. 113, 115—116.
[62] Там же, стр. 210, 212.

Кантовская тройственная деятельность воображения, как она объяснена и определена Шоукроссом, Бреттом и Бейкером [63], находит весьма схожие аналогии у Кольриджа. Глава XIII «Biographia Literaria» заканчивается знаменитым определением и разграничением между фантазией и двумя видами воображения — первичным и вторичным. Кантовское «продуктивное воображение» находит свою аналогию в кольриджевском «первичном воображении», определенном в довольно темных терминах, как «жизненная сила и основной двигатель всего человеческого Восприятия», как «повторение в конечном мозгу вечного акта творения в бесконечном Я ЕСМЬ» [64]. Лишенное своей метафизической оболочки, это кажется вариантом кантовского описания творческой функции воображения, которое «объединяет множественность чувственных интуиций».

«Вторичное воображение» Кольриджа соответствует эстетической или поэтической функции этой способности в определении Канта. Сам Кольридж описывает его как «эхо первичного воображения», как «идентичное с первичным в виде деятельности и различающееся только в степени и в роде своего действия». Он подчеркивает жизненный характер этой способности, которая «растворяет, распыляет, рассеивает ради нового творения». Третий член триады — фантазия — соответствует кантовскому «репродуктивному воображению», которое Кольридж называет «родом памяти, отделенной от порядка пространства и времени». Он отмечает, что «фантазия должна получать весь свой материал в готовой форме по закону ассоциаций», что «все, чем она оперирует, это конечности и определенности» [65].

Различение между фантазией и воображением (обычно употребляемым без прилагательного «вторичное») является одной из основных точек опоры эстетической мысли Кольриджа, все здание его философии поэзии и искусства покоится на этих двух столпах. Он сам многократно описывает их как «две особенные и крайне различные способности» (BL, I, p. 60), фантазию как «собирательную способность ума», воображение как «видоизменяющую и синтезирующую способность» (письмо к Сотби, сентябрь 1802 г.— BL, I, стр. XXXIII—XXXIV). Радикальное различие между обеими способностями впервые раскрылось Кольриджу, когда он изучал ранние стихотворения Вордсворта; в письме, датированном январем 1804 г., он называет воображение, в высшем смысле этого слова, «смутным аналогом творения».

Одним из важных источников английской романтической поэзии были творческий опыт и интенсивное духовное общение двух молодых поэтов, обязанных своей встречей счастливому случаю. Кольридж впервые встретил Вордсворта осенью 1795 г. Двумя годами позже завязалось более тесное их знакомство: около года оба поэта жили неподалеку друг от друга в Сомерсете. Первым результатом их дружбы было издание «Лирических

[63] См. предисловие Шоукросса в кн.: BL, I, p. LXIII; R. L. Brett. Coleridge's Theory of the Imagination.— In: «English Studies». London, 1949, p. 86; J. V. Baker. The Sacred River. Coleridge's Theory of the Imagination. Louisiana State Univ. Press, 1957, p. 30—31; R. L. Brett. Fancy and Imagination, London, 1969, p. 46.
[64] BL, I, p. 202.
[65] Там же.

баллад» («Lirical Ballads») в 1798 г. Главным вкладом Кольриджа в этот сборник был «Старый моряк» («The Rime of the Ancient Mariner»). Вскоре последовали и другие произведения кольриджевского краткого «периода вдохновения»: «Кристабель» («Chrastabel»), «Кубла-хан» («Kubla-Khan»), резкая антипиттовская «военная эклога» «Огонь, Голод и Резня» («Fire, Famine and Slaughter») и замечательные оды: «Франция» («France») и «Уныние» («Dejection»). В последнем произведении, датированном 4 апреля 1802 г., поэт горько сожалеет о постепенной потере того, что он получил от природы при рождении,— своего «созидающего духа Воображения». «Отвлеченные искания» становятся его «единственным прибежищем»; погрузившись в них, он надеется устранить «из своей природы естественного человека».

Кольридж здесь явно несправедлив к самому себе. Его поздняя поэзия включает в себя такие образцы мастерства, как «Сад Боккаччо» («The Garden of Boccaccio», 1828),— достижение в совершенно новом стиле. Его поэтический талант продолжал искать новые формы выражения. Но Кольридж терзался душевными муками и чувствовал себя уступающим по силе таланта Вордсворту, которого считал величайшим английским поэтом после Мильтона. «Вордсворт — великий человек,— сказал он Саути,— единственный человек, чье превосходство я признаю всегда и во всех видах мастерства, которого я ставлю выше себя» [66]. Позднее критика часто пыталась пересмотреть эту оценку. Так, О. Элтон считает, что Кольридж был «крупнее как поэт, но слабее как человек» [67]. Однако сам Кольридж, несмотря на возникшие позднее разногласия, продолжал чувствовать превосходство Вордсворта. В стихотворении, написанном в ночь на 7 января 1807 г., после того, как Вордсворт прочел вслух первый вариант «Прелюдии» («The Prelude»), Кольридж провозглашает его «Другом мудрости, Учителем Добра!», называет его поэму «пророческой, истинной песней Орфея, Божественной песней высоких и страстных идей, полных своей собственной музыки!». Помещая Вордсворта среди «подлинно великих», «в хоре неумирающих людей», он сравнивает с выдающимися достижениями друга свое «погибшее сердце», свое «сознание прошедшей Юности и напрасно пришедшей Зрелости, напрасно дарованного таланта и ненужных знаний» [68].

Надо отметить, что подобное самоумаление было совершенно беспочвенным, это становится особенно ясно, если иметь в виду, что именно в то время, когда написано это стихотворение, Кольридж собирал силы для высшего подъема своей критической деятельности. Положив начало возрождению английской поэзии, Вордсворт и Кольридж стали и основоположниками английской романтической критики: первый в своем предисловии к изданиям «Лирических баллад» (1802, 1804), в предисловии к «Прогулке» («The Excursion») и к изданию своих «Стихотворений» («Poems», 1815); второй — прежде всего в «Biographia Literaria» (1817) и в «Эстетических эссе» (включенных Шоукроссом в его издание «Biographia Literaria»),

[66] Цит. по кн.: W. J. Bate. Coleridge, p. 38.
[67] Oliver Elton. A Survey of English Literature. 1780—1830, v. II. London, 1924, p. 114.
[68] «To William Wordsworth».— In: Coleridge. Poetical Works. Ed. by E. H. Coleridge. Oxford Univ. Press, 1969, p. 403—408.

а также в лекциях о Шекспире, Мильтоне и других поэтах и драматургах, не говоря уже о «Застольных беседах» («Table Talk»), где затрагивается множество различных предметов, хотя в центре внимания автора остается литература.

Началом литературно-критической деятельности Вордсворта и Кольриджа могут считаться их беседы, относящиеся ко второй половине 1797 г.; содержание их было изложено почти двадцать лет спустя Кольриджем в XIV главе «Biographia Literaria». Он вспоминает, что их разговоры «часто касались двух основных свойств поэзии, ее способности вызывать сочувствие читателя посредством верности правде природы, а также ее способности придавать предметам прелесть новизны посредством изменчивых красок воображения». Указывая на возможность сочетания обоих свойств, Кольридж затем намечает задачу, которую оба поэта поставили перед собой, создавая «Лирические баллады»: обратиться к изображению «сверхъестественных или, во всяком случае, романтических лиц и характеров для того, чтобы придать им правдоподобие и человеческие интересы, заложенные в нашей внутренней природе, так, чтобы эти призрачные создания могли завоевать доверие читателей». Предмет, предложенный Вордсвортом, кажется весьма отличным, но в действительности он служил дополнением к тому, на котором сосредоточился Кольридж. Вордсворт хотел «придать обаяние новизны явлениям обыденной жизни и вызвать чувство, родственное сверхъестественному, пробудив ум от летаргии и показав ему, как прекрасен и полон чудес предстоящий нам мир» [69].

Я привел выдержку из общеизвестного начала XIV главы in extenso потому, что Кольридж характеризует здесь с замечательной глубиной и проницательностью две тенденции в новой английской романтической поэзии, воссоздает модель двух ее типов, представленную, соответственно, им самим и его соратником. Общей чертой этих двух различных способов изображения является то, что они сочетают, сплавляют воедино два, казалось бы, противоречивых принципа: требование «верности правде природы», с одной стороны, с другой — «творческую» деятельность воображения, которое «придает обаяние новизны явлениям обыденной жизни» и может даже «пробуждать чувство, родственное сверхъестественному».

В качестве конкретной иллюстрации этих двух типов позволю себе сослаться на два хорошо известных стихотворения из «Лирических баллад» издания 1798 г., которые, в известном смысле, были совместными творениями двух друзей. В «Старом моряке» представлены по большей части сверхъестественные события и действующие лица; однако Кольридж вполне достигает своей цели. Ему удается завоевать сочувствие читателя драматической правдивостью эмоций, которые естественно сопровождали бы подобные ситуации, если бы они имели место в действительности. Эти «призрачные создания воображения» имели тот же оттенок достоверности, что и призрак отца Гамлета или ведьмы в «Макбете»; они завоевывают наше доверие, которое Кольридж считает условием «поэтической достоверности». Мы можем добавить, что «Старый моряк» является наилучшим примером сознательного художественного мастерства Кольриджа и что примирение

[69] BL, II, p. 5—6.

принципов «воображения» и «верности правде природы» соответственно проявляется в целом ряде контрастирующих стилистических и композиционных элементов. Простой, похожий на стиль баллады язык — это, в сущности, напряженное образное повествование, могущее служить передаче многозначного символического смысла; повествование строится на крайне эффектных контрастах; описания кошмаров перемежаются со сценами неземного умиротворения и красоты, цепь страшных ночных видений заканчивается спокойной нотой, когда Свадебный Гость становится «печальней и мудрее». Изучение позднейших авторских исправлений и тонких словесных замен раскрывает вторую, последующую фазу поэтического творчества: эти исправления были продиктованы вниманием Кольриджа к возможной психологической реакции читателя, намерением поэта сделать свое произведение живым, динамическим целым.

В противоположность сознательному мастерству Кольриджа Вордсворт стремится к непосредственности эмоционального выражения; согласно одному из его определений, «вся настоящая поэзия — это свободное выражение льющихся через край сильных чувств» [70]. Примером такой безыскусности является стихотворение «Нас семеро» («We are Seven»), где простота языка и чувства доведена до такой степени, что один из друзей советовал исключить это стихотворение из первого издания «Лирических баллад», которое в ту пору готовилось к печати, «ибо, если оно будет опубликовано, оно навсегда сделает тебя посмешищем» [71]. Это стихотворение, как известно, представляет собой разговор поэта с маленькой деревенской девочкой, которая продолжала считать своих умерших брата и сестру живыми. Сам Вордсворт задумал эту балладу как иллюстрацию психологического факта: ребенок, полный жизни, не может воспринять факта смерти — детское жизнелюбие слишком сильно для этого.

Простота стихотворений Вордсворта часто обманчива, безыскусное повествование позволяет различные символические интерпретации, так как «слой обыденности» убран и наши глаза открыты «прелести и чудесам предстоящего нам мира». Именно этот эффект, достигаемый авторами «Лирических баллад» различными путями, заставил Т. Уоттс-Дантона объявить сущностью романтического периода «возрождение чуда в поэзии» [72].

Кардинальным пунктом теории и практики авторов «Лирических баллад» является примирение двух, по видимости, противоположных требований: соблюдения верности правде природы и предоставления свободы воображению. Особая заслуга Кольриджа как критика заключается в том, что он признавал оба этих, казалось бы, противоположных принципа, описал их проявления и раскрыл их глубокое единство в произведении искусства, представляющем одновременно и простое изображение действительности, и выражение отношения к ней художника. Таким образом, преодолевался барьер между субъектом и объектом и достигалось единство воспринимающего «я» и реальности — будь то в «словесном образе», в музыкальной композиции или в произведении изобразительного искусства. Фор-

[70] Из предисловия к изданию 1802 г. «Лирических баллад».
[71] См. Wordsworth. The Complete Poetical Works. London, 1930, p. 74.
[72] См. Введение к «Chambers's Cyclopaedia of English Literature», v. III. London — Edinburgh, 1938, p. 1—10.

мулировка Кольриджа обладает тем преимуществом всеобщности, которой нет в односторонних заявлениях большинства его современников или предшественников. В «Видении Страшного суда» («A Vision of the Last Judgment», ок. 1810) Блейка мир воображения отождествляется с миром платоновских идей: это вечный и бесконечный мир неизменных сущностей, одно лишь отражение которого мы видим в этом «растительном зеркале» природы [73]. Десять лет спустя, в пояснениях к гравюре группы Лаокоона, Блейк ставит знак равенства между искусством и религией, проповедует евангелие «Искусства, освобожденного от Подражания и от Натуры», и заявляет, что «все, что мы видим, есть Видение» [74]. За год до своей смерти, в 1826 г., Блейк набрасывает несколько сердитых пометок на своем экземпляре «Стихотворений» Вордсворта. Отвергая замечание Вордсворта о том, что наблюдение и описание принадлежат к числу факторов, участвующих в процессе поэтического творчества, Блейк настаивает: «Одна только Сила создает Поэта — Воображение, божественное Видение». Он видит в Вордсворте «Естественного человека, постоянно восстающего против человека Духовного, а потому,— добавляет Блейк,— он не Поэт, а языческий философ, враждующий со всей истинной поэзией и Вдохновением». Комментируя Вордсворта, который подчеркивал «влияние естественных предметов на пробуждение и укрепление Воображения в детстве и ранней юности», Блейк с презрением замечает: «Во мне естественные предметы всегда только ослабляли, омертвляли и подавляли воображение» [75]. Возникает соблазн рассматривать подобные заявления как причуды крайнего романтизма или даже как вымыслы воспаленного мозга; однако мы с изумлением обнаруживаем, что нечто похожее утверждал за два столетия до романтического движения серьезный и мудрый Ф. Бэкон. Поэзия, говорит Бэкон, «способствует возвышению духа и улучшению нравов. Поэтому вполне заслуженно в ней можно увидеть даже нечто божественное, ибо она возвышает дух и увлекает его к небесам, стремится согласовать образы вещей со стремлениями души, а не подчинить душу действительности (то, что делают разум и история)». В основе этого противопоставления лежит бэконовское разделение царства человеческих знаний согласно способностям ума: история соответствует памяти человека, поэзия — его воображению, философия — его разуму. Свобода и «божественность» поэзии вытекают, соответственно, из природы воображения, которое «обладает способностью воссоздавать и придумывать любые самые невероятные сочетания вещей и отделять друг от друга предметы в действительности неотделимые» [76]. Обе эти точки зрения сходятся в признании некой «божественности» поэзии и в объяснении этой «божественности» деятельностью воображения. Но если для Блейка воображение представляется дверью, за которой находится конечная реальность, если оно отождествляется с божественным видением, то для Бэкона воображение — это средство освобождения человека от порабощения действительным миром нашего опыта; оно создает

[73] William Blake. Poetry and Prose. Ed. by G. Keynes. London, 1956, p. 639.
[74] Там же, стр. 580—582.
[75] Там же, стр. 821.
[76] Ф. Бэкон. О достоинстве и приумножении наук.— Соч. в двух томах, т. I. М., «Мысль», 1971, стр. 184.

мир вымысла, «побега», который удовлетворяет желаниям нашего сердца. Блейк следует главной идеалистической традиции, приписывая существование в полном смысле слова только вечному и бесконечному, тому, что он называет «миром постоянных сущностей», в то время как Бэкон рассматривает существование в трех различных аспектах, разделяя человеческие знания на области, соответствующие основным способностям человеческого ума.

Кольридж в своей философии поэзии и искусства резко возражает против подобного разделения; в его глазах «поэт, понимаемый в его идеальном совершенстве, приводит в действие всю душу человека». XIV глава «Biographia Literaria» заканчивается красноречивым панегириком той «синтезирующей и магической силе», которой он «присвоил имя воображения».

Это не какая-то изолированная «эстетическая» способность — «воображение первоначально приводится в действие волей и размышлением». Его задача «излучать тон и дух единства», поэтому «оно проявляет себя в уравновешивании или примирении противоположных или противоборствующих качеств... общего и конкретного, идеи и образа, индивидуального и типического, ощущения новизны и свежести со старыми, привычными предметами». Последняя пара противоположностей напоминает суждение, высказанное в начале главы о «двух основных свойствах поэзии» — «верности правде природы», с одной стороны, обаяния новизны, достигаемого посредством «изменчивых красок воображения»,— с другой. Могущество воображения описано здесь в терминах, весьма отличных от терминов Бэкона, который видел суть поэзии в освобождении сознания от гнета реальности. Для Кольриджа воображение, соединяя и гармонизируя естественное и искусственное, «все же подчиняет искусство природе, форму выражения — сути» [77].

Именно в своей теории воображения Кольридж, как кажется, особенно многим обязан Шеллингу. Доктрина противоположностей и их возможного примирения является центральной в работе Шеллинга «Система трансцендентального идеализма» (1800). В отрывке, цитированном Шоукроссом, «бесконечное разделение на два противоположных вида деятельности» провозглашается исходным пунктом как для философии, так и для всех видов художественного творчества. Шеллинг пытается дать название этой «великолепной способности», которая имеет двойную функцию. Во-первых, она разрешает бесконечное противоречие в творческой интуиции, что, как указывает Шоукросс, соответствует воззрению Канта на творческую деятельность воображения, синтезирующего множество чувственных восприятий. Другой аспект этой творческой способности «позволяет искусству достигать недостижимое, разрешать бесконечное противоречие в законченном произведении». Таким образом, поэтическая способность заявляет о себе двояко. Как заключает Шеллинг, «в обоих случаях действует одна и та же сила, благодаря которой мы способны и мыслить, и сравнивать; эта сила — воображение» [78].

Шеллинговское различение двух функций воображения или поэтиче-

[77] BL, II, p. 12.
[78] BL, I, p. LXI—LXII.

ской способности, по-видимому, соответствует различению первичного и вторичного воображения у Кольриджа. Эту параллель отметили, независимо друг от друга, Шоукросс и Веллек, хотя и трактовали ее несколько различно. Шоукросс подчеркивает в трактовке воображения у Шеллинга отчасти творческую, обобщающую функцию, отчасти — его познавательную роль как средства познания истины как философом, так и художником (хотя Шеллинг выдвигает тезис о превосходстве искусства над всеми другими способами обнаружения истины) [79]. Веллеку кажется подозрительным подобное «превознесение метафизической роли искусства»; он указывает на шеллингианское происхождение кольриджевского определения искусства как «посредника между природой и человеком и их примирителя» и завершает свою аргументацию указанием на то, что Кольридж «никогда в дальнейшем не пользовался разграничением между первичным и вторичным воображением» и никогда больше не обсуждал функцию искусства в экзальтированных терминах Шеллинга [80].

Сходные черты в эстетике Кольриджа и Шеллинга часто объяснялись их общей зависимостью от неоплатонизма. Проследить во всех подробностях эволюцию концепции «воображения» в истории эстетической мысли не входит в задачи нашего исследования, однако уместно напомнить, что превосходство созданий воображения над подражаниями природе отстаивал уже Флавий Филострат (170—250? н. э.), провозгласивший воображение «лучшим художником, чем подражание», на основании того, что подражание воссоздает увиденное, тогда как воображение рисует то, что не было увидено, по аналогии с реальным» [81].

Рассматривая подобные «предвосхищения теории Кольриджа, И. А. Ричардс привлекает наше внимание к заложенному в этом предмете глубинному противоречию между проектирующим рассмотрением, полагающим создания воображения вымыслом и реалистическим подходом, согласно которому воображение является средством постижения реальности» [82]. Здесь возникает любопытная проблема (вызванная неточным переводом), на которой мы позволили себе вкратце остановиться.

При обсуждении взглядов предшественников Кольриджа, Ричардс приводит выдержку из сочинения Плотина «Об умопостигаемой красоте» (Пятая «Эннеада», 8,1) для того, чтобы показать, что греческий философ является «источником многого у Кольриджа», в том числе и того смысла, который включал Кольридж в понятие «воображение». Эта выдержка касается статуи Зевса Олимпийского работы Фидия: «...камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы (eidois), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня... но от той формы, которую вложило в нее искусство. Однако этой формы не имела материя, но она была в замыслившем ее еще до появления в камне. Была же она в художнике не постольку, поскольку у него были глаза и руки,

[79] BL, p. LX—LXI.
[80] R. Wellek, A History of Modern Criticism, II, p. 159, 391.
[81] Φαντασία... ταῦτα εἰργάσατο, σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὁποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος. — De vita Apollonii, VI, XIX.
[82] J. A. Richards. Coleridge on Imagination. London, 1934, p. 26.

но потому, что художник был причастен к искусству. Следовательно, красота эта присутствовала в искусстве в более высоком виде. Именно не привходит в камень та красота, что в искусстве, но она остается [непричастной к камню], а привходит от него [искусства] другая, меньшая, чем эта» [83].

Сам Ричардс цитирует эту выдержку вместе с замечаниями Филострата для того, чтобы подкрепить свой тезис о том, что подобные положения допускают различные толкования — как за, так и против «проективной» и «реалистической» точки зрения на воображение. Более поздние критики пошли дальше и выдвинули еще более широкие выводы. Так, В. К. Уимсетт и Клинт Брукс, вспоминая теорию Фр. и А. В. Шлегелей, Кольриджа и Шелли, соглашаются «с теми историками, которые провозгласили Плотина создателем наиболее ранней философской системы творческого воображения» [84]. Дж. В. Бейкер, цитируя Ричардса, излагает рассматриваемую нами выдержку из Плотина как «едва ли не первую убедительную теорию подлинно творческого воображения» [85].

Однако убедительность столь далеко идущих выводов снижается тем обстоятельством, что в греческом оригинале нет ничего, что соответствовало бы концепции «воображения»: Плотин использует термин «τεχνη» (искусство), его аргументы коренным образом отличаются от аргументов Филострата, который противопоставил друг другу воображение и подражание (φανταsία и μίμηοις). Ход рассуждений в выдержке из Плотина более традиционен, он основывается на дуализме формы, находящейся в сознании художника до своего воплощения в камень и содержании ὕλη и εἶσος. Красота присутствует в искусстве (ἦν ἄρα ἐν τῇ τέχνῃ τὸ κάλλος) и только весьма несовершенно воплощается в произведения (ὅσον εἶξεν ὁ λίθος τῇ τέχνῃ). Основная идея приведенного отрывка заключается в τεχνη, термине, переводимом как «искусство» во всех классических английских и французских переводах [86].

Было бы важно выяснить, что сам Плотин мог сказать о воображении (φανταsί) в Первой и Четвертой «Эннеадах». У Плотина это понятие (φαντασία), определенное как «способность создавать образы» или как умственное представление отсутствующего объекта, было поставлено среди интеллектуальных способностей души на низшую ступень. Плотин приводит существенное различие между «чувственным» и «интеллектуальным» воображением: более низкий тип воображения относится к иррациональной, более высокий, интеллектуальный тип — к рациональной душе. Однако воображение все-таки остается на полпути между ощущением и размышлением; оно служит посредником между природой и мыслью. В то время как акт чувственного восприятия связан с объективной реальностью, подобная связь при работе воображения отсутствует. В системе Плотина воображение и память тесно связаны, они принадлежат к дискурсив-

[83] Плотин. Эннеады. Об умопостигаемой красоте.— В кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I. М., Изд-во Академии Художеств СССР, 1962, стр. 225.
[84] «Literary Criticism. A Short History». New York, 1962, p. 117—118.
[85] J. V. Baker. The Sacred River, p. 68.
[86] См., например, перевод Стивена Мак Кена.

ному разуму и поэтому ближе к кольриджевской концепции Фантазии, чем к его понятию о творческом воображении.

Есть, однако, и другой аспект мысли Плотина, который требует более пристального рассмотрения. Хотя Плотин и не может быть назван создателем «систематической философии творческого воображения», он все же остается во многом предтечей и вдохновителем романтической эстетики. Предвосхищая динамическую философию, подчеркивая, что ум активен и во время чувственного восприятия (Четвертая «Эннеада», 6, 2), Плотин в своих взглядах на Прекрасное предвосхищает и некоторые основные принципы эстетики символизма. В наиболее ранней из этих работ (которую Порфирий считает первым сочинением этого автора) Плотин утверждает, что вся прелесть мира есть отражение великолепия Высшего, материальная вещь становится прекрасной, сообщаясь с Разумом или Логосом, который проистекает из Божественного. Плотин заканчивает свое рассуждение знаменитыми словами, отголосок которых находим у Гете: чтобы видеть, необходим глаз, приспособленный к тому, что должно быть увидено. Поэтому, заключает он, «никогда не видел глаз солнца, пока сам не уподобился солнцу; никогда душа не сможет увидеть Первейшую Красоту, если она сама не будет прекрасной» [87].

Более поздний трактат «Об умопостигаемой красоте» (Пятая «Эннеада», 8), откуда Ричардс заимствовал выдержку, рассмотренную выше, посвящен поискам идеального архетипа красоты, который в материальной форме обнаруживается в естественном начале, тогда как источником прекрасной природы является еще более прекрасный духовный архетип. В этой идеалистической системе полная совокупность существования вытекает из божественного мира, из высшей красоты, обрабатывающейся там: «Действительно, все в совокупности произошло оттуда; и там оно прекрасно в большей степени, потому что здесь оно в смешении. А то, что там — вне смешения, так как с начала и до конца оно сдержано формами (eidesi). Прежде всего уже материя сдерживается формами элементов». За этим следует завершающее превознесение эстетического царства: «Потому-то бытие и вожделенно, что оно тождественно с прекрасным, и потому-то прекрасное и любимо, что оно есть бытие» [88].

Мы можем попутно отметить, что подобные идеи лежали в основе многих теоретических построений Ренессанса, включая и интеллектуальную схему «Четырех Гимнов» Спенсера. С началом XVII в. зазвучали более скептические мотивы,— в Англии прежде всего в трудах Т. Гоббса и Дж. Локка. Их взгляды на функцию воображения в поэзии и изящных искусствах были недавно рассмотрены Р. Л. Бреттом и Дж. В. Бейкером. Бретт указывает, что в согласии с новым, научным способом мышления вселенную стали рассматривать как машину, работающую по законам дви-

[87] «Enneads», 1.6. Ср. строки Гете из цикла «Кроткие ксении» («Zahme Xenien»):

Wär' nicht das Auge sonnehaft.
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

[88] Плотин. Указ. соч., стр. 230, 232.

жения. Против этой механистической картины мира выступили кембриджские платоники, рассматривавшие мир не как машину, но как произведение искусства. Следуя по стопам таких неоплатоников, как Плотин и Прокл, они видели в природе не мертвый мир неизменных материальных частиц, организованных в соответствии с механическими законами, но «мир символов, теней той трансцендентной реальности, которая лежит по ту сторону явлений» [89].

Против эмпиризма Гоббса и его ассоциативного принципа одним из первых выступил Ральф Кадворт, глава Мильтоновского колледжа в Кембридже, чья книга «Истинная интеллектуальная система» (1678) была хорошо известна Кольриджу. Это исследование было продолжено в области эстетики третьим графом Шафтсбери, который отрицал эпистемологию Гоббса и Локка, ставивших себе целью вывести все знание из чувственного опыта. В глазах Шафтсбери мир был живым и растущим организмом. Он сравнивал поэта или художника со «вторым Создателем, праведным Прометеем, признающим власть Юпитера. Подобно этому высшему художнику или универсальной пластической природе,— продолжает Шафтсбери,— он создает целостный, согласованный и пропорциональный в себе самом мир, с надлежащим соподчинением и взаимозависимостью составляющих его частей».

Приводя этот отрывок, Бретт указывает, что термин «пластическая природа» взят у Кадворта и что «активный принцип» в сознании поэта, который аналогичен «пластической природе», есть «созидающий дух воображения». По мнению Бретта, Шафтсбери был провозвестником романтической концепции поэзии и воображения прежде всего в двух аспектах. Первый — намеченная им аналогия между сознанием Бога и сознанием поэта, второй — убеждение в том, что Природа не машина, но «живой организм». В обоих отношениях Шафтсбери предвосхищает Кольриджа. Бретт называет «иронией истории» то, что Кольридж, «будучи «прожорливым» читателем, все же, по-видимому, был незнаком с произведениями Шафтсбери, несмотря на то, что в Германии Шафтсбери был влиятельной фигурой и его знал целый ряд писателей, в том числе Лессинг, Гердер, Кант и Шиллер, «т. е. все те, которые считались в Англии пророками нового движения» [90]. Для нас это выглядит скорее не «иронией истории», но лишним подтверждением того, что значительные движения в области философии или искусства не могут быть сведены к «влиянию» отдельных лиц, но служат проявлением социальных и исторических сил, часто действующих одновременно в различных странах.

То различие между воображением и фантазией, о котором говорит Кольридж, соответствует, в общем, соперничающим теориям ассоциативной и органической (виталистской) школ. В его системе фантазия — это ассоциативный процесс, в то время как воображение — творческий. Здесь опять появляются две полярные противоположности, служащие пунктами кристаллизации. Кольридж использует эти понятия для разграничения

[89] R. L. Brett. Coleridge's Theory of the Imagination.— «English Studies». London, 1949, p. 81.

[90] R. L. Brett. Fancy and Imagination.— In the series: The Critical Idiom. London, 1969, p. 25—26.

между поэзией таланта и поэзией гения. Мы уже видели, что он называет фантазию «собирательной способностью ума», воображение — «видоизменяющей и объединяющей способностью» или «сплачивающей силой» [91]. Наиболее ясно это разделение проводится в главах XIII—XIV «Biographia Literaria», в тех знаменитых определениях и объяснениях, которые уже были цитированы. Кольридж называет фантазию видом памяти, освобожденной из-под власти пространства и времени, «способностью, которая получает готовым весь свой материал по законам ассоциации». Бретт, безусловно, прав, когда он замечает, что Кольридж понимает под фантазией то, «к чему эмпирики XVIII в. сводили весь процесс воображения в целом» [92]. Напротив, вторичное или поэтическое воображение — это творческая способность, которая, используя элементы, заимствованные из опыта, подчиняет их своей власти, уравновешивая или примиряя противоположные или несхожие качества, создавая из них гармоническое целое, где сочетаются, по-видимому, противоречивые принципы чувственной множественности и художественного единства, верности правде природы и свободной игры творческого духа воображения.

Кольридж неоднократно сравнивает работу поэтического воображения с божественным актом творения. Как пишет Бретт, «взгляд Кольриджа на поэтическую образность как на символику мысли прямо вытекает из этой аналогии между Богом и поэтом... Как природные объекты являются символами божественной мысли, так поэтическая образность является символом мысли поэта». Из этой восходящей к Платону аналогии Бретт далее делает важный вывод о взаимоотношении символа и мысли. «Мысль поэта, — говорит он, — такова, что она наиболее точно выражена в символике его образности, и для читателя нет более прямой возможности познакомиться с этой мыслью». Однако человеку естественно стремиться перевести символы в форму концептуальных положений, хотя с самого начала мы знаем, что эта задача не может быть вполне осуществимой, «ибо нет точного, логического соответствия для поэтического образа». Из этих предпосылок Бретт приходит к заключению, что «всякая поэтическая образность — двусмысленна». Подчеркивая мысль Кольриджа, что «для поэзии нет замены, нет другого способа для передачи мысли, которую поэт желает высказать», Бретт цитирует в подтверждение этого главу IX «Biographia Literaria»: «Идея в своей высшей форме не может быть передана иначе, как через символ», и справедливо добавляет: «Кольридж неустанно указывает на различие между обобщенными абстракциями рассудка и особенностью символов, посредством которых образно выражается разум» [93].

Различие между понятием и символом относится к онтологическому статусу поэзии, тогда как различие между аллегорией и символом затрагивает

[91] По поводу «esemplastic» мы располагаем замечанием Кольриджа (LB, I, p. 107), что он сам составил его из греческих слов «εἰς ἓν πλάττειν» (собирать в единую форму). В этом не следует видеть доказательство слабого знания немецкого языка Кольриджем, следствие неверного понимания слова «Einbildungskraft»; скорее это — игра с этимологией, неоднократно встречающаяся у Кольриджа. Ср у Шеллинга слово «Ineinsbildung», соединяющее «идеал» и «реальность» в искусстве (см. R. Wellek. A History of Modern Criticism, II, p. 75, 368).

[92] R. L. Brett. Fancy and Imagination, p. 43.

[93] R. L. Brett. Coleridge's Theory of Imagination, p. 84—85.

помимо этого средства и арсенал поэтического выражения. Одно из самых ярких высказываний на эту тему содержится в «Руководстве для государственного деятеля». «Аллегория, — пишет Кольридж, — это всего лишь перевод абстрактных понятий на иллюстративный язык, который сам по себе является абстракцией от предметов ощущений. С другой стороны, Символ характеризуется тем, что в нем видовое просвечивает сквозь Индивидуальное, Общее — сквозь Видовое, Универсальное — сквозь Общее. А всего более тем, что Вечное просвечивает сквозь Временное. Символ всегда причастен к Реальности, которую делает постижимой» [94].

В рамках данной статьи нет возможности проследить происхождение такого различия между аллегорией и символом и осветить его дальнейшую историю. В. К. Уимсетт и К. Брукс относят это различие к числу «немецких идей», обращаются к «fons et origo» к Гердеру, а за более точными формулировками к Гете, Шеллингу и А. Шлегелю, видя суть вопроса в различии между рассудочным и конечным смыслом аллегории и полнокровным и бесконечным смыслом символа. Они приписывают употребление этих терминов у Кольриджа примеру Гете и других немецких авторов и исследуют их судьбу в фразеологии американских трансценденталистов, французских символистов, У. Б. Йетса и других.

Плодотворность теоретико-эстетических исканий Кольриджа связана прежде всего с тем, что они открывают новые подходы ко многим явлениям искусства как прошлых эпох, так и будущего и приложимы ко всем видам изящных искусств. Для Кольриджа нет непреодолимого разрыва между миром чувственного восприятия, высшими достижениями человеческого разума и глубочайшими порывами сердца, между человеком и природой. Искусство определяется Кольриджем как «среднее между мыслью и вещью», как «союз или примирение того, что есть природа, и того, что принадлежит исключительно человеку. Искусство — это образный язык мысли, оно отличается от природы объединением всех частей в одной мысли и представлении».

Эссе, откуда взят цитированный выше отрывок, впервые было напечатано в первом томе «Литературного наследия» Кольриджа как лекция XIII в курсе 1818 г. Перепечатка этого эссе Шоукроссом (BL, II, p. 253—263) носит заголовок «О Поэзии или Искусстве» («On Poesy or Art»). Это, пожалуй, наиболее зрелое и содержательное изложение эстетических взглядов Кольриджа. Центральная его идея в том, что искусство — это посредник между природой и человеком и их примиритель. Кольридж использует термин «поэзия» (poesy), охватывающий и изящные искусства, и «поэтическое творчество», в обычном смысле. Все они, по Кольриджу, «выражают духовные стремления, мысли, взгляды и переживания, которые возникают в человеческой душе». Но в то время, как поэт достигает своей цели посредством речи, изящные искусства добиваются того же посредством форм, цвета, размеров, пропорций или звуков. Кольридж обсуждает разницу между подражанием и копией, определяет красоту в абстракции и в конкретном выражении и делает свое знаменитое наставление: «Если художник

[94] Цит. по кн.: «Inquiring Spirit. A New Presentation of Coleridge». Ed. by Kathleen Coburn. London, 1951, p. 103—104.

просто копирует природу, natura naturata, какое тщетное, бесплодное соперничество!.. Поверьте мне, вы должны овладеть сущностью, natura naturans, которая предполагает связь между природой в высшем смысле и душой человека». Характер этой связи и различия между объединяемыми ею началами определены далее: «В предметах природы представлены, как в зеркале, все возможные элементы, этапы и интеллектуальные процессы, предшествующие сознанию... а человеческий ум представляет собой самый фокус всех лучей интеллекта, рассеянных в образах природы». Идея Плотина, что существование на всех уровнях пронизано формами Интеллектуального царства, вновь возникает здесь у Кольриджа: «...тело борется за то, чтобы стать духом... это дух в своей сущности!» Вслед за этим следует и новая формулировка первоначального тезиса: «В каждом произведении искусства присутствует примирение внешнего с внутренним; сознательное настолько налагает свою печать на бессознательное, что проявляется в нем». Кольридж делает заключение: «Самому гению присуща бессознательная деятельность; это и есть гениальное в гениальном человеке». За этим следует короткая, но проникновенная характеристика художественного творчества, в процессе которого «художник прежде всего должен выделить себя из природы с тем, чтобы потом вернуться к ней во всеоружии», приобрести «живые и животворные идеи и уверенность, что они совпадают с первопричинами, дающими жизнь природе». Здесь же высказан и тезис, который побудил многих критиков рассматривать это эссе как простой отголосок работ Шеллинга. «Художник должен подражать,— пишет Кольридж,— тому, что заключено в вещах, тому, что активно воздействует посредством форм и образов и предстает перед нами в виде символов — или духу природы».

Близкое сходство многих частей эссе Кольриджа с лекциями Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе» впервые было проанализировано С. Кольридж, дочерью поэта, в приложении к изданной ею книге «Заметки и лекции о Шекспире... и другие посмертные литературные сочинения С. Т. Кольриджа». То, чем английский поэт и критик был обязан немецкому философу, часто обсуждалось впоследствии в основном в недоброжелательном духе, с обвинениями в плагиате. Шоукросс посвятил этому вопросу важные примечания (BL, II, p. 317, 318); недавно этот вопрос был вновь поставлен Эпплъярдом, цитирующим замечание Рэйзора, согласно которому это эссе «никогда не предназначалось Кольриджем для печати, так что автора нельзя обвинять в том, что он умолчал об источниках своих беглых заметок, рассчитанных на устное выступление». Подлинный текст Кольриджа, указывает Эпплъярд, сохранился в настоящее время только в Записной книжке № 22; расширенный вариант был опубликован Г. Н. Кольриджем в «Литературном наследии» и перепечатан Шоукроссом. Поэтому невозможно установить, «насколько велика та часть текста, которую сам Кольридж предназначал включить в свое эссе, и что следует отнести за счет хитроумия Г. Н. Кольриджа». Сам Эпплъярд считает, что, несмотря на зависимость некоторых частей этого сочинения от Шеллинга, «концепция всего эссе целиком соответствует тем взглядам, которые сам Кольридж развивал на протяжении многих лет». Как и Шоукросс, он цитирует замечание С. Кольридж: «Если это сочинение и принадлежит

Шеллингу — а основная мысль в целом его, я с этим вполне согласна, то оно также принадлежит и Кольриджу» [95].

Среди моментов, подчеркнутых Шеллингом и нашедших отзвук у Кольриджа,— единство сознательной и бессознательной творческой деятельности в изящных искусствах [96]. Сравнение скульптуры и живописи, пластики и живописности изображения, сделанное Шеллингом в духе А. В. Шлегеля, в дальнейшем появляется в конкретной критике Кольриджа. Шеллинг пытается установить диалектику развития в истории живописи, считая «Страшный Суд» Микеланджело высшим примером гигантской силы, Леонардо и Корреджио — художниками обаяния и «чувственной души», Рафаэля — повелителем безмятежного Олимпа, художником, который был и поэтом и философом, в то время как пределы природы были наконец превзойдены Гвидо Рени, гениальным художником души («der eigentliche Maler der Seele») [97].

Все многообразие интеллектуальных, моральных и политических интересов Кольриджа не может быть охарактеризовано здесь даже бегло. Мы попытались ограничиться изложением его основных взглядов на философию и искусство. Эти взгляды образуют теоретическую схему, достаточно полную, чтобы включать в себя мир искусства, и примечательную своей связностью и последовательностью. Манера изложения, часто афористичная или фрагментарная, типична для мыслителей-романтиков; однако характерные для этой манеры внезапные прозрения восходят к определенным ясным центральным концепциям, обычно формулируемым в форме антитезы. Материалом для размышлений Кольриджа служат многочисленные источники, от античных философов до представителей посткантианской философии. Здание, которое он построил из этих разнородных элементов, характеризуется многими историческими и идеологическими ограниченностями, оно базируется в основном на идеалистических предпосылках. Оно содержит, однако, важные элементы объективной истины, принципы общезначимой ценности. Проницательный ум Кольриджа, его глубокое знание важнейшего интеллектуального и художественного наследия человечества часто позволяли ему исполнять функции критика на философском уровне, обеспечивали ему возможность проникновения в сам процесс художественного творчества, в структуру литературных произведений. Очертив основное направление его философской и эстетической мысли, нам остается показать на нескольких примерах, каким образом эти общие принципы были использованы им на практике в литературной критике.

Наиболее последовательные образцы литературной критики Кольриджа могут быть обнаружены в «Biographia Literaria». Они относятся к поэзии

[95] J. A. Appleyard. Указ. соч., стр. 239—240.— Ввиду вышеуказанных трудностей не представляется возможным найти окончательное решение проблемы. Сама Сара Кольридж показала, насколько ее отец был в долгу перед Шеллингом. Приведя свой перевод наиболее важных параллельных отрывков, она замечает, что «большей частью мысли Шеллинга смешаны с мыслями того, кто их заимствовал».— BL, II, p. 317.

[96] «Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur». Hrsg. von K. F. A. Schelling. Stuttgart und Augsburg, 1860, p. 300—301.

[97] Там же, стр. 320.

Вордсворта до 1815 г. и имеют двойной интерес. С одной стороны, они представляют редкое сочетание теоретических принципов с проницательным (психологическим, структурным, лексическим) анализом отдельных стихотворений или отрывков; с другой стороны, они проливают свет на постепенно расходящиеся пути двух великих зодчих английской поэзии и имеют, благодаря этому, важное значение для истории эстетической мысли и литературной критики — в своем роде не меньшее, чем литературные взаимоотношения Гете и Шиллера.

Мы уже знаем, что Кольридж, еще будучи студентом в Кембридже, познакомился с ранними «Описательными очерками» («Descriptive Sketches», 1793) Вордсворта и приветствовал их как «появление на литературном горизонте оригинального поэтического дарования». Произведения его старшего друга восхищали Кольриджа «сочетанием глубины чувства с глубиной мысли, замечательным гармоническим равновесием между верностью наблюдений и поэтическим преображением увиденного». Именно изучение поэзии Вордсворта привело его к выводу, что «фантазия и воображение — две различных и крайне несхожих способности, а не два синонимических названия (согласно общепринятому мнению), не различные степени одной и той же способности» [98].

Обосновав в главе IV «Biographia Literaria» свое понимание различия фантазии и воображения, Кольридж вновь возвращается к этой проблеме в главе XII: «...перечитав более внимательно замечания по поводу воображения, высказанные мистером Вордсвортом в предисловии к новому изданию его стихотворений, я нахожу, что наши выводы не настолько совпадают, как, должен признаться, мне ранее казалось» [99]. В следующей, XIII главе Кольридж дает свои знаменитые определения фантазии и двух типов воображения (первичного и вторичного); в главе XIV обсуждает «возникновение «Лирических баллад» и их первоначальный замысел»; дает свои «философские определения стихотворения и поэзии», сопровождая их одним из своих классических описаний деятельности поэтического воображения. В главе XV он анализирует «специфические признаки поэтического дара» в двух повествовательных поэмах Шекспира; глава XVI посвящена наиболее явным различиям между поэтами — современниками Кольриджа и поэтами эпохи Возрождения, причем Кольридж руководствуется желанием «объединить наиболее характерные достоинства и тех, и других». Остальные главы «Biographia Literaria» (XVII—XXII), занимающие в издании Шоукросса более ста страниц, содержат детальный разбор поэзии Вордсворта. Кольридж предпринимает здесь свою самую смелую и плодотворную попытку приложить «правила, выведенные из философских принципов, к поэзии и критике» [100]. Метод изложения во многом полемичен: Кольридж берет некоторые важнейшие положения предисловия Вордсворта, формулирует и обосновывает свои возражения, предлагает свои видоизменения в программе, намеченной Вордсвортом, отмечает противоречия между теоретической схемой и действительным осуществлением и заклан-

[98] BL, I, p. 56, 59—61.
[99] Там же, стр. 193.
[100] Эта цель была сформулирована Кольриджем в начале первой главы.— BL, I, p. 1.

чивает характеристикой наиболее существенных достоинств и недостатков поэзии Вордсворта. Этот глубокий анализ стал основой для последующей критики творчества этого поэта.

Первый пункт, по которому Кольридж вступает в спор с Вордсвортом, та примитивистская тенденция, которая распространилась в поэзии конца XVIII в., частично под влиянием Руссо, и была ясно ощутима в предисловиях к «Лирическим балладам». Он напоминает точку зрения Вордсворта, согласно которой «поэзии подобает в целом изъясняться слогом, соответствующим языку людей в их реальной жизни», и цитирует общеизвестное объяснение Вордсворта, почему он избирал случаи и ситуации из «простой деревенской жизни». Кольридж не убежден аргументами своего друга, согласно которым «в этом общественном состоянии неотъемлемые страсти сердца обретают лучшую почву и говорят более простым и выразительным языком», и потому именно «в этом общественном состоянии человеческие страсти непосредственно связаны с прекрасными и неизменными формами природы». Кольридж указывает на то, что в наиболее интересных из опубликованных стихотворений Вордсворта, таких, как «Майкл» («Michael»), «Братья» («Th Berothers») или «Руфь» («Ruth»), «герои никоим образом не взяты из простой, деревенской жизни в общепринятом понимании этих слов», что не каждому человеку идет на пользу деревенская жизнь или деревенский труд, что для того, чтобы душа человека могла благотворно развиваться в деревенской жизни, «необходимы определенные преимущества и предпосылки» — «образование, воспитание или врожденная чувствительность или все это, вместе взятое; в противном случае явления природы, формы и изменения ее не смогут оказать достаточного духовного воздействия». Кольридж ссылается при этом на тяжкую участь крестьянства в английских деревнях, где «фермеры — надсмотрщики и стражи бедноты». Что касается идиллического представления Вордсворта о том, что неизменные и прекрасные «формы природы» оказывают благотворное действие на человеческие чувства и страсти, Кольридж ссылается на необразованных, большей частью неграмотных крестьян Южного Уэльса, для которых «древние горы, со всем их грозным великолепием, то же самое, что картины для слепого и музыка — глухому». Перенося свою аргументацию в философский план, Кольридж пишет: «Я принимаю с полным доверием принцип Аристотеля, что поэзия как поэзия по сути своей идеальна, что она избегает и исключает все случайное, что индивидуализированные, по видимости, положения, характеры или занятия героев должны представлять классы и что лица, выводимые в поэзии, должны обладать родовыми признаками, качествами, присущими целому классу» [101]. Ссылка на Аристотеля и характер конкретных критических соображений Кольриджа привели некоторых ученых к выводу, что в середине «Biographia Literaria» намечается некоторый перелом. Так, Эпплъярд, с одобрением цитируя Рэйзора и И. Бэббита, отмечает, что в первых тринадцати главах «Biographia» «Кольридж предстает последователем Шеллинга, в то время как в остальной части книги он становится просвещенным аристотелианцем, который критикует теорию и практику Вордсворта, ссылаясь на универсальность

[101] BL, II, p. 33.

требуемую от искусства и на доктрину пристойности и вероятности» [102]. На наш взгляд, подобного перелома между первой и второй частью этого критического труда Кольриджа нет. Р. Л. Бретт гораздо ближе к истине, когда он раскрывает единство, присущее «Biographia Literaria», видя это единство «в анализе поэтического воображения и в разборе поэзии Вордсворта как пример деятельного воображения» [103].

Мы уже видели «прообразы» и параллели кольриджевской концепции поэтического воображения у Филострата, Шафтсбери, Канта, Шеллинга и других, причем упор всегда делался на творческую силу этой способности. У Кольриджа созидательный аспект искусства уравновешивается требованием того, чтобы произведение искусства оставалось верным правде природы. Когда Кольридж подчеркивает, что поэзия по своему существу идеальна, он явно имеет в виду то, что поэт выбирает из материала опыта определенные элементы, которые выражают какую-либо идею. Таким образом, он сочетает аристотелевскую концепцию «подражания» (или «представления действительности», «верности правде природы») с концепцией созидательной роли «воображения». Как и в других вопросах, его основным принципом остается «примирение противоположностей» — в данном случае объективного и субъективного элементов — «реалистической» и «романтической» позиций.

Следует указать, что переход от шеллингианских (восходящих к Платону) позиций к позициям эстетики Аристотеля означал изменение не в точке зрения, но в методике изложения. Обосновав онтологический или эпистемологический статус воображения как инструмента для достижения художником реальности, Кольридж переходит к демонстрации этого на частных примерах. В этом случае он неизбежно пользуется такими понятиями, как тенденция искусства к универсальности, принцип необходимости или вероятности, требуемой Аристотелем в развитии фабулы и характеров, или принцип последовательности, разработанный позднейшими критиками. Все эти «правила» переводят в обобщающие термины то основное положение, что произведение искусства есть воплощение, в чувственной форме, идеи; что оно представляет собой гармоническое целое, «части которого взаимно поддерживают и объясняют друг друга» [104]. Аристотель был первым, кто сравнил произведение искусства с живым организмом [105], аналогия, позднее подхваченная критиками-романтиками и развитая ими в противопоставлении «органического — механическому». В ранних произведениях Вордсворта и тем более в таких стихотворениях, как «Майкл» или «Братья», Кольридж восторгался «объединением глубоких чувств с глубокой мыслью», тонко достигнутым равновесием между правдивыми наблюдениями, деятельностью воображения, «своеобразным даром передачи тона, атмосферы, глубины идеального мира, окружающих явлений, события и ситуации, яркость которых для обыденного взора была совсем затуманена их привычностью» [106]. Но его чувство пропорции было, безусловно,

[102] J. A. Appleyard. Указ. соч., стр. 210—211.
[103] R. L. Brett. Fancy and Imagination, p. 51.
[104] BL, II, p. 10.
[105] Аристотель. Об искусстве поэзии. 23.1459a. М., Гослитиздат, стр. 118.
[106] BL, I, 59.

задето нагромождением ненужных и несущественных деталей, многословием и раздражающими повторениями «правдивого рассказа» о Гуди Блейк и Гарри Гилле («Goody Blake and Harry Gill») или назойливым описанием физической немощи и опухших ног старого охотника Саймона Ли («Simon Lee»). Вордсворт мог бы ответить, что у каждого из его стихотворений «есть достойная цель» и что они отличаются от популярной поэзии того времени тем, что «чувство, которым они проникнуты, придает важность действию и ситуации — чувству»[107]. Но как бы гуманны и достойны ни были цели поэта, подобные произведения не могли вызвать соответственный отклик в воображении читателя: настоящей органической связи между субъективным чувством поэта, действием и той ситуацией, которая лежит в основе его повествования, не было.

Есть и другой момент, где личные увлечения Вордсворта нарушили ясность его критических суждений. В предисловии к первому изданию «Лирических баллад» (1798) он просил рассматривать большинство стихотворений, включенных в эту книгу, как «эксперимент». «Они были написаны,— поясняет Вордсворт,— для того, чтобы установить, насколько разговорный язык среднего и низшего классов общества может служить поэтическому наслаждению». Безразличие или даже враждебное отношение к его «экспериментам» привели поэта в негодование; в предисловиях к более поздним изданиям он с присущим ему упрямством переработал свои заметки о стиле таких «экспериментальных» стихотворений, возведя их в целую теорию поэтического слова, которую хотел распространить на всю поэзию.

Кольридж ясно видел, что подобная доктрина должна была ограничить и поставить под угрозу свободу поэта в выражении своих мыслей — поэзии нельзя предписать ни единый стиль, ни пользование одним частным языковым слоем. Быть «эхом чувств», находить адекватное выражение для мыслей и эмоций, выраженных в произведении,— вот в чем состоит главное достоинство литературного стиля. Точно взвешенные антитезы Попа, сложное движение белого стиха Мильтона, метафизическое остроумие искусных метафор Донна не менее законные средства поэтического выражения, чем простой стиль Бернса или Вордсворта, когда они воспроизводят мысли и речь поселян. Вордсвортовские «Тинтерское аббатство» («Tintern Abbey»), «Тисс» («Yew-Tree»), «Ода о предвкушениях бессмертия» (Ode — Intimations of Immortality...), бесчисленные отрывки из «Прелюдии», полные поэтического великолепия, неизмеримо возвышаются над языком обыденной «простой деревенской жизни». Очевидно также, что стиль является важным средством характеристики образов: речь Яго, его лексика и образы резко отличаются от речи Отелло, язык Фальстафа от языка Хотспера. Кроме того, стиль прямо зависит от исторических времен, и любая попытка навязать поэту искусственные стилистические ограничения противоречит присущему всей поэзии стремлению быть гибкой и «бесконечно изменчивой, чтобы выразить всю гамму человеческого опыта».

Кольридж останавливается в своей критике на трех основных тезисах

[107] Из предисловия 1802 г. к «Лирическим балладам».— Цит. по кн.: «Literary Criticism of W. Wordsworth», ed. by P. M. Zall. Univ. of Nebraska Press, 1966, p. 42—43.

учения Вордсворта о поэтическом слоге: 1) он должен основываться на реальном языке людей; 2) язык людей, живущих простой, деревенской жизнью, должен быть, насколько это возможно, принят и служить образцом для подражания; 3) нет и не может быть существенного различия между языком прозы и языком метрической композиции. Оспаривая эти положения, Кольридж затрагивает некоторые основные вопросы поэтической речи, природы языка и поэзии. Он подчеркивает двусмысленность слова «реальный», утверждая, что «язык Мильтона может считаться языком реальной жизни в такой же,— нет, даже в гораздо большей степени, чем язык поселянина». В противоположность примитивистским взглядам Вордсворта Кольридж выражает свое убеждение в том, что «грубая деревенская жизнь особенно неблагоприятна для человеческого слога» и что «лучшая часть человеческого языка» имеет другое происхождение: «она вытекает из созерцания деятельности самого сознания, образуется по мере того, как определенные символы свободно избираются для обозначения внутренних актов, процессов и созданий воображения, большая часть которых чужда сознанию необразованного человека» (BL, II, p. 39). Вывод, сделанный из этих аргументов, сформулирован в начале главы XVII довольно резко: «Лучшее, что есть в языке, создано философами, а не деревенщиной и пастухами» (BL, II, p. 28).

Кольридж, безусловно, прав, отрицая претензию Вордсворта на то, что простой, разговорный стиль, «извлеченный из того языка, на котором действительно говорят люди», есть наилучшее выразительное средство для всей, или, по крайней мере, самой высокой и наиболее действенной поэзии. Но он не отдает должного новаторскому содержанию учения своего друга и недооценивает его поэтических достижений, осуществленных в простой, неприкрашенной манере. Хотя взгляды Вордсворта на поэзию и спорны в деталях, в основе своей они справедливы и находятся на главной магистрали общественного и литературного развития. Он протестовал против неестественных, «фантастических» прикрас поэзии классицизма, продемонстрировал в теории и на практике, что наиболее важные человеческие эмоции и переживания могут быть правдиво и выразительно описаны на языке простых людей. Его взгляды на поэтическую форму и стиль были порождены безусловным отрицанием искусственных барьеров, созданных замкнутой, по преимуществу аристократической, культурой. Вордсворт убежден в «природном и неприкрытом достоинстве человека», в его глазах поэт — это «оплот человеческой природы», тот, кто «объединяет силою страсти и знания огромную империю человеческого общества, существующую по всей земле и во все времена» [108].

По сравнению с демократизмом Вордсворта возражения Кольриджа могут показаться узкими, а по характеру — как бы формальными. Однако они оба взаимно дополняют друг друга, и именно одновременное присутствие пророческого пыла и «демократических перспектив», глубокого анализа и тонких теоретических разграничений придает их совместным критическим достижениям столь важное новаторское значение в истории новой романтической эстетики.

[108] Из предисловия 1802 г. к «Лирическим балладам», стр. 52.

В процессе спора Кольридж пытается показать, «почему и в чем язык метрической композиции существенно отличен» от языка прозы. Он дает глубокий анализ происхождения и действия поэтического метра, которые связывает с уравновешивающей деятельностью ума. Метр возникает из «интерпретации страсти и воли, из спонтанных порывов и от добровольных помыслов»; а его действие, с точки зрения Кольриджа, состоит в том, чтобы «усилить живость и чуткость общих ощущений и внимания». Этот эффект создается,— добавляет он,— «продолжительным возбуждением, вызываемым благодаря неожиданности и быстрой смене то удовлетворенного, то вновь возбуждаемого любопытства» (BL, II, p. 49—51).

Здесь Кольридж по-новому (прибегая к психологическим терминам) формулирует свою центральную доктрину воображения как способности уравновешивания или примирения противоположностей — прием, типичный для его конкретной критики.

Выступая против Попа и настойчивости, с какой классицисты отстаивали нормативные «правила», Кольридж утверждает, что «конечной целью критики является обоснование принципов творчества, а не установление правил, по которым следует судить о том, что уже написано другими». В заключение он формулирует одно из центральных положений новой эстетики: «Правила воображения, его законы, сами по себе являются подлинными силами роста и творчества» (BL, II., p. 63—65). В главе XIX «Biographia Literaria» Кольридж пытается найти ту реальную задачу, которую ставил в своем предисловии Вордсворт: «Он позволил себе выразить,— пишет Кольридж,— в терминах, одновременно и слишком широких, и слишком узких, свое предпочтение стилю, который был бы далек от лживой и показной парадности, которую ему хотелось взорвать» (BL, II, p. 69—70). «Реальной задачей» предисловия Вордсворта,— заключает Кольридж,— была защита «нейтрального стиля», общего для прозы и для поэзии, стиля, имеющего свою долгую историю в английском языке, «с самого зарождения поэзии». Для подтверждения своей точки зрения Кольридж цитирует Чосера, Спенсера и Джорджа Герберта и сравнивает ранних английских поэтов со многими «новейшими стихотворцами»: «одни из них выражают самые фантастические мысли самым правильным и естественным языком, другие — в самый фантастический язык облекают наиболее примитивное содержание» (BL, II, p. 73). Первая часть этого сравнения, очевидно, относится к современникам Герберта, «метафизическим» поэтам начала XVII в.; и хотя Кольридж называет их метод «характерным заблуждением», его оценка силы их мыслей, выраженных на «самом правильном и естественном языке», способствовала позднейшему интересу к их творчеству.

Кольридж находит удивительным то, что теория, «пытающаяся создать lingus communis, не просто лучший, но единственно приемлемый стиль, исходит от поэта, чей стиль вслед за стилем Шекспира и Мильтона» кажется ему «наиболее индивидуализированным и характеристическим» (BL, II, p. 77). В 1815 г. Кольридж указывал на то, что «наиболее возвышенные произведения» Вордсворта «уже составляют три четверти его произведений» и что «буквальное следование теории его предисловия привело бы к необходимости исключить из его поэзии по крайней мере две трети из того, что составляет ее прелесть» (BL, II, p. 80, 84).

В главе XXII Кольридж подводит итог своему обсуждению наиболее типичных недостатков и достоинств поэзии Вордсворта, ссылаясь на то противопоставление, которое лежит в основе всей его теории поэзии. «Наконец,— пишет Кольридж,— я ценю этого поэта за его дар ВООБРАЖЕНИЯ в высочайшем и наиболее строгом мысле слова. В игре *фантазии* Вордсворт, как мне кажется, не всегда грациозен и иногда *неясен*... Но по своей силе воображения он стоит ближе всех современных писателей к Шекспиру и Мильтону, сохраняя при этом совершенную самобытность» (BL, II, p. 124).

Помещая Вордсворта рядом с этими «двумя сияющими вершинами поэтического величия» (BL, II, p. 20), Кольридж тем самым отдает высшую дань уважения поэзии своего друга. Он также подразумевает под этим то, что после длительного периода затмения английская поэзия вновь достигла того уровня, на котором она находилась в течение столетия от Спенсера до Мильтона, или по крайней мере приблизилась к нему.

Кольридж часто возвращается к вопросу о различии между творениями Шекспира и Мильтона. Он рассматривает их как наивысшее воплощение мощи воображения в английской литературе и пытается разграничить их гениальные дарования, прибегая к противопоставлениям, которые часто повторялись современными и более поздними критиками. Контраст, который он рисует в «Biographia Literaria»,— это различие между безличным, объективным художником и субъективным, крайне индивидуальным поэтом. Шекспир, говорит он, «проникает во все формы человеческих характеров и страстей», в то время как Мильтон «притягивает все формы и вещи в самого себя, в единство своего собственного идеала. Все вещи и способы действия находят себе новую форму в Мильтоне; в то же время Шекспир становится всем, оставаясь, однако, навечно самим собой» (BL, II, p. 120).

Другие попытки Кольриджа описать это различие сводятся к той же основной схеме. Так, в «Застольных беседах» он упоминает о Шекспире, как о «Божестве в духе Спинозы — вездесущей творческой способности», называет его поэзию «бесхарактерной», так как «она не отражает индивидуальности Шекспира», в то время как «Джон Мильтон сам присутствует в каждой строчке своего «Потерянного рая». Эта мысль была развита Кольриджем в следующем отрывке, где он говорит о «напряженной самососредоточенности» Мильтона: «в каждом герое любого из произведений Мильтона вы видите его самого: его Сатана, его Адам, его Рафаил, почти его Ева; все они — Джон Мильтон». Кольридж признается, что именно «ощущение этой напряженной самососредоточенности» доставляет ему наибольшее удовольствие при чтении произведения Мильтона, потому что «самососредоточенность такого человека — это откровение духа» [109].

Сходное разграничение было проведено независимо от Кольриджа юным Китсом. В своих письмах он описывает два типа поэтического характера: одному из них свойственна «вордсвортовская или самопоглощенная возвышенность», которую Китс сравнивает с дарованием Мильтона. Другой тип характеризуется, по его словам, отрицательной способностью,

[109] «Inquiring Spirit», p. 165—166.

свойством, которым «столь невероятно щедро был наделен Шекспир». Именно этот тип поэтического дарования наиболее близок сердцу самого Китса: «у него нет «я» — он все и ничего. Он создает образ Яго с таким же наслаждением, как и образ Имогены». «Поэт,— продолжает Китс,— это самое непоэтическое существо мира, потому что у него ведь нет своей Личности... Солнце, Луна, Море, Мужчины и Женщины поэтичны и имеют неизменяемые качества — у поэта нет ничего; нет своей личности; он, безусловно, наименее поэтическое из всех сотворенных Богом созданий» [110].

Нельзя не отметить, что сходное разграничение было сделано еще Аристотелем. В главе XVII «Поэтики» он говорит о двух основных типах поэтического гения: один из них обладает даром «перевоплощения»; другой — это скорее вдохновенный безумец Платона, «одержимый», способный «приходить в экстаз» [111].

Кольриджевская лекция о Мильтоне, прочитанная в феврале 1818 г. и перепечатанная Рэйзором из «Литературного наследия», развивает дальше короткую характеристику из «Biographia Literaria», в которой подчеркивались субъективные черты великой поэмы Мильтона. «В «Потерянном Рае»,— пишет Кольридж, наиболее выделяются откровения самой души Мильтона, воссоздающей самое себя и раскрывающейся во всем своем величии. Исторические условия, «характер тех времен» и развитие самого Мильтона обрисованы кратко и убедительно; но центральное место занимает воображение поэта, которому прошлое и настоящее интересны только постольку, «поскольку они вызвали, пробудили тот великий идеал, в котором и ради которого он жил». Кольридж отмечает «изысканную простоту» эпической поэмы Мильтона, противопоставляя ее «невыразимому ничтожеству «Мессии» Клопштока», где «вымышленные речи и события... поражают нас своей лживостью». В противоположность «сатанизму» Блейка, Байрона и Шелли характер падшего архангела символизирует для Кольриджа «гордость и чувственную распущенность»: он является прототипом «могущественных охотников человеческих, от Нимврода до Наполеона». Кольридж находит в мильтоновском Сатане «глубокий эгоизм, алкоголь себялюбия». Но он отмечает также и «компенсирующие» черты,— источники очарования, которые придал этому характеру Мильтон; «поразительную смелость, величие страдания, погибшее великолепие, достигающие вершин возвышенного». Таким образом, мильтоновский Сатана представляется творением поэтического воображения, которое, по мнению Кольриджа, «проявляется в уравновешивании или примирении противоположных или дисгармонических качеств».

Если «Потерянный Рай» Мильтона заслужил у Кольриджа похвалу своей «изысканной простотой», то в своей оценке Шекспира Кольридж воздает должное богатству и разнообразию воображаемого мира, созданного этим «человеком, вмещавшим в себе надежды умов». Деятельность Кольриджа-шекспироведа была тщательно исследована Т. П. Рэйзором, чьей

[110] См. особенно письма 32 и 93, датированные 21/XII 1817 и 27/X 1818. John Keats. The Letters. Ed. by M. B. Forman, v. II. Oxford, 1935, p. 72, 227–228.

[111] διὸ εὐφυοῦς ποιητική ἐστιν ἢ μανιακοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν. — Аристотель. Об искусстве поэзии, 17. 1455а, стр. 95.

главной целью было «восстановление точных слов Кольриджа по подлинным рукописям» [112].

Это решение Рэйзору удалось выполнить только в I томе издания, где опубликованы конспекты лекций и заметки на полях, написанные рукой самого Кольриджа; том II состоит из записей лекций Кольриджа (прочитанных им в 1808—1819 гг.), сделанных другими лицами. Издание Рэйзора содержит важное «Введение», в котором сделана попытка определить место Кольриджа в английском и европейском шекспироведении. Рэйзор приходит к выводу, что «немецкое влияние на Кольриджа как шекспироведа, хотя и весьма значительное..., было чрезвычайно преувеличено». Этот вывод обосновывается тем, что «изучение шекспировских характеров является самой важной частью лекций и заметок Кольриджа» и «что в этой области возможное немецкое влияние настолько несущественно, что почти не заслуживает внимания» [113]. В своей оценке Кольриджа как шекспироведа Рэйзор исходит из того, что его «наивысшим достижением является глубокий анализ шекспировских характеров» [114]. Он связывает этот новый интерес к характерам «с подъемом романтического движения», с «романтической любовью к резко выраженным индивидуальностям» [115].

В поисках предшественников Кольриджа Рэйзор ссылается на Николя Смита в доказательство того, что «метод исследования характеров был достаточно разработан к концу XVIII столетия», и упоминает трех шотландских критиков (Вильям Ричардсон, Генри Маккензи и Томас Робертсон), которые между 1774 г. и 1790 г. занимались исследованием характера Гамлета и объясняли его медлительность в отмщении слабостью воли. «Все эти три критика,— пишет Рэйзор,— предвосхищают Гете и Кольриджа, подчеркивая слабости Гамлета, и Маккензи интерпретирует эту слабость почти точно так же, как Гете. Однако Кольридж анализирует нерешительность принца по-своему; он находит ключ к душе Гамлета в избытке своих собственных раздумий о действии» [116]. Характер датского принца обладает в глазах Кольриджа странным очарованием. Он думал, что в нем самом был «привкус Гамлета», и многие люди, знавшие его, соглашались с этим. В письме Г. К. Робинсона, датированном 3 января 1812 г., есть интересное упоминание о лекции, в которой Кольридж говорил о нравственном итоге этой трагедии: «Действие — это высшее завершение всего. Интеллект, как бы велик он ни был, не имеет значения, если он уводит нас от действия и заставляет нас размышлять и размышлять до тех пор, когда время действия истекло и мы уже ничего не можем сделать». «Это — сатира на

[112] Необходимость подобной восстановительной работы была объяснена Рэйзором в его предисловии к изданию 1930 г. После смерти Кольриджа его рукописи, состоявшие из конспектов лекций и заметок на полях, были доверены его племяннику, Г. Н. Кольриджу, который отредактировал, скомпоновал и переписал заново различные фрагменты, придав им форму книги. Этот текст, опубликованный в четырех томах в 1836—1839 г. под названием «Литературное наследие Кольриджа», воспроизводился в дальнейшем, как указывает Рэйзор, во всех последующих изданиях литературно-критических сочинений Кольриджа.

[113] Там же, стр. XXI.

[114] Там же, стр. XLI.

[115] Там же, стр. XVIII.

[116] Там же, стр. XVIII—XX.

самого себя»,— сказал один из слушателей. Робинсон ответил: «Нет, элегия!» [117] Рассматривая нерешительность как «порочное пятно» своего собственного характера [118], Кольридж перенес эту самооценку на образ шекспировского Гамлета. Вместе с тем он несомненно был тонким аналитиком характеров и мотивов поведения. Данный им анализ смеси эгоизма и чувствительности в характере Лира, «persona patiens» (страдальца) своей драмы, в отличие от характера Эдмунда — «основного двигателя» действия, является мастерским по своей глубине и проникновенности. Следует подчеркнуть, что Кольридж всегда исследует характер в общем контексте пьесы как один из составляющих ее элементов. Он начинает анализ «Короля Лира» с замечания о «невероятности и сказочной наивности» исходной ситуации и кончает сравнением шекспировского метода с методом его младших современников. Отмечая, что «Король Лир» — «единственное серьезное произведение Шекспира, общий интерес и ситуации которого обусловлены явно невероятными предпосылками», Кольридж указывает, что большинство трагедий Бомонта и Флетчера «основано на почти или совершенно неправдоподобных событиях». В то время как решение Лира в первой сцене взято из старой легенды и служит «просто фоном для изображения характеров и страстей», «простым поводом» развития действия, у Бомонта и Флетчера невероятное и неожиданное «постоянно повторяются как причина sine qua non событий и эмоций». Отсюда Кольридж делает заключение, что в «Короле Лире», как и в других шекспировских трагедиях, «случайное нигде не является основой страстей, ею служит универсальное — то, что во все времена было и останется близким и родным человеческому сердцу» — в данном случае отцовские муки, вызванные дочерней неблагодарностью; ценность благородства, хотя бы и скрытого под видом грубости; гнусность лицемерия» [119].

Подчеркивая всеобщий элемент в поэзии и искусстве и исключая или сводя к минимуму роль частного, невероятного и случайного, Кольридж занимает, тем самым, свое место в основной линии европейской критики, ведущей свое начало от Аристотеля. Интерес Кольриджа к драматическому развитию характеров был, без сомнения, усилен «подъемом романтического движения», но трудно согласиться с Рэйзором в том, что Морис Моргани в своем «Эссе о драматическом характере Фальстафа» (1777) предвосхитил метод кольриджевского исследования характеров «полнее, чем любой другой критик», поскольку он рассматривает Шекспира «как высокого и сознательного художника, философствует о человеческой природе и проблемах эстетики и анализирует характер Фальстафа так, как если бы это был не просто герой пьесы, но реальное лицо.» В этом заключается метод Кольриджа,— добавляет Рэйзор [120], на наш взгляд, ошибочно, по крайней мере в том, что касается последней фразы. Кольридж никогда не смешивает искусство и жизнь, он тщательно отличает художественное под-

[117] Там же, т. II, стр. 181–182.
[118] См., например, его прозаические комментарии к незаконченным «Трем могилам» («The Three Graves») и «Кубла Хану» («Kubla Khan»).
[119] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. 49—53.
[120] Там же, I, p. 49–53, XX.

ражание от простого копирования. «Шекспировские характеры — это идеальная реальность; они сами по себе представляются не явлениями, но абстракциями явлений, которые воспринимает великий ум». Это сжатое резюме позиции Кольриджа в 1811 г., сделанное А. Ралли,— позиции, которая была развита в дальнейшем применительно к «Гамлету», в 1818 г. «Один из шекспировских способов создания характеров заключается в том, что он доводит ту или иную способность до крайних пределов,— конспектирует Ралли рассуждения Кольриджа,— и помещает искаженный таким образом характер в определенные условия. В Гамлете равновесие между реальным и воображаемым миром нарушено, его мысли и образы фантазии более ярки, нежели его ощущения. Отсюда — колоссальная активность мысли и ненависть к действию» [121].

Нам кажется, что истолкование характера Гамлета Кольриджем, будучи далеко не основным его вкладом в литературную критику, имеет главным образом исторический интерес. Оно было предвосхищено несколькими английскими критиками и было сделано одновременно с истолкованием этого образа в «Вильгельме Мейстере» Гете — как чистой, нежной души, на которую была возложена великая и непосильная ей задача. Ралли передает и знаменитое сравнение, принадлежащее Гете: «как если бы дуб был посажен в дорогую вазу, предназначенную для прекрасных цветов, в результате чего корни разрастаются и вдребезги разбивают вазу» [122].

Метод исследования характеров, восходящий к Морганну и преобладавший в шекспировской критике почти полтора столетия,— рассматривание драматических персонажей «не просто как характеров в пьесе, но и как реальных лиц», был в значительной мере Кольриджем отброшен. Важнейший недостаток этого метода заключается в смешении искусства и реальности, в натяжках и упрощениях. Этот метод обычно предполагает либо конструирование выдуманных биографий шекспировских героев на основании отрывочных намеков в пьесах («Что изучал Гамлет в Виттенберге?» «Сколько детей было у леди Макбет?»), либо выбор одной-единственной психологической черты, одного частного случая, отрывка или даже одной фразы из сложной ткани целой драмы и объяснение всех последующих действий персонажа в свете одного этого момента. Для одних критиков Гамлет — безвольное, медлительное существо; для других он — личность, полная энергии, рвущаяся к «отмщению» (он без жалости убивает Полония, посылает своих школьных товарищей и бывших друзей на верную смерть, после эффектного фехтовального поединка наносит смертельную рану Лаэрту и, наконец, закалывает кинжалом короля, своего дядю, называя его «кровосмесителем, убийцей, проклятым датчанином». Некоторым критикам Гамлет представляется глубоким философом, другим — рупором многословной пошлости. То он — полный релятивист («Нет ничего хорошего или дурного, всё наши мысли делают таким»), то — верит в провидение («есть божество, которое определяет нашу участь»). Он — любящий сын, преклоняется перед своим отцом, но допускает, что его призрак может быть дьяво-

[121] Augustus Ralli. A History of Shakespearian Criticism. In 2 vols. Oxford. Univ. Press, 1932, v. I, p. 130, 138.
[122] Там же, стр. 112.

лом. Поведение Гамлета с Офелией в сцене, где он велит ей уйти в монастырь, его непристойные, бесстыдные шутки перед сценой «мышеловки» близки к крайнему цинизму, но было время, когда он ее любил.

Если мы будем иметь в виду эти и бесчисленные другие противоречия в действиях и словах, то нас не удивит, что психологической критике не удалось свести поведение Гамлета и его реплики к последовательной, удобопостижимой схеме, что сотни интерпретаций, приведенных у Ралли в издании Variorum «Гамлета», взаимоисключают друг друга. Очевидно, что рассматривать шекспировские характеры как реальных людей, чьи слова и действия подчиняются психологическим законам,— метод не приемлемый в драматической критике. Персонажи Шекспира созданы воображением из материала, данного в опыте, чтобы занять свое место в хитростроениях сюжета, чтобы соответствовать требованиям драматической ситуации; они рассчитаны на то, чтобы вызвать у зрителей определенное впечатление, включая иллюзию реальности и жизненной правдивости.

Именно односторонность и неадекватность психологического подхода привели Дж. В. Найта к тому, что он отказался от анализа характеров и стал рассматривать каждую пьесу Шекспира как «призрачное целое, объединяемое олицетворениями, ощущением атмосферы и прямым поэтическим символизмом» [123],— метод исследования, впервые фактически намеченный Кольриджем. Более важным, чем его попытка «вырвать сердцевину из тайны Гамлета» и определить ее в единой формуле, был кольриджевский анализ сцены, открывающей трагедию,— данное им сравнение «непринужденного языка обыденной жизни» с «диким своеправным лиризмом начала «Макбета». Весьма важны и его замечания о «содрогании», с каким мы, вместе с двумя свидетелями, слушаем рассказ о призраке, такой впечатляющий, что даже «сам Юм не мог бы не поверить — драматически — в этого призрака». В четвертой сцене первого акта, перед вторым появлением призрака, Гамлет, как отмечает Кольридж, рассуждает о застольной музыке и об обычаях пьяниц в стране, обнаруживая «преобладающий идеализм, склонность к размышлению, присущие его характеру»; но в то же время эти рассуждения Гамлета «имеют то преимущество, что делают естественной и правдоподобной страстную последовательность его речи, обращенной к призраку». Все это — практическое приложение кольриджевской доктрины «поэтической веры» как «добровольного доверия», изложенной в главе XIV «Biographia Literaria». Продолжая свой анализ впечатления, производимого призраком, Кольридж указывает, что «благодаря своим частым появлениям в прошлом, привидение приблизилось к посюстороннему миру», он считает «истинно замечательной» художественной чертой это «нарастание объективности призрака, хотя он и сохраняет при этом свои призрачные атрибуты» [124].

Нам кажется, что Кольридж остро ощущал собственно драматические достоинства шекспировских пьес и тот эффект, который они могут произвести на зрителей. Он ясно видел, что Шекспир писал поэтические драмы,

[123] G. Wilson Knight. The Weel of Fire. Interpretation of Shakespearian Tragedy. London, 1964, p. II.
[124] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. 18—23.

что в его пьесах поэзия и драма нераздельны, представляя собой органическое единство. Поэтому вряд ли справедливо усматривать в критике Кольриджа (как и во всей романтической критике) «злополучную тенденцию трактовать шекспировские пьесы как драмы для чтения» или утверждать, что «подобно Лэму и Хэзлитту, он предпочитал читать Шекспира вместо того, чтобы смотреть его пьесы в театре» [125]. Отрывки, приводимые Рэйзором в подтверждение такой точки зрения, свидетельствуют о том, что Кольридж предпочитал пустую сцену елизаветинских времен, которая давала простор воображению зрителей, заставляя их видеть в «этом деревянном круге» огромное поле битвы монархов, изощренным постановкам его времени, когда актеры и актрисы стали главенствовать на сцене и публика шла смотреть миссис Сиддонс, как леди Макбет, или Кембла, как Макбета: «это могут быть Макбеты Кемблов,— пишет Кольридж,— но это не Макбеты Шекспира» [126].

Замечания Кольриджа о «Ромео и Джульетте» свидетельствуют о той же чуткости к поэтическим и драматическим достоинствам, об умении ценить образные детали, сочетающиеся с умением философского критика возвыситься до больших обобщений. Отрицая требования неоклассиков о соблюдении триединства времени, места и действия, Кольридж показывает, что «только последнее заслуживает название принципа, и именно в этом Шекспир стоит на первом месте. Однако,— многозначительно добавляет он,— вместо единства действий я бы предпочел более точные, хотя и схоластические и неуклюжие слова — гомогенность, пропорциональность и общность интереса» [127]. Кольридж не раз замечает, что закон единства, который Шекспир соблюдает во всех своих пьесах, есть единство чувства или впечатления, и иллюстрирует это положение, ссылаясь на ту же трагедию. «В «Ромео и Джульетте»,— говорит он,— все есть молодость и весна: молодость со своими безрассудством, чистотой, опрометчивостью; весна со своими запахами, цветами и быстротечностью; с этим ощущением начинается пьеса, оно проходит через все действие, и оно же завершает пьесу. Старики Капулетти и Монтекки — не обычные старики, они полны задора, порывисты, торопливы, в них сказывается воздействие весны» [128]. В этом умении создавать единую атмосферу Кольридж видит один из признаков «творческой, созидательной жизненной силы вдохновенного гения», в противоположность «ремесленной ловкости механического таланта» [129].

Но полнее всего теоретические взгляды Кольриджа раскрываются в его рукописных заметках о «Буре» [130]. Начало этих заметок свидетельствует о восторженном преклонении критика перед драматургом: задача критического истолкования Шекспира «будет исполнена лишь в том случае, если критика преисполнится глубочайшего благоговения». Отводя педантичные обвинения в мнимой «неправильности и экстравагантности» драматурга, Кольридж высказывает свое убеждение, что «глубокомыслие Шекспира со-

[125] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. XLVI.
[126] Там же, II, стр. 57, 68, 230.
[127] Там же, I, стр. 4
[128] Там же, II, стр. 216.
[129] Там же, I, стр. 4.
[130] Там же, стр. 113—123.

размерно его гению; более того, сама его гениальность раскрывается в его глубокомыслии как своей самой возвышенной форме». Защищая, таким образом, сознательность художественного мастерства Шекспира, Кольридж повторяет и объясняет свой тезис, согласно которому «драма есть подражание реальности, а не ее копия», а поэтому «некоторая доля различия существенна» и является «необходимым условием и причиной того удовольствия, которое мы извлекаем из этого подражания; между тем как в копии — это недостаток». Он обсуждает разницу между драматическим обманом и иллюзией, проводит тонкое различие между невероятным, которое неприятно поражает нас в драматическом представлении, и тем, которое может быть принято, и заканчивает это рассуждение следующим важным выводом: «Помимо этой драматической вероятности, все прочие достоинства драмы, такие как единство интереса, выразительность и соподчинение характеров, соответствие стиля, лишь средства для достижения главной цели, а именно создания и укрепления этой добровольной иллюзии».

Переходя к анализу «Бури», Кольридж называет ее образцом «романтической драмы», т. е. «драмы, интерес которой независим от всех исторических фактов и ассоциаций и возникает благодаря ее воздействию на то свойство нашей натуры, я имею в виду воображение, которое не связано ни с пространством, ни со временем». Подчеркивая, что эта романтическая пьеса Шекспира «целиком адресуется к воображению», Кольридж признает то, что «зрительный эффект может быть усилен современной сценической техникой и декорациями; но увлечение такими средствами внешнего воздействия кажется ему «опасным», так как подлинное волнение должно возникать внутри, порождаясь сочувственно настроенным воображением.

Обращаясь к анализу характеров, Кольридж хвалит «простоту и нежность» Миранды, раскрывающиеся уже в ее первой реплике, отвергает точку зрения, впервые высказанную Драйденом, что «только Флетчер писал для женщин», в то время как шекспировское «превосходство было в изображении более мужественных страстей» [131]. В противовес этому распространенному мнению Кольридж указывает, что за очень немногими исключениями «женщины в пьесах Бомонта и Флетчера если легкомысленны, то непристойны, если же героичны, то сварливы», в то время как у Шекспира «все элементы женственности священны», все пронизаны «нежным, но полным достоинства чувством всего, что составляет общество: чувством происхождения и пола». Кольридж видит превосходство шекспировских женщин «в здравой уравновешенности всех способностей»; в его истолковании та незаметность, которую Поп сделал предметом сарказма [132], была в гла-

[131] См. предисловие Драйдена к «Троилу и Крессиде» («Troilus and Cressida»), 1679.— In: D. Nichol Smith. Shakespeare Criticism. A Selection. Oxford Univ. Press, 1926, p. 23.

[132] Намек на «Нравственные опыты» («Moral Essays») Попа:

Nothing so true as what you once let fall:
«Most women have no characters at all»
Matter too soft a lasting mark to bear,
And best distinguish'd by black, brown or fair

Послание II (О женских характерах), 1—4.

зах Шекспира «благословенной прелестью женского характера», так как она обусловлена «не недостатками, но самой утонченной гармонией всех частей их нравственного облика, гармонией «головы и сердца», интеллекта и чувства. Воплощение этой гармонии Кольридж видел в таких шекспировских характерах, как Миранда-девушка, Имогена-жена, Екатерина-королева.

Кольридж привлекает наше внимание к образам Ариэля и Калибана, отдает должное нежной сцене ухаживания Фердинанда за Мирандой, выражает свое убеждение в том, что «Шекспир иногда груб, но всегда нравственен и скромен». В связи со сценой заговора Стефано, Калибана и Тринкуло он высказывает замечания о политических взглядах Шекспира. Отмечая «замечательную философскую беспристрастность шекспировской политики» (заметки о «Кориолане» [133]), Кольридж теперь более полно развивает свои взгляды, сравнивая шекспировскую трактовку этой темы с трактовкой его современников и ближайших последователей. «У других писателей,— говорит Кольридж,— мы находим частные суждения отдельных лиц; у Мессинджера это яркое республиканство, у Бомонта и Флетчера доведены до крайности даже принципы jure divino: но Шекспир никогда не проповедует принципов какой бы то ни было партии». Кольридж называет его «философским аристократом», отмечая «добродушие, с каким он, кажется, всегда подшучивает над страстями и глупостями толпы». Истина в том, заключает Кольридж, что «во всех шекспировских характерах genera (родовые признаки) крайне индивидуализированы; это — плоды размышления, формы и краски которых подсказаны наблюдательностью».

Приведенные выше примеры показывают, в чем заключаются заслуги Кольриджа как критика Шекспира и в чем состоит его ограниченность. Его идеализация женских характеров предваряет позицию викторианской критики. В то же время его представление о Шекспире как «философском аристократе» не позволяет воздать должное очевидной широте кругозора и симпатий великого драматурга. Его исторические хроники проникнуты чувством непрочности королевской власти; шекспировская портретная галерея включает большое число коронованных злодеев; его аристократ Бертрам был беспощадно осужден суровым моралистом д-ром Джонсоном. В «Юлии Цезаре» и «Кориолане» простые люди становятся легкой добычей демагогов — и все же Клавдий страшится «великой любви простых людей» к Гамлету. Мрачная вселенная «Короля Лира» озаряется вспышками очищающей молнии, когда слуга герцога Корнуэльского обращает свой меч против своего господина и, возмущенный его бесчеловечностью, смертельно его ранит. Величайшая из шекспировских трагедий содержит также его самую ясную социальную декларацию — молитву Лира о «наших бедняках», его скорбь об их «бездомных головах и голодных желудках», об их «изодранной, зияющей нищете», его призыв к тем, кто «наслаждается властью и богатством», «отдать избытки и показать пример справедливости». Этот призыв повторяет и ослепленный Глостер, обращая его уже к самим небесам,— призыв заставить «обладающих излишним...» почувствовать свою силу и могущество, после чего «все переделено будет и каждый

[133] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. 79.

получит достаточно». Суинберн был первым, кто счел, что в «Короле Лире» можно обнаружить социалистический смысл. Видя в трагедии конфликт средневекового общества и общества зарождающегося капитализма, Дж. Ф. Дэнби замечает, что решение этого конфликта предвосхищено и видением нового в молитве Лира, и образом его отвергнутой дочери» [134].

Аналогичная интерпретация трагедии была предложена А. Кеттлем. Отмечая бесчеловечность Эдмунда и представителей нарождающегося капитализма,— обстоятельство, которое приводит короля «к солидарности, а позднее и к отождествлению себя с бедняками»,— Кеттл показывает, что «социальная тема — это не просто более или менее случайные мотивы, но подлинная основа всей пьесы». Он особо подчеркивает, что люди, которые помогли Лиру «стать человечным, не мудры, не велики и не могущественны — это Шут и сошедший с ума нищий» [135]. (Последнее замечание требует поправки: Эдгар только притворяется помешанным; он скрылся под личиной Бедного Тома для того, чтобы избежать преследований со стороны Эдмунда; в конце драмы он становится соправителем царства.) Главное в суждениях Кеттла — подчеркивание «настойчивой ноты социальной критики» как в «Лире», так и в «Гамлете», указание на то, что «непростительно играть Гамлета как неврастеника, а не как героя», потому что «то, против чего выступает Гамлет — не есть только проблема личных отношений, но проблема всего общества в целом». Кеттл цитирует знаменитую строку: «прогнило что-то в датском королевстве» — и добавляет: «Это гнилость не психологическая, ...но социальная» [136].

Марксистская школа открыла шекспировской критике новое измерение, раскрыв социальную основу и социальное значение его пьес. Различие между Шекспиром времени Елизаветы и времени Якова, изменения в сюжетах, настроении и технике, переход в его творчестве к трагическим темам и темным тонам рассматриваются сейчас как симптомы кризиса гуманистических идей века, кризиса, который сам по себе был отражением нарастающих противоречий в структуре общества. В то время как раньше очевидные изменения в сюжетах Шекспира, в их драматургической трактовке обычно толковались в биографическом плане или объяснялись как последовательные фазы развития художника, в настоящее время предпринимаются попытки рассмотреть эти изменения в более широком контексте, который включает в себя различные области искусства, исследовать их как явления, относящиеся к стилям или школам Ренессанса, маньеризма и барокко, связать смену стилей с изменяющейся жизнью общества.

Было бы анахронизмом искать подобные социально-исторические категории в кольриджевской критике Шекспира. Однако в ней присутствуют элементы, отдаленно предвосхищающие историческое направление в шекспироведении. Кольридж называет «Бурю» образцом романтической драмы, хотя термин «романтический» используется им в довольно ограниченном

[134] John F. Danby. Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear. London, 1961, p. 52—53.
[135] Arnold Kettle. From Hamlet to Lear. Shakespeare in a Changing World. London, 1964, p. 167—169.
[136] Там же, стр. 151.

смысле: как тип драмы, которая апеллирует к воображению, «в которой ошибки в хронологии и географии, не являющиеся смертными грехами (...), совершенно простительны...» [137].

В других случаях термин «романтический» имеет у Кольриджа значительно более широкое содержание. Рассуждая о происхождении романтических языков, сформировавшихся, по его мнению, «из распадающейся латыни и северных языков» (здесь подразумевается, как отмечает Рэйзор, наличие германских элементов в романских языках), Кольридж сравнивает ясность латинского языка, «сформированного простым объединением гомогенных частей», с более богатым, выразительным и разнообразным характером романских языков, «возникших из хаоса случайных гетерогенных атомов». На основании этой лингвистической аналогии, подкрепленной этимологией, Кольридж называет «настоящую подлинную современную поэзию» романтической и характеризует произведения Шекспира как «романтическую поэзию, раскрывающуюся в драме». Сходство между романскими языками и романтической поэзией Кольридж видит в том, что и те, и другие «возникли из хаоса... из по видимости гетерогенных атомов». Ясность латинского языка, «сформированного простым объединением гомогенных частей», имеет свою параллель в литературе в чистоте драматических жанров: «трагедия Софокла — это трагедия в строгом смысле слова, а комедии Аристофана — это именно комедии». Но подобные термины не подходят к произведениям Шекспира, которые «не являются ни комедиями, ни трагедиями в древнем смысле слова, ни тем и другим вместе, но чем-то совсем иным, отличным именно по самому жанру,— это романтические драмы» [138]. В примечании к этому отрывку, так же как во «Введении», Рэйзор отмечает, что данное различие между классической драмой Софокла и романтической драмой Шекспира «восходит к Шлегелю» и составляет одно из «главных заимствований» Кольриджа [139].

На самом деле строгая неоклассическая доктрина «чистоты» драматических жанров была разрушена за сорок с лишним лет до Шлегеля доктором С. Джонсоном. В предисловии к своему изданию шекспировских пьес 1765 г. Джонсон отметил, что эти пьесы «не являются ни трагедиями, ни комедиями в строгом критическом смысле слова, но представляют собой сочинения особого рода», что «способность вызывать одновременно и смех, и печаль была присуща не только душе Шекспира, но и каждому из его произведений». Джонсон допускал, что «эта практика противоречила правилам критики», но добавлял: «всегда можно апеллировать от критики к природе». Произведения, подобные пьесам Шекспира, «воссоздают действительное состояние человеческой природы, которая состоит из добра и зла, радости и горя, смешанных в бесконечном многообразии пропорций и в неисчислимых видах сочетаний» [140].

Объединение гетерогенных элементов в шекспировских пьесах опи-

[137] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. 118.
[138] Там же, стр. 175.
[139] Там же, стр. XXVII.
[140] «Dr. Johnson on Shakespeare». Ed. by W. K. Wimsatt. Penguin Shakespeare Library, 1969, p. 62.

сано и Джонсоном, и Кольриджем в очень сходных терминах; но метод драматурга они оценивают по-разному. Джонсон защищает его, исходя в конечном счете из принципа, что «Шекспир выше всех других писателей..., это поэт природы, который держит перед своими читателями правдивое зеркало нравов и жизни» [141]. Это было, в сущности, воскрешение взгляда Аристотеля на искусство, как на «подражание» или представление реальности — принцип, описанный Кольриджем, как «один из кардинальных пунктов поэзии», требующий «верности правде природы» (BL, II, p. 5). Что касается шекспировской драмы и романтической поэзии вообще, то Кольридж защищает их, опираясь на другой «кардинальный пункт поэзии»: они «взывают к страстям, прослеживая их вплоть до их самых глубоких тайников» [142]. Мы можем добавить, что соединение в шекспировской драме различных элементов есть высший триумф «синтезирующей и магической силы» поэтического воображения, которое, по словам Кольриджа, «проявляется в уравновешивании или примирении противоположных или противоборствующих качеств» (BL, II, p. 13).

Зависимость Кольриджа от А. В. Шлегеля многократно подвергалась обсуждению; некоторые исследователи помещали заимствованные отрывки и соответствующие тексты Шлегеля в параллельных столбцах [143]. Так, Рэйзор приводит полный текст одного из фрагментов Кольриджа, в котором он определяет различия между древним и современным искусством: «Древнее — сходно со скульптурой; современное — живописно. Древнее конечно... Современное — бесконечно и неопределенно как проявление бесконечного...» В своих примечаниях Рэйзор пишет, что «Кольридж попросту конденсирует первую лекцию Шлегеля..., с возможными реминисценциями, восходящими к статье Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» [144].

Результаты исследований, посвященных изучению немецкого влияния на Кольриджа-шекспироведа, были суммированы несколькими учеными, включая Рэйзора [145], а в недавнее время М. С. Шаабером в статье «Шекспироведение от Драйдена до Брэдли» [146]. Последний критик напоминает нам, что курс лекций Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе» и первый курс лекций Кольриджа были прочитаны в одном и том же 1808 г. и что «большей частью Шлегель и Кольридж соглашаются друг с другом». Предпочтение отдано немецкому критику, так как, с точки зрения Шаабера, «шлегелевские лекции о Шекспире представляют собой часть более широкого обсуждения драматического искусства, где он одним ударом кладет конец спорам по поводу неоклассических и романтических принципов, объявляя, что различие между древней и современной

[141] Там же, стр. 59.
[142] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. 176.
[143] См. заметки Рэйзора (Указ. соч., т. I, стр. 151—152) и его утверждение, что «мы обязаны Шлегелю сорока страницами в кольриджевской критике Шекспира».— Указ. соч., стр. XXVI.
[144] Там же, т. I, стр. 196.
[145] Там же, стр. XXI—XXVIII.
[146] «A New Companion to Shakespeare Studies». Ed. by K. Muir and S. Schoenbaum. Cambridge Univ. Press, 1971, p. 239—248.

поэзией настолько существенно, что сравнивать их вообще бесполезно»[147]. Шлегель обсуждал эту проблему более полно и более систематично; однако универсальная пригодность неоклассических критериев в важном вопросе о «чистых» жанрах была опровергнута уже доктором Джонсоном[148]. А. Харбейдж, один из самых серьезных шекспироведов нашего времени, указывает на две противоположные точки зрения: согласно одной из них, Кольридж почти полностью был предвосхищен более ранними английскими критиками; согласно другой, он почти полностью был предвосхищен немецкими предшественниками. Сам Харбейдж приходит к выводу, что столь своеобразный гибрид английского эмпиризма и немецкого идеализма должен рассматриваться как самостоятельное явление[149]. Нам кажется, что самобытность Кольриджа как критика заключается в его умении соединять два обычно несовместимых дара — дар «отрицательной способности», т. е. живой художественной восприимчивости, реагирующей на самые различные образные впечатления, и дар систематизации и объяснения этих образных впечатлений в соответствии с определенными и адекватными философскими критериями. Рэйзор с восхищением отмечает, что величайший волшебник слова в английской поэзии был и «мастером холодного и точнейшего анализа»[150].

Кольридж не развивает полностью историко-типологическую проблематику, заложенную в шлегелевском различии между классической и романтической драмами. Отнюдь не считая эту противоположность основным движущим началом и причиной исторического развития и смены стилей, он приспособляет новые термины к своей схеме философских противоположностей: древняя драма использовала простую форму, ее элементы были гомогенными, она «адресовалась по преимуществу к внешним чувствам», в то время как романтическая поэзия и шекспировская драма «апеллировали скорее к воображению, чем к чувствам, и к разуму, поскольку он созерцает наш внутренний мир»[151]. Категории, которые использованы здесь, принадлежат главным образом философии и психологии: эти последние лежат в основе эстетической мысли Кольриджа, опиравшейся, без сомнения, на более ранние тенденции в отечественной поэзии и критике.

Мы уже отмечали «романтические» черты, присущие критическим взглядам Джонсона. Нельзя, однако, не указать, что сорока годами ранее они были предвосхищены Попом, который оправдывал «неправильность» шекспировской драматургии, сравнивая ее с «древними, величавыми памятниками готической архитектуры»[152]. С середины XVIII в. культ «готического» средневековья, наряду с вновь проснувшимся интересом к Спенсеру, Шекспиру и Мильтону, так же как раскрытие достоинств

[147] «A New Companion to Shakespeare Studies», p. 244.
[148] См. выше наши соображения и точку зрения Шабера относительно того, что Джонсон «был первым нашим романтическим критиком» (Указ. соч., стр. 243).
[149] A. Harbage. Introduction.— In: «Coleridge on Shakespeare». Ed. by T. Hawkes. Penguin Shakespeare Library, 1949, p. 23.
[150] «Coleridge's Shakespearian Criticism», I, p. XLI—XLII.
[151] Там же, стр. 175—176.
[152] Preface to Pope's edition of the Works of Shakespeare. 1725.— In: «Shakespeare Criticism. A Selection». Ed. by D. Nichol Smith. Oxford, 1926, p. 56.

народной поэзии и фольклора, стал жизненно важным фактором в подготовке литературы нового типа, которая преодолела пределы буржуазно-аристократического общества и стала рассматривать поэзию как общее достояние, принадлежащее всем народам во все времена и всем общественным классам [153].

Перелом от классицизма к романтизму был постепенным и проходил по разным каналам. Одной из характерных черт изданий, которые нашли наибольший отклик и вызвали особый интерес (таких как «Оссиан» Макферсона или «Памятники» Перси), было приспособление фольклорного материала к утонченному, даже избалованному вкусу публики. Наиболее известная формулировка этой дихотомии была сделана Шиллером в его статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), послужившей главным источником шлегелевского разделения между классицизмом и романтизмом. В то же время практическое объединение народного фольклорного материала с высшим уровнем сознательного художественного мастерства было достигнуто самим Кольриджем в его «Старом моряке» (1797).

В то время как понятие историзма было ключевым для большинства немецких романтических критиков, Кольридж рассматривает великих писателей прошлого как своих современников и судит их произведения по общезначимым эстетическим и человеческим критериям. В этом смысле он согласен с Вордсвортом, в чьих глазах «поэт соединяет страстью и знанием огромную империю человеческого общества, как она распространена по всей земле и во все времена». При этом он разделяет со своим суровым и высоконравственным другом удивительную широту вкусов,— ведь тот, во время обучения в Кембридже, «смеялся вместе с Чосером в тени бонрышника» и наслаждался «его рассказами о любовной страсти» [154]. Сам Кольридж особенно оценил чосеровскую мужественную веселость в свои преклонные годы, хвалил его за удивительную нежность и за то, что Чосер был «совершенно свободен от болезненной меланхолии и уныния». Он отмечает сочувствие Шекспира и Чосера героям своей поэзии, но проводит между ними различие: «то, что удается первому благодаря мощному усилию, второму достается без всяких усилий, просто вследствие врожденной жизнерадостности его натуры» [155]. К этому примыкает и знаменитый отзыв Кольриджа о Фильдинге, высказанный им незадолго до смерти: «Каким мастером сюжетосложения был Фильдинг! Честное слово, я думаю, что «Эдип-Тиран», «Алхимик» и «Том Джонс» — это самые совершенные из всех когда-либо задуманных сюжетов. И как очарователен, как здоров всегда Фильдинг! Читать его после Ричардсона все равно что выйти свежим майским днем из жарко натопленной комнаты больного на открытую лужайку» [156]. В ночь перед своей смертью

[153] См. В. М. Жирмунский. Предромантизм.— «История английской литературы», т. I, вып. II. М.— Л. Изд-во АН СССР, 1945, стр. 565.
[154] Wordsworth. The Prelude, Book III, lines 275–278.
[155] «Table Talk», March, 15, 1834. Цит. по кн.: «Coleridge's Miscellaneous Criticism», p. 433.
[156] Там же, стр. 437.

Кольридж сказал своему племяннику: «Я умираю, но не жду скорого конца. Не странно ли, что совсем недавно далекие образы и картины моей ранней жизни проникли ко мне в душу, подобно бризу, дующему с пряных островов Молодости и Надежды — этих близнецов-реальностей нашего призрачного мира» [157].

Близнецы-реальности Молодость и Надежда часто появляются среди тем и названий поэзии Кольриджа, но появляются обычно с оттенком их недосягаемости — «Призрачная Надежда» («The Visionary Hope», 1810), «Молодость и Старость» («Youth and Age», 1823), «Труд без надежды» («Work without Hope», 1825). Ведущая нота субъективной лирики Кольриджа — тревога и страдания: «глухое, сонное, тупое горе» («Уныние» — «Dejection», 1802), ужасающие ночные кошмары («В Муках Сна» — «The Pains of Sleep», 1803), скорбные размышления («Призрачная Надежда», 1810), христианский стоицизм (последнее стихотворение поэта — «Эпитафия» («Epitaph», 1833). Возникает любопытный контраст между мучительным субъективизмом лирического таланта Кольриджа и спокойной, объективной стороной этого таланта, раскрывающейся в его критике. Контраст, напоминающий отчасти противоречия творческой личности его младшего современника Китса, который также преодолевал «усталость, лихорадку и смятенье» человеческого существования и забывался в спокойном созерцании произведений искусства.

В мышлении Кольриджа нет места тому трагическому разрыву, какой мы видим между мучительной, несчастливой жизнью поэта и ясностью большинства его поэтических произведений. Он был повелителем и мастером интеллектуального царства, границы которого расширял вплоть до конца своей жизни, обретя, после колебаний и нерешительности периода своих ранних, гартлианских исканий равновесие и твердый фундамент для своей мысли. История умственных поисков Кольриджа представляется органической историей роста. Его литературная критика замечательна последовательностью, с какой он применял лежащие в ее основе теоретические принципы, относящиеся к философии и эстетике, к отдельным писателям и произведениям. Возможно, Шиллер был прав, когда, в связи с Шеллингом, указал на «трудность, если не невозможность, использования философских теорий искусства в критике какого-либо конкретного произведения». Но Шоукросс безусловно не прав, когда он, цитируя Шиллера, прилагает это его высказывание к Кольриджу и проводит резкое различие между первой и второй частями «Литературной Биографии», отдавая предпочтение второй на том основании, что там конкретная «поэтическая критика основывается не на метафизических выкладках..., но на интуитивном озарении поэта» (BL, I, p. XXVI). Целью данной работы было показать, что достоинство Кольриджа как критика состоит в счастливом объединении редкостной художественной чуткости с философской глубиной. Он обладал целостным зрением: возможностью уловить существо поэзии с видением мельчайших деталей, которые способствуют общему эффекту.

[157] Цит. по кн.: W. J. Bate. Coleridge. London, 1969, p. 235.

Е. Сапрыкина

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ДРАМЫ

В кругах европейских романтиков было широко распространено убеждение, что драматический жанр более других способен выразить «то, чего хочет XIX столетие». Это мнение, высказанное А. В. Шлегелем в 1807 г. в его «Чтениях о драматическом искусстве и литературе», прозвучало и в статьях одного из первых теоретиков итальянского романтизма Дж. Берше (G. Berchet, 1783—1851) и в других теоретических работах романтиков. В «Предисловии к «Кромвелю» (1827) В. Гюго «драматическое» стало синонимом «романтического», современного. Отмечая огромный успех произведений В. Скотта у европейского читателя 20-х годов, Стендаль в «Расине и Шекспире» писал: «Что такое романы Вальтера Скотта? Это романтическая трагедия со вставленными в нее длинными описаниями» [1]. Новую, созданную Вальтером Скоттом драму увидел в «Квентине Дорварде» и В. Гюго [2].

Интерес романтиков к драме передает некоторые характерные особенности романтического сознания, в котором резко запечатлелись непримиримые общественные контрасты послереволюционной эпохи, когда, с одной стороны, активизировались силы феодальной реакции, а с другой — силы национального освобождения и прогресса, эпохи, когда усилилось социальное расслоение во всех странах Европы, накладывая печать на характеры, отношения и понятия людей. «Новое время драматично,— скажет автор «Предисловия к «Кромвелю».— ...Действительно, что такое драма, как не это ежеминутное противоречие, ежеминутная борьба двух враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни и спорят за человека от его колыбели до могилы» [3]. Стремясь отразить эти особенности времени и рожденного им мировосприятия, романтики и обращаются к драме — жанру, который, по их убеждению, по самой своей специфике способен лучше всего передать драматизм современных событий.

[1] Стендаль. Расин и Шекспир. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 9. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 37.
[2] В. Гюго. О Вальтере Скотте. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1956, стр. 64.
[3] В. Гюго. Предисловие к «Кромвелю». Собр. соч., т. 14, стр. 91, 94—95.

В период с конца 10-х по 40-е годы XIX в. проблема театра серьезно занимала умы европейских романтиков. Сложившаяся в это время в Италии теория романтической драмы представляет поэтому большой интерес не только в национальном, но и в общеевропейском плане.

Своеобразие этой теории и та роль, которую она сыграла в становлении романтических концепций в некоторых других европейских странах, обусловлены самими особенностями развития романтической литературы в Италии.

Итальянский романтизм стоит в одном ряду с прогрессивными художественными явлениями европейской романтической культуры, возникшими в условиях нараставшего с начала 20-х годов XIX в. в Европе революционного движения. Творческую активность итальянских романтиков вызвал к жизни взлет национального самосознания, подготовленный еще Великой французской революцией. Утверждая передовые общественные и художественные идеи, итальянская романтическая поэзия и театр, так же как проза и живопись 20—40-х годов XIX в., сделались действенной формой сопротивления тому политическому и духовному порядку, который стремились насадить в Италии австрийские правители. В большинстве своем непосредственно связанные с лагерем политической оппозиции австрийскому гнету, итальянские романтики всем творчеством горячо откликались на патриотические, антиабсолютистские выступления революционных сил, а нередко и сами были активными участниками национально-освободительного движения.

Тесная связь итальянского искусства периода Рисорджименто с общественно-политической ситуацией в стране обусловила разграничение идейно-художественных тенденций в итальянском романтическом искусстве, и сами этапы его развития хронологически совпадают с главными фазами национально-освободительной борьбы.

Ранний период романтизма приходится на 1816—1830 гг.— на время карбонарских заговоров и восстаний. Именно в эти годы в Ломбардии, одной из наиболее развитых итальянских провинций, принадлежавших тогда Австрии, появляются теоретические манифесты миланской романтической школы, развертывается публицистическая деятельность сотрудников журнала «Кончильяторе» («Il Conciliatore»), создаются первые романтические трагедии, исторические романы и поэмы на сюжеты из национального прошлого.

Вторая фаза национально-освободительного движения — 30—40-е годы XIX в.— это второй период в развитии итальянского романтизма, время создания подпольной революционной организации «Молодая Италия» (1831) во главе с Джузеппе Мадзини и появления в Рисорджименто двух направлений — буржуазно-демократического и умеренно-либерального. Оканчиваясь революцией 1848—1849 гг., этот период в развитии романтического искусства Италии характеризуется усилением политического начала в творчестве сторонников романтической школы. При этом в 30—40-е годы в романтизме разграничиваются два течения, различающиеся между собою не только по своей политической направленности, но и в своей эстетической ориентации.

Годы 1849—1870, завершившиеся объединением страны, представляют

собой последний этап Рисорджименто и в то же время знаменуют постепенный закат романтического искусства Италии. При всей силе еще сохраняющихся в это время романтических традиций, сложившихся в литературе в первой половине века, романтизм начинает в этот период уступать место иным тенденциям художественного мышления.

В обстановке нарастающего революционного подъема и укрепления освободительных сил в Италии 20—40-х годов художественный поиск приверженцев новой школы был направлен к тому, чтобы превратить отечественное искусство и литературу в средство политико-нравственного воспитания сограждан в духе идей Рисорджименто. Романтики выступили за создание национального, обращенного к народу искусства, современного и передового по тематике, идейной ориентации по своей поэтике. Это должно было быть искусство, смело утверждающее новые общественные идеалы, преисполненное гражданственного свободолюбивого пафоса, враждебное самому духу феодальной реакции.

Вместе с тем при том общем, активном, прогрессивном характере, который составляет особенность романтического искусства ряда европейских народов, выступивших за свое национальное освобождение, в рамках этого искусства в Италии ощутимы различные течения. Интерес А. Мандзони (A. Manzoni) к нравственным и философским проблемам, его осмысление событий национальной истории в романе «Обрученные» («I Promessi Sposi», 1827) или в трагедии «Адельгиз» («Adelchi», 1822) во многом принципиально расходятся с пониманием истории, с нравственно-философской проблематикой и поэтикой трагедий Дж. Б. Никколини (G. B. Niccolini) или романов Ф. Д. Гверрацци (F. D. Guerrazzi). Эти различия в образном видении романтиков, увлеченных общей для них идеей политического и духовного возрождения итальянской нации, во многом определяются различными представлениями этих писателей о путях Италии к свободе и о силах, которые способны принести ей победу. Эстетическая дифференциация течений внутри итальянского романтизма, превратившего литературную деятельность в одну из форм деятельности политической, оказывается, таким образом, неизбежно связанной с дифференциацией политических сил внутри Рисорджименто, хотя сама эта связь не всегда выступает в прямой форме.

Так, в первый период развития романтического искусства, когда в национально-освободительном движении главную роль играют тайные карбонарские общества и начинает складываться «умеренная» идеология католиков-либералов, романтиков объединяет прежде всего стремление воспитать преданных родине граждан, объединенных благородными нравственными убеждениями и высокими общественными принципами. Отсюда их обостренное внимание к проблемам духовного совершенствования и формирования личности. А. Мандзони, Дж. Леопарди, группа сотрудников «Кончильяторе», Т. Гросси, С. Пеллико развивают в эти годы в своих эстетических работах и художественных произведениях нравственно-героическую линию итальянского романтизма, раскрывая с различных сторон внутренний мир патриотически настроенной личности, готовой к самопожертвованию во имя победы свободы над угнетением, справедливости над насилием. Нравственный идеал писателей, относящихся к этой группе

романтиков, нередко сочетает в себе героические черты со смирением ревностного христианина.

Склонность к трактовке отечественной действительности в нравственно-героическом аспекте ясно ощутима и в произведениях романтиков 30—40-х годов, однако здесь ощущается уже и явное размежевание акцентов. С одной стороны, в произведениях Т. Гросси, М. Д'Адзельо, Ч. Кантў, при всей их героико-патриотической патетике, главное внимание сосредоточивается на нравственно-религиозных проблемах, а изображению непосредственной общественной борьбы отводится обычно второй план.

С другой стороны, в эти годы в итальянском романтизме складывается другое течение, связанное с идеалами буржуазно-демократического крыла Рисорджименто, возглавляемого вождем «Молодой Италии» Джузеппе Мадзини. Ф. Д. Гверрацци, Дж. Б. Никколини, самого Дж. Мадзини, много писавшего в 30-е годы по проблемам романтической литературы и театра, привлекает героико-революционный пафос народной борьбы. В патетических драматически напряженных произведениях этих писателей воспевается патриотический подвиг героя-борца, проливающего с оружием в руках кровь в смертельной схватке с врагами отечественной свободы, изображаются картины массовых народных действий, сокрушающих тиранию и национальный гнет. Связывая тему героизма с темой народной борьбы, эта героико-революционная линия в романтическом искусстве эпохи Рисорджименто воспитывала героев будущих народных восстаний.

Обладая ярко выраженной спецификой, обусловленной характером национально-освободительного движения, итальянский романтизм представляет большой интерес многообразием своих общеевропейских связей. Он сыграл особую роль в становлении революционной тенденции в романтическом искусстве Европы. Передовые художники европейских стран видели в пробудившейся к активной освободительной борьбе Италии, в ее молодых художниках-борцах воплощение своих мятежных идеалов. Участие в тайной карбонарской организации, знакомство в 1816—1821 гг. с членами тайных политических обществ оказали плодотворное влияние на Байрона, во многом способствуя углублению в его творчестве на рубеже 10—20-х годов жизненно-конкретного демократического и политического содержания [4]. Автор исторических трагедий «Марино Фальеро», «Сарданапал», «Двое Фоскари» обнаруживает в эти годы склонность к тому типу классицистической драматургии, который развивал в своих тираноборческих драмах Витторио Альфьери [5] и которым так восхищались теоретики итальянского романтизма. Теоретические поиски итальянских романтиков помогли Стендалю разработать его концепцию «настоящего»

[4] Подробнее о роли Италии в творческом развитии Байрона см. А. А. Елистратова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 119—187.

[5] О творческом влиянии Альфьери на английского поэта-романтика см. A. Pudbres. Lord Byron, the admiror and imitator of Alfieri. Englische Studien, XXXIII, 1903; P. Brand. Romanticismo italiano e romanticismo inglese.— In: «Il Romanticismo. Atti del Sesto Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana». Budapest, Akad. kiadó, 1968, p. 374—375.

романтизма — искусства, вдохновленного идеями политической свободы и стремящегося изобразить правдиво современную действительность и рожденные ею человеческие характеры [6].

Особое и весьма важное место в формировании европейского романтизма занимает теория романтической драмы, разработке которой романтики Италии на несколько лет раньше, чем в других европейских странах, стали уделять пристальное внимание (до них проблему романтического театра ставили только А. В. Шлегель в читанных им в Вене в 1807 г. лекциях о драматической литературе, Ж. де Сталь в трактате «О Германии»). Теория драмы итальянского романтизма оказала определенное влияние на теоретические взгляды В. Гюго-драматурга. В некоторых ее положениях нашел себе поддержку Стендаль в своих эстетических исканиях, выходящих уже далеко за пределы романтической теории. В развернувшейся в Италии 20—40-х годов полемике вокруг задач романтической драмы были сформулированы многие позиции, характерные в той или иной степени для всего европейского романтизма.

Формулируя основные принципы своей теоретической драмы, итальянские романтики обращались к разнообразным европейским литературно-философским материалам, к которым в те годы прибегали также и романтики других стран. Их интерес привлекли и теоретические труды Ж. де Сталь и А. В. Шлегеля; в их статьях, посвященных проблемам национального итальянского театра, дается и своеобразная интерпретация мировой драмы — античных поэтов, Шекспира, Расина, Мольера, Шиллера, М.-Ж. Шенье.

Итальянские романтики опирались и на эстетические концепции своих непосредственных предшественников в отечественной литературе, в особенности на теоретические высказывания Альфьери и У. Фосколо. Связь романтического мироощущения с просветительскими и предромантическими тенденциями проявляется в теории итальянского романтического театра очень ясно. В особенности — в установке на театр как учреждение гражданского воспитания.

Наиболее последовательно патриотическая и антифеодальная направленность итальянского просветительского искусства выразилась в эстетических воззрениях Витторио Альфьери (Vittorio Alfieri, 1749—1803). Высокая воспитательная миссия театра подразумевает у Альфьери гражданскую и политическую идею, несущую пользу всей нации. Еще в 1783 г. он писал: «Я твердо уверен, что люди должны учиться в театре быть свободными, сильными, благородными, поистине добродетельными, нетерпимыми к любому насилию, любящими Родину, знающими свои права,

[6] О концепции романтизма у Стендаля см. А. Виноградов. Стендаль и его время. М., «Советский писатель», 1938, гл. X—XIII; Я. Фрид. Стендаль. М., Гослитиздат, 1956, стр. 53—55.— Путь Стендаля к постижению задач национального театра и к сближению с итальянскими романтиками освещен в книгах: Б. Г. Реизов. Стендаль. Годы ученья. Л., «Наука», 1968; V. Del Litto. La vie intellectuelle de Stendhal. Paris, Presses universitaires de France, 1959; о роли итальянского периода в духовном формировании Стендаля см. также H. F. Imbert. Les métamorphoses de la liberté, ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento. Paris, Corti, 1967; A. Chuquet. Stendhal-Beyle. Paris, Plon, 1902, chap. XIII.

пылкими, справедливыми и наделенными возвышенными страстями»[7]. Художественные задачи итальянского театра неотделимы, с точки зрения Альфьери, от политической свободы и единства нации. Театр, который «питал бы разум и возвышал дух итальянцев, а не усыплял и не расслаблял их чувства, убаюкивая слух»[8], предстает у Альфьери важным свидетельством расцвета национальной культуры.

Альфьери — этот, по выражению Ф. Де Санктиса, «новый человек в классических одеждах» — ставил в пример итальянским драматургам афинский античный театр, потому что в греческой трагедии, по его словам, видна нация, ощущается культура целого народа, единого в своих представлениях и нравах. При этом Альфьери уже отчасти предвосхищал характерный для романтиков подход к театру прошлых эпох как к самобытному явлению национальной общественной жизни, как к проявлению высокого уровня духовного развития народа. Высказанная еще в трактате «О государстве и о литературе» («Del Principe e delle lettere», 1788) теория поэтического творчества как глубоко субъективного акта вдохновения, не подвластного каким-либо авторитетам, создающего произведения правдивые и действенные, свободолюбивые и полезные для нации, предвещала позднейшие романтические идеи относительно единства «фантазии», «правды» и «пользы» в поэзии. Альфьери выступил против укоренившегося в итальянской трагедии XVIII в. культа напевного стиха, против «лирической гармоничности» и «мелодичности», стеснявших выражение в трагедии того, что «достойно быть произнесенным со сцены». Требуя для итальянской трагедии нового стиля, чуждого какой-либо подражательности и «мягкости», Альфьери объявил себя «другом правды», а не традиционных правил и приемов развития сюжета и образа трагического героя[9].

Добиваясь простоты и интенсивного развертывания сюжета, ограничивая число действующих лиц, Альфьери стремился создать такую национальную трагедию, основные художественные элементы которой — композиция, стиль, язык — определялись бы не привычной традицией, а самим развитием действия, основанного на противоборстве страстей героев. Защищая свои трагедии от упреков критиков в непоследовательности развития образов, Альфьери, расходясь с классицистическим пониманием логики характера, утверждает, что характер персонажа не может ограничиваться одной какой-либо чертой, так как это делает его слишком односторонним и «расходится с природой»: трагический поэт должен правдиво передавать борьбу и колебания страстей, смену противоречивых переживаний героя[10].

Эти идеи В. Альфьери перекликаются со многими положениями романтических манифестов 20—40-х годов. Реформируя национальную драму,

[7] «Risposta dell'Autore alla Lettera di Ranieri de'Calsabigi a lui sulle quattro prime tragedie».— Le Opere di Vittorio Alfieri, v. 2. Padova, N. Z. Bettoni, 1809, p. 188.
[8] «Parere dell'Autore sull'arte comica in Italia».— Le Opere di Vittorio Alfieri, v. 8, p. 272—273.
[9] «Risposta dell'Autore alla lettera di Ranieri de'Calsabigi...» — Le Opere di Vittorio Alfieri, v. 2, p. 192—198.
[10] Там же.

Альфьери указывал путь итальянскому искусству последующих лет. Он заставлял трагедию подчиниться духу времени, вводил в нее политически злободневную мысль о борьбе за свободу, подготавливая итальянский театр к той общественной роли, которую он сыграл в годы Рисорджименто.

Новое представление о предмете поэзии, проложившее дорогу итальянскому романтизму и подхваченное в 20-е годы теоретиками романтической драмы, сформулировал в первые годы XIX в. Уго Фосколо (Ugo Foscolo, 1778—1827). Во «Вступительной речи» на тему «О происхождении и о роли литературы» («Orazione inaugurale. Dell'origine e dell'ufficio della letteratura»), произнесенной в 1809 г. в университете Павии и получившей сразу же широкую известность,— речь была в том же году напечатана в Милане,— Фосколо обратился к молодым начинающим итальянским литераторам с призывом черпать из отечественной истории примеры, способные внушить читателям любовь к родной земле и уважение к ее прошлому. Фосколо призывает писателей любить свой народ, культуру и язык, обращаясь в своих произведениях лишь к тем чувствам, которые волнуют современников и соотечественников, а не следуя неукоснительно одним только грамматическим и стилистическим правилам, установленным академиями. Он утверждал, что поэзия призвана оживлять и воспитывать гражданскую активность и что, стремясь к этой цели, поэт-современник должен изучать человеческие страсти и национальную историю. В этой речи Фосколо утверждается идея национальной самобытности итальянской цивилизации, в ней уже присутствует чувство исторической динамики; устремленность к будущему связана с пробудившимся интересом к национальному прошлому. Фосколо предугадывает при этом развитие всей последующей романтической мысли в Италии. Автор «Последних писем Якопо Ортиса» говорит о том, что, вдохновляясь историей и создавая жанр, который бы «доносил великие события до будущих поколений», современный писатель поднимается к национальным истокам, к вершинам итальянского духа, познание и сохранение которого и является задачей литературы нового века [11].

Исходя из общественных задач национального искусства, создававшегося в обстановке Рисорджименто, итальянские романтики пересматривали и ряд положений современной европейской эстетической теории. Так, используя напечатанное в 1816 г. журналом «Библиотека итальяна» («Biblioteca italiana») письмо Ж. де Сталь «О пользе переводов» в своей борьбе с эстетическими представлениями защитников классицистической теории «трех единств», романтики Италии в то же время взамен призыва Ж. де Сталь обновить итальянскую литературу переводами из немецких поэтов-романтиков выдвинули требование развивать преимущественно отечественную художественную традицию, опираясь на опыт национальных поэтов прошлого и отражая в своих произведениях прежде всего нравы своего народа.

[11] U. Foscolo. Dell'origine e dell'ufficio della letteratura.— Opere, a cura di M. Puppo. Milano, U. Mursia e Cie, 1966, p. 673.— Оценку «Речи» и анализ эстетических и критических работ Фосколо см. M. Fubini. Introduzione alla critica foscoliana.— In: «Romanticismo italiano». Bari, Laterza, 1960.

Идея исторической трагедии как нравственно облагораживающего зрелища, основанного на событиях национальной истории, заняла в эстетике итальянского романтического театра центральное место; но теоретики итальянского романтизма представляют себе содержание такого зрелища иначе, чем автор трактатов «О литературе» (1800) и «О Германии» (напеч. 1813). Так, они отвергли содержавшиеся в работах Ж. де Сталь утверждения, будто только изображение реально существовавших знаменитых исторических деятелей, чьи имена известны зрителям, придает трагедии общественный и нравственный смысл и будто цель драматурга, избирающего исторический сюжет,— пробуждать «великие исторические воспоминания» [12]. В годы героической национально-освободительной эпопеи Рисорджименто для итальянских романтиков гораздо актуальнее звучала идея их соотечественника Дж. Вико о том, что пружиной исторического развития является коллективная сила, питающаяся сложившимся веками национальным опытом, народными представлениями, традициями. Для итальянских романтиков прошлое не просто объект воспоминаний, а мощный фактор воспитания самосознания сегодняшних граждан Италии. Тесно связанное с настоящим, это прошлое помогает понять и предугадать будущее. Творческому воображению, интуиции художника, способной правдиво передать движение исторического процесса, рисуя не только судьбы, но и чувства людей из народа, итальянские теоретики драмы отводили поэтому большую роль, чем де Сталь [13].

Плодотворную роль в формировании теории итальянской романтической драмы сыграли «Чтения о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля. Его представления о двух главных фазах в развитии искусства — классической и романтической — отразились в работах С. Пеллико и Э. Висконти, в манифестах Дж. Берше, в статьях и письмах А. Мандзони. Но итальянские романтики были более последовательны, чем А. В. Шлегель, в рассмотрении драматического искусства в его связи со спецификой времени. Существенно подчеркнуть их расхождение с автором «Чтений» в оценке классицистической итальянской драмы. Шлегель не увидел в итальянском театре XVIII в. отражения проблем и вкусов времени, отказывая трагедиям В. Альфьери в самобытности и театральности [14]. В трактовке итальянских романтиков Альфьери гораздо ближе к романтизму, чем к поборникам устаревших норм классицизма. Его творчество рассматривается как важный этап в становлении национальной художественной традиции, подчеркивается его общественная значимость.

Своеобразие итальянской романтической трактовки наследия просветительской драмы вырисовывается уже в тех статьях о национальном театре, которые в 1818—1819 гг. помещал на страницах «Кончильяторе» его редактор Сильвио Пеллико (Silvio Pellico, 1789—1854). Известный

[12] M-me De Staël. De l'Allemagne, v. 2. Paris, Hachette, 1958, p. 272.
[13] О теории драмы де Сталь см. Б. Г. Реизов. Между классицизмом и романтизмом. Л., изд. ЛГУ, 1962, гл. 3.
[14] A. W. Schlegel. Cours de littérature dramatique, v. 2. Paris — Genève, Paschoud, 1814, neuvième leçon.

драматический поэт и критик, автор патриотической трагедии «Франческа да Римини» (1815), Сильвио Пеллико, выступал в этих статьях с республиканских позиций. В работах Пеллико особенно наглядно выступает преемственная связь романтических концепций с просветительской эстетикой — не только итальянской, но и с крупнейшими завоеваниями эстетической мысли европейского Просвещения. Патриотический освободительный пафос статей Пеллико в «Кончильяторе» опирается и на опыт драматургии позднего Ф. Шиллера и М.-Ж. Шенье, которые, так же как и В. Альфьери, предстают в его статьях как создатели национального театра, отвечающего идеям века и облагораживающего нацию. Как показывает Пеллико, «Филипп» Альфьери, «Дон Карлос», «Валленштейн», «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева» Шиллера, «КарлIX» М.-Ж. Шенье несли современникам актуальные общественные идеи; Альфьери, по его словам, велик тем, что «потряс души своих соотечественников-итальянцев... затронул в них именно те струны, которые наиболее созвучны идеям века и способны возродить нацию, обвиненную всей остальной Европой в долгом бездействии» [15].

В основе критерия прекрасного у Пеллико, так же как прежде у Альфьери, лежит гражданское национальное содержание, способное вдохновить и взволновать целую нацию. «Любовь к правде, к справедливости и к родине» предстает у Пеллико как главный источник вдохновения для поэта и как условие драматического интереса [16]. Нравственная польза трагедии, с точки зрения С. Пеллико, заключается в том, что она приобщает зрителя к правде человеческого существования и внушает ему правильную общественную позицию. Своеобразие эстетических суждений С. Пеллико-романтика в том, что непременным условием для достижения этих высоких целей, стоящих перед драмой, представляется ему сюжет из национальной истории.

Пеллико приходит к выводу, что «наиболее эффективна и поучительна», наиболее способна «содействовать целям разума» [17] историческая трагедия, которая должна просвещать современников относительно их прошлого, вдохновлять их, приобщая к национальной традиции и проповедуя революционные идеи. При этом Пеллико акцентирует внимание на национальном аспекте такой трагедии. «Историческая трагедия,— писал он в рецензии на «Карла IX» Шенье,— рассказывает нам все о наших предках, о нашей национальной славе или о памятных преступных деяниях, запятнавших наше славное прошлое. В этом и заключается истинно поучительное. Простой народ, у которого нет времени на чтение, узнает здесь об отечественных событиях прошлого, а мыслящий разум... отточит свои раздумья о делах смертных и почерпнет еще большую критическую силу и энергию для общественной деятельности» [18].

Примеры подобной исторической трагедии Пеллико видит в трагедиях Альфьери, написанных на исторические сюжеты, в поздней шил-

[15] «Il Conciliatore», a cura di V. Branca, v. 1. Firenze, Le Monnier, 1953—1954, p. 37.
[16] «Il Conciliatore», v. 2, p. 168.
[17] Там же, стр. 507, 170.
[18] Там же, стр. 507.

леровской драматургии и в революционно-классицистическом театре М.-Ж. Шенье. Истолкование, которое дает Пеллико произведениям этих драматических поэтов, характерно для итальянских романтиков в целом. Их увлекала прежде всего тираноборческая идея и высокая нравственно-политическая патетика «Филиппа», «Дон Карлоса» и «Карла IX». Анализ этих трагедий, содержащийся в рецензиях Пеллико, выявляет не только особенности романтического подхода к классицистическому материалу, но и показывает, какие требования предъявляют романтики к жанру исторической трагедии.

Акцентируя внимание на драматизме сюжета, на сложности и правдивости психологического рисунка, на разнообразии характеров у Шиллера, С. Пеллико в то же время в своем разборе его драм постоянно подчеркивает соответствие изображаемого конфликта историческим фактам. Он критикует в этой связи финал «Орлеанской девы» за расхождение с правдой фактов и за произвольное искажение истории Иоанны. При этом в представлениях С. Пеллико о драматическом образе требование соответствия образа с правдой действительных исторических событий сочетается с требованием романтической приподнятости, исключительности героя, который, по его мнению, лишь в этом случае будет обладать высшей художественной силой. Так, в одном из писем брату он ставит в упрек А. Мандзони то, что герои его трагедии «Граф Карманьола» «остались слишком правдоподобными» (sono lasciati troppo simili al vero). «Поэзия — мир более прекрасный, чем реальность,— пишет он,— и нужно, чтобы те, кто населяет этот мир, были на ступеньку выше нас и в любви, и в гневе, и в политических добродетелях...» [19] В статье о «Карле IX» С. Пеллико в то же время высказывает мысль, что в характерах героев должны отражаться не некие неизменные, возвышенные страсти, а и сам ход событий; и «достоин похвалы тот поэт, который сумеет передать изменение характера персонажа под давлением изменяющихся обстоятельств» [20]. Однако эта идея получила наиболее последовательное развитие уже не у С. Пеллико, а у других теоретиков итальянской романтической драмы, в первую очередь у Висконти.

Эрмес Висконти (Ermes Visconti, 1784—1841), также сотрудничавший в «Кончильяторе», выступил, подобно С. Пеллико, за богатое актуальным общественным содержанием драматическое искусство. «Поэт должен быть человеком, гражданином, а не мрачным ученым или оратором; поэтический импульс должен рождаться из ощущения жизни, а не из школьных привычек,— писал он в статье «Idee elementari sulla poesia romantica» (1818).— ...Мы требуем, чтобы в стихах отразились последние достижения морали и политики» [21]. Так же, как С. Пеллико, Висконти считает задачей драмы «нравственное совершенствование» всех слоев общества. «Эстетическую задачу поэзии следует подчинять важнейшей цели — за-

[19] A. Manzoni. Carteggio. A cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912. Parte prima, p. 463.
[20] «Il Conciliatore», v. 2, p. 506.
[21] «Il Conciliatore», v. 1, p. 362, 424.

даче совершенствования человечества, общественному и частному благополучию» [23].

Висконти резко высказался против присущей немецким романтикам тяги к фантастическому, необыкновенному, средневеково-мистическому. Наиболее серьезным объектом для романтической поэзии ему представляются только такие события национального исторического прошлого, которые «особым образом связаны с бедами и радостями существующей действительности, с современными надеждами и стремлениями нации» [23]. История должна быть обращена к современности, и ее следует истолковывать особым образом, так, чтобы на первый план выступила продиктованная сегодняшним днем мысль. «Быть романтиком — значит вводить в исторические темы идеи и мнения современности»,— заключает Э. Висконти [24].

Показывая, в чем заключается романтическое освещение истории и какие идеи должна нести современная драма, Висконти идет дальше С. Пеллико. «Быть на уровне своих современников» и оставаться при этом правдоподобным предполагает для него раскрытие последовательной связи событий, «воспроизведение чередующегося во времени» [25] и создание широкой панорамы национальной жизни, коллективных судеб, в которые естественно вписывается личная судьба героя.

Проблема правдоподобия в исторической драме романтиков рассматривается в «Диалоге о драматических единствах времени и места» («Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo»), занимающем центральное место в эстетике Висконти и являющемся одним из наиболее значительных теоретических документов итальянского романтизма. Э. Висконти утверждает здесь романтический принцип правдоподобия, включающий в себя и передачу общественных и частных событий и внутренней жизни героев в их единстве и последовательном развитии.

Согласно Висконти, единство драматического действия, развертывающегося на сцене, рождает эффект в душе зрителя только в том случае, если поэт сумеет показать судьбу и индивидуальность своего героя не обособленно, не в один кульминационный момент, а в постепенном и естественном изменении их. «Трагедия должна не просто вызывать слезы, она должна показать нам весь комплекс, всю связь мыслей действующих лиц с обстоятельствами, показать их намерения, воздействие, которое оказывают на них страсти второстепенных героев, развитие главных и второстепенных страстей» [26]. Таким образом, Висконти утверждает уже существенно новое, по сравнению с классицистическим, понятие драматического действия. Основа его — показ эволюции души героя и его поведения, эволюции, каждый момент которой, характеризуя развитие отдельной личности, связан в то же время с жизнью всего народа в данную эпоху.

Требуя от трагедии последовательного изображения развивающихся характеров, Э. Висконти побуждал сторонников романтической школы

[22] «Il Conciliatore», v. 1, p. 397.
[23] Там же, стр. 378.
[24] Там же, стр. 384.
[25] «Il Conciliatore», v. 2, p. 107.
[26] «Il Conciliatore», v. 1, p. 442.

применить шекспировский метод изображения человека в романтической трагедии. Трагедии Шекспира для него — пример драматического действия, основанного на изображении последовательности душевных движений героя. Висконти чутко улавливает логику и динамику шекспировской «истории страсти» (storia della passione) [27]. Восхищаясь тем, как закономерно и постепенно развиваются характеры героев в шекспировском «Макбете», как зреет трагическая развязка, неотвратимо обусловленная каждым шагом, каждым помыслом персонажей, Висконти подчеркивает, что «Шекспир — весь действие, и действие естественнейшее» [28].

В сравнении «Макбета» с «Британником» Расина, которое Э. Висконти проводит в своем «Диалоге», с особенной яркостью вырисовывается специфика романтической критики классицистического правила «трех единств» и суть романтического принципа естественности действия в драме. «Если естественно, чтобы данное событие произошло за 24 часа, трагедия должна ограничиться 24 часами; если это неестественно, то пусть она охватывает промежуток в несколько дней или длится столько, сколько потребуется» [29],— пишет Висконти. Шекспировский Макбет с его сомнениями и неуклонным движением от одного преступления к другому, решительная в злодействе и твердая духом леди Макбет изображены естественно, потому что Шекспир, не скованный правилом «единств», показал сложность их натур в различных обстоятельствах, раскрыл их внутренний мир в его динамике, в постепенном изменении. Что касается изображения Нерона у Расина, то оно представляется Э. Висконти менее естественным и потому менее удовлетворяющим специфические требования драмы: соблюдение правила «единств» помешало, как полагает Висконти, автору «Британника» воспроизвести весь долгий путь превращения молодого императора в тирана и заставило Расина показать характер Нерона только в один, кульминационный момент его уже вполне завершившейся духовной эволюции.

Из итальянских романтиков Э. Висконти первым подхватил мысли, высказанные ранее А. В. Шлегелем и Ж. де Сталь относительно художественной силы шекспировского театра, и увидел в трагедиях Шекспира образец для тех, кто стремился реформировать национальную сцену. Тем самым романтик Висконти продолжил начатую в XVIII в. еще итальянским просветителем Баретти, но не нашедшую тогда отзвука на отечественной почве попытку найти в шекспировском театре обоснование концепций отечественной драмы. («Речь о Шекспире», в которой Баретти сравнивал драму Шекспира с вольтеровской и выявлял достоинства шекспировских трагедий, написанная в Лондоне в 1771 г., была переведена в Милане на итальянский язык только в 1820 г., в самый разгар романтических дискуссий о театре.)

В 20-е годы XIX в. призыв следовать Шекспиру и, отбросив устаревшие классицистические правила и «единства», показывать характеры ге-

[27] «Il Conciliatore», v. 2, p. 111.
[28] Выражение, на наш взгляд, весьма показательное, принадлежит А. Мандзони, автору «Письма г-ну Ш...»
[29] «Il Conciliatore», v. 2, p. 111.

роев в развитии нашел отклик у многих других сторонников романтической театральной реформы. В эти годы и А. Мандзони заявил о том, что шекспировский метод изображения людей должен быть использован при воссоздании исторической правды в романтической трагедии. Джованни Берше в одной из своих статей в «Кончильяторе» усматривает достоинство драматического произведения, способного заинтересовать его современников, в изображении «обычного чередования событий и развития страстей» [30]. Другой теоретик романтической школы Италии, Пьетро Борсьери (Borsieri), высказал при сопоставлении комедий Мольера и Шеридана мысль о том, что комедия должна представлять собой не трактат о человеческих характерах и рисовать не отдельную страсть или отдельный порок, а быть «историей нравов, свойственных определенному месту, времени, общественным отношениям» [31].

В попытках шекспиризировать романтический театр и утвердить в нем новый предмет поэтического (действительность в ее внутренней динамике, во взаимодействии характеров и обстоятельств) выразилась существенная черта романтических художественных представлений, диктуемых в Италии самой эпохой интенсивного подъема национального самосознания, эпохой борьбы с застоем и политическим бесправием за права целой нации и отдельной личности.

Стремление ввести в романтический театр шекспировскую широту взгляда на человека и на окружающий его мир, шекспировскую правду характеров было чрезвычайно плодотворно для итальянской романтической эстетики. Романтики учились у Шекспира умению рисовать красочные, динамичные сцены, соединяя в них возвышенное и низкое, трагическое и смешное, сохраняя всегда в центре изображение человека, создавать крупные характеры, передавать острые и сложные противоречия в душе героев. Наконец, в шекспировском театре романтики находили и то, что, по их мнению, являлось выигрышной особенностью театрального искусства, объясняющей отчасти секрет сильного эмоционального его воздействия на многих людей,— смешение элементов различных искусств: поэзии и живописи, музыки и декламации. Это специфическое для драмы «волшебное», по выражению А. В. Шлегеля, соединение влекло романтиков тем, что, воздействуя на различные чувства зрителей, помогало донести до них изменчивый, полный контрастов, живой облик действительности. Призыв добиваться шекспировской естественности в изображении характеров и судеб — естественности, критерием которой является сама динамика событий,— говорил о наличии в романтическом мировосприятии тенденции к постижению диалектики реальной действительности, к ее правдивой передаче. Именно этот момент, сближающий художественные представления романтиков с формирующейся реалистической эстетикой, горячо поддержал в итальянской теории романтической драмы Стендаль.

В теоретических статьях и письмах Алессандро Мандзони (Alessandro Manzoni, 1785—1873) романтическое представление о трагическом насыщается более конкретным, реальным содержанием. Автор двух исто-

[30] G. Berchet. Sulla «Sacontala».— «Il Conciliatore», v. 2, p. 269.
[31] P. Borsieri. La Scuola della maldicenza.— «Il Conciliatore», v. 2, p. 133—134.

рических трагедий, написанных в романтической манере, А. Мандзони, как и другие его соратники в борьбе за новый итальянский театр, в своих работах по эстетике драмы подвергает критическому разбору правило «трех единств». Отвергая это правило и утверждая, вслед за Висконти, что оно само по себе не создает драматической иллюзии, Мандзони соединяет вопрос о целесообразности «единств» с требованием народности искусства. Искусство должно быть доступно многим, а не «единицам избранных», писал А. Мандзони, перекликаясь в этом с Э. Висконти, который видел обязанность отечественных драматургов в том, чтобы «содействовать по мере своих сил воспитанию вкуса также и в народе» [32]. Обращаясь непосредственно к массе зрителей, драматический жанр особенно удовлетворяет этому требованию. Мандзони приходит к выводу, что трагедия драматична в той мере, в какой она способна взволновать и тронуть душу народа. Народ, «лучший свидетель в этой области», в своих театрах вовсе не требует соблюдения «единств», зато требует от действия правдоподобия [33]. Новое понимание принципа правдоподобия, которое, по убеждению Мандзони, отвечало бы нуждам народа и интересам эпохи, становится центральным моментом в эстетике драмы Мандзони.

«Правдоподобие» (il verosimile) — единственный способ достичь того и другого (истины и симпатии к добру.— *Е. С.*),— записывает Мандзони в набросках, изданных под заглавием «О морали трагических произведений» («Della moralità delle opere tragiche», 1816—1819).— Историческая правда — вот тип правдоподобия» [34]. В главной теоретической работе Мандзони о драме — «Письме г-ну Ш... о единствах времени и места в драматическом произведении» («Lettre à M. C... sur l'unité de temps et de lieu dans la poésie dramatique» [35]) правдоподобие в таком его понимании выдвигается как основной закон искусства и становится обоснованием «исторической системы» (sistema storico), исторического видения, благодаря которому вымысел, творческая интуиция превращаются в важное средство воссоздания реально возможного. Вместе с тем сам вымысел должен быть подчинен чувству реально возможного, поскольку «...исторические причины действия заключают в себе всегда самое драматическое и интересное. Именно благодаря своему соответствию, так сказать материальной правде факты несут в себе... правду поэтическую, которой мы и ищем в трагедии: ведь в чем духовная притягательность этого жанра? В познании человека...» [36].

Достоверное и вымышленное, известное из документов и порожденное фантазией художника, сливаются в «исторической системе» Мандзони воедино. «Находить в серии фактов то, что объединило бы их в действие,

[32] «Il Conciliatore», v. 2, p. 112.
[33] A. Manzoni. Prefazione al «Conte di Carmagnola».— Tutte le opere, Roma, Avanzini e Torraca, 1965, p. 119.
[34] A. Manzoni. Della moralità delle opere tragiche.— Tutte le opere, p. 1185.
[35] Письмо это было напечатано в Париже в 1823 г. вместе с переводом двух его исторических трагедий «Граф Карманьола» («Il Conte di Carmagnola») и «Адельгиз» («Adelchi»).
[36] A. Manzoni. Lettre à M. C... sur l'unité de temps et de lieu dans la poésie dramatique.— Tutte le opere, p. 1097—1098.

схватывать характеры действующих лиц (saisir les caractères des acteurs), дополнять историю, как бы восстанавливая ее утраченные звенья, придумывать факты там, где история только намекает на них, создавать по мере необходимости и новые персонажи, чтобы изобразить нравы данной эпохи, словом, брать то, что есть, и домысливать недостающее так, чтобы вымысел согласовывался с действительностью и был лишь средством, выделяющим ее особенности,— вот что такое творить» [37].

В этих теоретических принципах, высказанных наиболее крупным писателем и теоретиком итальянской романтической школы, ясно предстает тот важный аспект романтического художественного мировосприятия, который связывает эстетику романтиков с реалистической. Мандзони требует, чтобы поэтическое воображение проникло в правду исторических фактов и передавало ее в характерных для данной среды и эпохи ситуациях и конфликтах. Он считает, что задача драматурга — создавать правдивые образы, улавливая тем самым особенности времени и среды. Мастерство Шекспира в изображении характеров послужило автору «Письма г-ну Ш...» образцом при разработке его теории исторической драмы, предполагающей поиск исторической правды. Так, в остром и непримиримом конфликте, в котором сталкиваются герои шекспировского «Ричарда II», Мандзони усматривает пример того, как в индивидуальных судьбах и чаяниях героев проступает своеобразие выведенного в трагедии момента английской истории.

Над тонкими и глубокими психологическими характеристиками, над тщательно выписанными конкретными образами и деталями исторических событий и быта людей — надо всем тем, что создает в произведении ощущение исторической правды, оказывается у Мандзони некая идеальная истина (il Vero), которую поэт призван воплотить во имя добра и нравственной пользы, чтобы глубоко и сильно тронуть душу, оживить в ней идеал добра и справедливости [38]. Историческая правда оказывается, таким образом, для Мандзони, как теоретика романтической драмы, средством проникнуть в высшие сферы этой истины; требуемые им от драматурга правдоподобие и беспристрастная точность описаний служат задаче воплощения высшего «типа правды и совершенства» (tipo di verità e di perfezione), т. е. того идеала, в который верит и для торжества которого призван творить художник. При этом «Истина», согласно Мандзони, не может воплощаться в одном каком-либо персонаже: ведь если он изображен правдиво, то в его характере всегда будут и противоречия, и естественные для человека слабости. Нравственная «истина» вытекает лишь из общего, из всей сложной картины борьбы страстей.

В своих рассуждениях о том, как воплощается в трагическом произведении нравственная идея, Мандзони следует в русле типичных для романтиков представлений относительно содержания и движущих сил исторического процесса. Над конкретной исторической действительностью, которую призван показать в трагедии поэт, Мандзони ставит «идеальный» элемент, который приоткрывает, по его убеждению, перед зрителями

[37] A. Manzoni. Lettre à M. C...., p. 1099.
[38] Там же, p. 1126.

«сферы чистого беспристрастного созерцания». Задача драматурга при этом сводится у него к тому, чтобы «помочь нам развить в себе нравственную силу и при ее помощи обуздать и осудить изображенные поэтом в драме страсти». В духе католических идеалов итальянских «умеренных», сочетавшихся в 20—30-х годах с критикой феодальных пережитков и иноземного произвола, Мандзони отождествляет нравственную «истину», заключенную в исторической трагедии, с верностью духу Евангелия, а нравственный смысл истории — с христианской проповедью добра и милосердия. И хотя Мандзони в своей теории драмы тяготеет к «правде чувств и идей» и «bello morale» совпадает у него с «bello poetico» [39], он связан в своих эстетических воззрениях с представлениями об идеальных основах всего, что поэт может обнаружить в действительных событиях. Именно поэтому симпатия Стендаля к автору «Письма г-ну Ш...», столь восторженная в начале 20-х годов, к 30-м годам сменилась резкой критикой «тенденции» Мандзони-моралиста, ограничивающего рамки своего художественного видения истинами христианства [40].

«Узнать кое-что о человеческой натуре» (apprendre quelque chose sur la nature humaine) означает для Мандзони увидеть, насколько поступки человека соответствуют христианским представлениям о добре и зле. Так, в относящихся к концу 10-х годов набросках и заметках, изданных под заглавием «Эстетические материалы» («Materiali estetici»), Мандзони характеризует как «безнравственную» ту сцену из 4 акта шиллеровского «Вильгельма Телля», где сын рыбака, видя, как пляшет в волнах разбушевавшегося озера лодка, в которой находятся Телль Гесслер, говорит отцу, что он будет молиться за Телля, а не за жестокого правителя. Мандзони видит здесь пример того, как автор заставляет зрителя встать на точку зрения персонажа, хотя «чувство его только кажется справедливым» (questa passione sembra giusta). По мнению Мандзони-моралиста, автор трагедии должен был победить «чувство ненависти» (questo impeto d'odio) и отразить в этой сцене торжество христианского учения, которое предписывает молиться и за негодяя, и за достойного человека [41]. И все же, несмотря на присущую Мандзони в этот период христианскую морализаторскую тенденцию в трактовке нравственной задачи романтической драмы, несмотря на его попытки свести смысл исторических событий к христианской «истине», его эстетика драмы, обратившаяся к реальному и исторически достоверному и признавшая эти элементы важнейшим условием художественной правды, открывала путь для развития объективного художественного видения в литературе Италии XIX в. и становилась важным этапом этого развития.

Время вступления итальянского романтизма во вторую фазу его развития характеризуется активизацией демократических сил в обществен-

[39] Как справедливо отметил итальянский литературовед Н. Саненьо в статье «La «Lettre à M. C...» e la poetica del Manzoni».— In: «Ritratto di Manzoni ed altri saggi». Bari, Laterza, 1966, p. 82.

[40] P. P. Trompeo. Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal. Roma, Casa ed. Leonardo da Vinci, 1924, p. 123.

[41] A. Manzoni. Materiali estetici.— Tutte le opere. Roma, Avanzini e Torraca, 1965, p. 1185.

ной жизни страны. В литературе и искусстве этот процесс находит отражение в появлении новых боевых эстетических идеалов, проводниками которых становятся Дж. Мадзини, Ф. Д. Гверрацци, Дж. Б. Никколини.

В их художественных концепциях и литературном творчестве отчетливо проявляются патриотические и демократические настроения, подчеркнуто пропагандистское боевое начало искусства эпохи Рисорджименто. Романтиков этого крыла привлекает тема народной активности, пафос революционной битвы; их идеал — героическая, устремленная к будущему личность, возвышающаяся над повседневностью своим беззаветным служением одной цели — свободе Италии. «Смотрите в будущее и на народ! — обращается в 1832 г. Дж. Мадзини к поэтам своего времени.— Поэты, сограждане наши, создайте песни битвы, и пусть переживут они тех, кто запоет их перед рядами австрийцев!» [42] Представления романтиков, близких революционно-демократическим кругам Рисорджименто, о задачах национального театра вытекают из их понимания специфики современной им культуры и общественного характера эпохи. «Поэзия распространилась сейчас от отдельных личностей на народ, на массы. Народ вышел на арену... Поэзия народная заполнила все...» — так, исходя из признания активной роли народа в общественной жизни страны, определил Мадзини особенности современного ему культурного процесса [43].

В своих литературно-критических статьях «Об исторической драме» («Del Dramma storico», 1830), «Рок как драматический элемент» («Della Fatalità considerata come elemento drammatico», 1836), «В. Гюго» («Potenze intellettuali contemporanee. V. Hugo», 1836), «Литературное движение в Италии» («Moto letterario in Italia», 1836) Мадзини исходит из убеждения, что романтическое искусство должно нести высокую общественную идею и, в соответствии с потребностями времени, пропагандировать «коллективное деяние» (azione collettiva), т. е. народную борьбу и героический подвиг в битве с врагами родины. В связи с этим Мадзини вступает в полемику с Висконти и Мандзони относительно нравственных и общественных задач драматического творчества.

Принимая в теории драмы Мандзони основное положение — принцип изображения реальности, Мадзини, стремясь усилить действенный пафос драмы и поставить ее на службу политико-социальной борьбе, акцентирует в своей концепции не этот момент проникновения в конкретную суть объективных исторических событий, а момент идеальный, нравственно-патетический: «Драма — это прежде всего поэзия, а поэзия не отвергает значения фактов, но и не живет только одной чистой реальностью; она взирает на мир с высоты... питаясь своим вечным, особым жаром» [44].

Поэтому Мадзини выступил против подражания Шекспиру в изображении характеров, считая, что шекспировский метод обрисовки человека уводит драматурга от той социальной задачи, которая стоит перед театром. Мадзини воспринял Шекспира только как поэта индивидуального

[42] G. Mazzini. Ai poeti del secolo XIX.— Scritti letterari, v. 1. Milano, Istituto editoriale italiano, s. a., p. 262.
[43] Там же, стр. 254.
[44] G. Mazzini. Del Dramma storico.— Scritti letterari, v. 1, p. 188.

характера: «Драма Шекспира — это Драма личности. Личность — все для него. Она властвует в его драмах, со всеми ее тайнами, противоречиями, несообразностями. Но в них нет того всеобщего закона, который действует в человечестве как в коллективе... Шекспир не сознавал этого закона, и грядущее для него немо, а стремление к высоким принципам неизвестно» [45].

Весьма характерно, что пример для современной ему национальной драмы Мадзини находит в трагедии Ф. Шиллера, «потому что его драмы побуждают к благородным деяниям и к самопожертвованию. Великая общественная идея, основа нашей эпохи, составляет душу его Драм. В них ощущается Поэзия будущего, поэзия, воспитывающая все человечество» [46].

Особенно подробно Мадзини останавливается в своих критических статьях на «Дон Карлосе». Образ благородного маркиза Позы он рассматривает как типично романтический, написанный в соответствии с принципом контраста, и противопоставляет его героям трагедий Мандзони, которые кажутся ему только преддверием романтизма из-за того, что в них больше индивидуального и повседневного, чем патетического. «Истина», которую должна, по мнению Мадзини, нести современникам романтическая драма, предполагает нравственное воспитание не отдельной личности, как у Мандзони, а уже целых масс народа. Поэтому частный конфликт и проблема нравственного совершенства человека, стоявшие в центре трагедий Мандзони, равно как и трагедий Альфьери, изображающих неравную схватку свободолюбивой личности с тиранией, не соответствуют уже, по убеждению Мадзини, нуждам времени и устремлениям итальянцев. Наоборот, образ маркиза Позы «выражает принципы права, свободы, разума, прогресса» и тем самым воплощает глубокий смысл «высшего закона человечества» [47].

Стремление Мадзини подняться над реальностью в сферы «правды принципов», услышать «голос грядущего» проистекало из нечеткости, непоследовательности социальных представлений, из характерной для вождя «Молодой Италии» склонности к мистицизму и морализации. Систему драмы, основанную на исторической реальности, Мадзини объявляет несовершенной и неэффективной. В его понимании романтическая драма — это изображение гигантских, титанических образов, сильных контрастов между возвышенным и низким. В этих контрастах и способна, по его мнению, выявиться «высокая правда принципов» — «Закон Человечества». Мотив контраста сближает теорию Мадзини с теорией гротеска В. Гюго; в самой поэтике итальянской героико-революционной драмы (примером ее могут служить исторические трагедии Дж. Б. Никколини) многое также непосредственно соприкасается с художественными принципами драм Гюго, хотя Мадзини и критикует автора «Марион Делорм» за то, что гротеск у него лишен, по его мнению, социального пафоса и

[45] G. Mazzini. Della Fatalità considerata come elemento drammatico.— Scritti letterari, v. 2, p. 88.
[46] G. Mazzini. Della Fatalità..., p. 97.
[47] G. Mazzini. Del Dramma storico.— Scritti letterari, v. 1, p. 222, 229.

социальная идея слишком растворена в контрастах и противоречиях индивидуального «я» героев. «Поэзия Гюго не преодолела границ личного,— пишет Мадзини,— а век требует высокой общественной коллективной мысли» [48].

Требование Мадзини вкладывать в драму «идею человечества», возвышающуюся над судьбами отдельных людей, во многом совпадает в своей художественной тенденции с содержанием и образной системой европейских философско-символических поэм этого периода [49]. В условиях итальянской действительности 30-х годов XIX в. стремление поставить в драме всеохватывающие проблемы, подчинив изображение естественного хода событий отвлеченным общим «законам человечества», исторически объяснимо. Призывая создавать титанические образы борцов за свободу народа, воодушевленных высокими идеалами и мечтой о будущем, образы непримиримых и решительных выразителей «высшего закона прогресса», подобных шиллеровскому маркизу Позе, романтики 30—40-х годов тем самым пытались охватить взглядом перспективы и цели общественного развития. Но те общие процессы, которые угадывались ими в действительности, они показывали в условной, схематичной форме.

Эстетические теории Мадзини, приносившие правду характеров и обстоятельств конкретной жизни в жертву яркой и смелой, но отвлеченной идее, были актуальны в условиях итальянского освободительного движения перед революцией 1848 г., но не определили главного направления дальнейшего развития итальянской литературы и эстетики. На пути освоения конкретной отечественной действительности для литературы Италии более плодотворной оказалась та тенденция к изучению реальных связей между событиями частной и общественной жизни, которая присутствовала в эстетических работах Висконти и особенно Мандзони.

Итальянские теоретики драмы предъявили драматургам целый ряд новаторских художественных требований, перекликающихся с эстетическими исканиями наиболее выдающихся теоретиков европейского романтизма.

При всем своеобразии теории романтической драмы в Италии эпохи Рисорджименто, место ее в общеевропейском контексте борьбы за романтический театр было в целом значительно.

В ряде случаев можно говорить о прямом воздействии цельной, тщательно разработанной романтиками Италии теории драмы на эстетическую мысль других стран Европы. Так, например, делая в 1819 г. наброски задуманной им книги о романтизме, Стендаль писал, что Италия в эти годы стала истинным литературным центром, «так как она единственная из всех стран заботится о роли литературы» [50]. Стендаль разделял и политические симпатии и стремления членов миланского кружка романтиков создать в Италии литературу, вдохновляющую на борьбу за освобож-

[48] G. Mazzini. Potenze intellettuali contemporanee.— V. Hugo.— Scritti letterari, v. 2, p. 107.

[49] См. об этом И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., «Наука», 1971.

[50] Stendhal. Del Romanticismo nelle arti. Publié et annoté par P. Martin. Edition Stendhal-Club, № 1, 1922, p. 12.

дение страны, литературу злободневную и гражданственную по духу, необходимую для воспитания национального самосознания. Убеждению Стендаля в том, что романтическое искусство — это в первую очередь искусство новое по духу, в немалой степени способствовали и эстетические поиски итальянских романтиков в области теории драмы. Задачи, которые ставили перед национальным театром С. Пеллико, Э. Висконти, А. Мандзони, во многом совпадали с собственными мыслями Стендаля и отвечали его художественным требованиям [51]. Поэтому автор «Расина и Шекспира» в своей защите романтического искусства не раз опирался на те эстетические положения, которые были уже до него сформулированы в лагере итальянских романтиков.

Из «Диалога» Висконти, эстетические работы которого Стендаль всегда горячо приветствовал, в первую главу «Расина и Шекспира» вошел значительный отрывок, раскрывающий природу «драматической иллюзии» и ее независимость от пресловутых классицистических «единств». Используя доказательства, приведенные Висконти в его «Диалоге», Стендаль убеждает своих читателей, что, увлеченный происходящим на сцене, зритель допускает, что протекло как раз столько времени, сколько необходимо для изображаемых событий. Отсюда Стендаль вслед за Висконти делает вывод, что вовсе не правила и «единства», а именно цельность и правдивость действия вызывают у зрителя восхищение и нужны современной драме [52].

Воспринимая в итальянской романтической теории то, что было наиболее созвучно его собственным литературным стремлениям, Стендаль находит в ней и такие положения, которые помогли «кристаллизации» в его «романтическом манифесте» о Расине и Шекспире некоторых существенных положений реалистической эстетики.

Так, внимание Стендаля привлекают те моменты «Диалога» Висконти, в которых итальянский романтик ближе всего подходит к постижению принципов правдивого воспроизведения человеческих характеров. Как и Висконти, Стендаль, сравнивая трагическую манеру Расина и Шекспира, делает вывод о том, почему у современного человека трагедии английского поэта вызывают больший отклик. Правдивое и глубокое изображение человеческого характера и его противоречий является для Стендаля, как и для Висконти, предметом романтического искусства, но в самом обосновании его принципов Стендаль прочнее, чем Висконти, опирается на современную ему французскую действительность, имея в виду, в частности, и эстетическую подготовленность французской публики (рассуждения Висконти о подражании природе и о законах искусства носили более отвлеченный характер).

[51] Это отмечают, например, такие исследователи, как P. P. Trompeo. Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal. Roma, Casa ed. Leonardo da Vinci, 1924; H. Martineau. L'Oeuvre de Stendhal. Paris, Albin Michel, 1966.

[52] О связях Стендаля с Э. Висконти упоминается в работах: T. Benedetto. Ermes Visconti e Stendhal. Contributi alla storia della critica romantica. Arezzo, E. Sinatti, 1921; см. также примечания к кн.: «Il Conciliatore», a cura di V. Branca, v. 2. Firenze, Le Monnier, 1953—1954, p. 90—91.

Если Висконти противопоставляет Шекспира Расину в романтическом духе, то Стендаль дает обоим поэтам более точную с точки зрения истории оценку. Он замечает, что уважение Расина к «единствам» — это дань времени и привычкам французского общества XVII в., а не недостаток мастерства. Свое убеждение в том, что система Шекспира поможет писателям 1823 г. создать интересную трагедию, Стендаль объясняет новыми духовными потребностями французов, потребностями, которые и делают Шекспира в настоящий момент более «интересным» и нужным, чем Расина.

Сохраняя в большинстве случаев в цитируемом им отрывке ход мысли Висконти, Стендаль пользуется для доказательства своих мыслей материалом отечественного театра. Он вставляет в текст отрывки и ряд собственных рассуждений, показывающих, что за эстетическими пристрастиями своих соотечественников он видит исторически сложившиеся национальные привычки, определенный психологический склад, уровень общественной жизни страны.

«Письмо г-ну Ш...» появилось на французском языке одновременно с «Расином и Шекспиром», но уже задолго до его напечатания Стендаль был знаком с ним по рукописи, находившейся в Париже у общих знакомых Стендаля и Мандзони[53]. Некоторые текстуально совпадающие в манифесте Стендаля и в «Письме» Мандзони отрывки позволяют утверждать, что автор «Расина и Шекспира» заимствовал у Мандзони ряд элементов для доказательства своих собственных тезисов. Так, Стендаль подкрепляет свои теоретические положения ссылками на «Отелло», «Макбета», «Андромаху»; те же примеры служили и Мандзони для обоснования его концепций современной драмы. Большой интерес представляет также совпадение ряда кардинальных идейных положений, содержащихся в обоих документах. Желание Стендаля видеть в трагедии «непринужденное и блестящее изображение всех страстей человеческого сердца», их развития, их чередования[54], понимание трагедии как точного и последовательного изображения действительных событий, несомненно, близки основным принципам теории драмы Мандзони. Как и Мандзони, Стендаль добивается того, чтобы трагедия стала точной картиной душевных переживаний и чтобы ее сюжет был извлечен из анналов национальной истории и развивался вне сковывающих его «единств» места и времени. Как и Мандзони, Стендаль в «Расине и Шекспире» не допускает смешения трагического и комического элементов в трагедии, видя в подобном соединении, в отличие от Виктора Гюго, путь к уничтожению единства впечатления.

Подобные совпадения творческой мысли французского и итальянского писателей свидетельствуют о близости их эстетических исканий в эти годы. Вместе с тем характерно, что Стендаль выделил в эстетике Мандзони те моменты, которые были отмечены историзмом и наиболее приближали ее к реалистической. Ее религиозные мотивы оставались Стендалю глубоко чуждыми[55].

[53] Об этом см. P. P. Trompeo. Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal. Roma, Casa ed. Leonardo da Vinci, 1924.
[54] Стендаль. Собр. соч., т. 9. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 26, 32—33.
[55] M. Bonfantini. Stendhal e il realismo. Milano, Feltrinelli, 1958, p. 61—66.

Многими своими положениями теория драмы итальянских романтиков перекликается с высказываниями других сторонников романтической школы, оставивших манифесты в защиту нового, ломающего признанные незыблемыми рамки классицистических канонов искусства. Речь идет не столько о непосредственном влиянии (бесспорном, например, в случае со стендалевским «Расином и Шекспиром»), сколько о совпадениях во взглядах на задачи романтического творчества, на предмет и художественные средства романтического искусства. Подобные совпадения показывают, что при всем своеобразии исторической ситуации, национальных художественных традиций, уровня таланта существовала несомненная общность идейно-эстетического порядка между представителями близких друг другу течений в романтизме разных стран — общность в концепциях романтического театра и в кардинальных воззрениях на задачи современной им литературы.

Многие исследователи европейского романтизма предполагают, что теория исторической драмы, изложенная Мандзони в «Письме г-ну Ш...», имела непосредственное влияние на «Предисловие к «Кромвелю» В. Гюго [56]. Действительно, в обоих манифестах романтической драмы формулировки сущности творчества поэта, воссоздающего воображением то, о чем умалчивают хроники реальных событий, текстуально очень близки. Но вопрос о прямом воздействии «Письма» Мандзони на Гюго вызывает споры. Скорее речь может идти об усвоении Гюго некоторых идей Мандзони через посредство стендалевского «Расина и Шекспира». В то же время бесспорно то, что целый ряд важных теоретических положений «Предисловия» близок тем, которые высказывали раньше итальянские романтики — Э. Висконти, С. Пеллико, А. Мандзони. То же можно сказать и, например, о «Размышлении о правде в искусстве» и о «Письме Лорду... по поводу вечера 24 октября 1829 года и по поводу одной драматической системы», которым Альфред де Виньи предварил свой перевод «Отелло» [57], а также относительно критических статей Гейне, в которых дается оценка немецкому и французскому романтическому театру. Во всех этих работах предстают некоторые общие теоретические моменты, характеризующие взгляд европейских романтиков 20—30-х годов XIX в. на проблемы драматического театра.

Стремление создать национальный, самобытный по своим традициям театр, обращаясь к реальному материалу исторических фактов; стремление вложить в изображение истории созвучные своему времени идеи и высветить изнутри смысл прошедшего, увидев за ним живые человеческие судьбы, чувства и характеры; требование соединить достоверное и после-

[56] См. об этом: R. Besthorn. Manzoni e la riforma drammatica di V. Hugo.— «Il Romanticismo. Atti del Sesto Congresso...»; L. Portier. Alessandro Manzoni. Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 104.

[57] О реминисценциях «Письма г-ну Ш...» в статьях Виньи см. R. De Cesare. Romanticismo italiano e romanticismo francese.— «Il Romanticismo. Atti del Sesto Congresso...», p. 433. Автор отмечает, что Виньи перекликается с Мандзони во взглядах на отличие творчества драматурга от труда историка, в требовании того, чтобы современная трагедия изображала широкую картину жизни, а не отдельную индивидуальную страсть или частную интригу.

довательное изображение событий с постижением глубинных основ и «истины» человеческого бытия; признание шекспировских драм в качестве образца для создания динамичной, не скованной правилами и стилистическими канонами драмы,— на этих принципах, отличающих, как мы показали, итальянскую теорию драмы, строят в те же годы свои представления о задачах романтической сцены Стендаль и Гюго, Гейне и Виньи.

Типологическая общность романтических представлений о театре вырисовывается весьма ясно при сопоставлении итальянских концепций драмы со взглядами некоторых русских романтиков 20-х годов на задачи отечественной литературы. Близости между некоторыми воззрениями русских и итальянских романтиков и между направлениями их художественных интересов способствовали некоторые сходные черты общественно-исторической ситуации, которая существовала между Италией в период интенсивного развития национально-освободительной борьбы и Россией декабристской поры. Русский романтизм первой половины 20-х годов был проникнут идеями гражданственности и патриотизма, героического тираноборческого подвига и национальной самобытности отечественной культуры [58]. Революционно-патриотический пафос, вольнолюбивые устремления участников декабристского движения [59], во многом созвучные идеалам итальянских карбонариев, сообщили романтизму декабристов начала 20-х годов героическое начало и патетику, теоретическое обоснование которых мы находим, например, в заметке поэта и критика декабриста А. Бестужева-Марлинского о романтизме (1826). Поэт видит обязанность художника в том, чтобы, «объемля всю природу», не подражать ей, но ее средствами донести до людей высшие истины, доступные лишь его творческому духу. Поэзия, говорит Бестужев-Марлинский, «как необозримый поток, катится между берегами того, что есть и чего быть не может; создает свой условный мир, свое образцовое человечество, и каждый шаг к собственному усовершенствованию открывает ей новый горизонт идеального совершенства. Требуя только возможного, она является во всех видимых образах...» [60].

Но русским романтикам конца 20-х — начала 30-х годов в целом чуждо то во многом условное, хотя и исполненное гражданственного и освободительного пафоса драматическое искусство, к которому звал в эти годы своих соотечественников итальянский «апостол свободы» Дж. Мадзини. Последекабристский период внес в русскую романтическую литературу новые критические ноты, заменил романтическую патетику и черты классицистического рационализма, типичные для поэзии декабристов, бо-

[58] Характеристику декабристского романтизма см. подробнее в ст. Л. Гинзбург. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов.— В кн.: «О русском романтизме XIX века и вопросах народности литературы». Сб. статей. М.— Л., Гослитиздат, 1960; «История русской литературы», т. II. М.– Л., Изд-во АН СССР, 1963, гл. 2.

[59] Об идеологии и эстетике декабристов см. Б. С. Мейлах. Литературно-эстетическая программа декабристов.– Сб. «Вопросы литературы и эстетики». Л., 1958.

[60] А. Бестужев-Марлинский. О романтизме.— «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. 1. М., Госполитиздат, 1951, стр. 483—484.

лее углубленной постановкой проблемы личности, ее места в национальной жизни, ее возможностей и ее действительной роли в обществе. И если Мадзини считал, что шекспировская трагедия с ее интересом к частным судьбам, к индивидуальному «я» героев не может служить примером для итальянских романтиков, которые должны нести бойцам Рисорджименто сплачивающие соотечественников идеалы гражданственности и общенациональной свободы, то русские романтики этого времени видят пути современной им литературы именно в следовании художественным урокам Шекспира. Еще в 1824 г. поэт-декабрист В. Кюхельбекер в статье «Разговор с Булгариным» критиковал односторонность и условности шиллеровской трагедии, противопоставляя ей трагедии Шекспира — «вселенную картин, чувств, мыслей и знаний». Именно в том, что рисовалось Мадзини в Шиллере как некий «Идеал Человечества», В. Кюхельбекер усматривает выражение ограниченного образа мыслей и индивидуальных пристрастий: «Драматург Шиллер в младшем графе Море, в Дон Карлосе и маркизе де Поза, в Максе, в лицах, которые изобразил с самою большою... нежностью... представляет себя, одного себя только по чувствам и образу мыслей... Шиллер почти никогда не перестает быть Европейцем, Немцем XVIII столетия...» [61].

В восхищении неисчерпаемой глубиной и бесконечным разнообразием изображения человеческих судеб и характеров у Шекспира русские романтики смыкаются с той линией развития европейской романтической мысли, которую представляли в 20-е годы Мандзони и Висконти, Стендаль и Гюго. Новый аспект в романтическом увлечении Шекспиром появляется в России в годы, последовавшие за поражением декабристского восстания и отмеченные (как и повсюду в Европе) нарастанием демократического движения. В это время шекспировская трагедия становится для русских поэтов образцом народной, демократической по духу литературы.

Проблема народности литературы ставилась еще в начале 20-х годов в творчестве декабристов, в чьем понимании народность означала национальную самобытность, а путь к ней — виделся в создании произведений на сюжеты из отечественного прошлого. Но уже во второй половине 20-х годов, в обстановке растущего и углубляющегося недовольства «закоренелым рабством» крепостнической России, в трактовке проблемы народности усиливается социальный момент, громче звучат демократические ноты. В статье «О романе Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833) А. Бестужев-Марлинский призывает писателей не ограничиваться сюжетами из русской старины, но сделать простой народ предметом самого пристального внимания и самого достоверного художественного изображения.

В период создания исторической трагедии «Борис Годунов» Пушкин, обдумывая предисловие к ней, причислял себя к романтическому лагерю и мыслил себя создателем «трагедии истинно романтической» [62]. Пушкинский термин «истинный романтизм» подразумевал, однако, уже реалисти-

[61] В. Кюхельбекер. Дневник. Л., «Прибой», 1929, стр. 326—327.
[62] О содержании пушкинского понятия «истинный романтизм» см. А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века (1-я половина), изд. 3. М., изд-во «Высшая школа», 1970, стр. 475.

ческое содержание. Пытаясь решить вопрос о социальном назначении современной ему русской литературы, Пушкин обратился к творчеству Шекспира и нашел в этом кумире европейских романтиков прежде всего поэта народного, антиаристократического по самой своей сути.

Вопрос о «классическом» и «романтическом», о «расиновском» и «шекспировском» театре предстает у Пушкина как противопоставление придворной аристократической традиции и традиции демократической — «народной» [63]. В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин указывает на то, что русскому театру «приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина» [64]. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»,— все то, чего требовали от драмы и что находили у Шекспира Висконти и Мандзони, Стендаль и Гюго, подается у Пушкина 20-х — начала 30-х годов уже как необходимость изображать «судьбу человеческую и судьбу народную», показывать современникам «грубую откровенность народных страстей, вольности суждений площади» [65]. От романтического тезиса «следовать Шекспиру, а не Расину» (в этом Пушкин сближается с Мандзони и Стендалем) и отказаться от классицистических приемов изображения лиц, времени, исторических характеров и событий Пушкин приходит к реалистическому пониманию задач национальной драмы. Свидетельствуя о глубоком усвоении драматических и художественных уроков Шекспира, «Борис Годунов» явился ярким примером осмысления и изображения русской истории с точки зрения народных судеб.

Вторгаясь в драму, характерное для романтиков чувство истории преобразило этот жанр. Уже в самой теории романтической драмы, соединившей историю и вымысел, изображение характера с изображением событий эпохи, отразилась ломка границ между драматическим и эпическим началами. Романтический историзм давал мощный импульс развитию повествования. Тяга романтиков к истории, сказавшаяся в теории исторической драмы, направляла современное им искусство к глубокому проникновению в процессы, происходившие в реальной действительности, к постижению связей между обстоятельствами частной судьбы и коллективными судьбами, к психологическому анализу красочных исторических полотен. Такое изображение истории и человека, к которому тяготела романтическая теория драмы, оказалось особенно доступным большому эпическому жанру, специфика которого заключается в способности передавать постепенное развитие событий. «Век истории» — XIX век — сделался веком романа. И не показательно ли, что судьбы наиболее крупных теоретиков романтической драмы — Мандзони, Стендаля, Гюго — оказались впоследствии связанными именно с жанром повествовательным — жанром романа — и что именно в нем полнее всего проявились те принципы, которые были сформулированы в их работах по теории драмы?

[63] О концепции народного театра у Пушкина см. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1950, гл. IX; Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 40—50.
[64] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 141.
[65] Там же, стр. 177, 178.

К. Хорват

РОМАНТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ НА ПРИРОДУ

В процессе становления романтического воззрения на природу основную роль играют сдвиги в человеческом мышлении, имевшие место в конце XVIII — начале XIX в., когда на смену механистически-рационалистическому пониманию, берущему начало от Ньютона, пришло понимание природы как живого организма, наиболее систематически изложенное в натурфилософии Шеллинга[1]. Особенности романтического искусства, в том числе и отношение романтиков к природе, представляют собой явления комплексные, разветвленные, и потому взгляды отдельных романтиков не могут быть сведены к шеллингианской натурфилософии. Характерное для произведений романтиков пантеистическое миропонимание, то обожествляющее, то антропоморфизирующее природу, имеет и довольно отдаленные источники.

Известное влияние платонизма (или, скорее, неоплатоников) наиболее значительно в творчестве английских романтиков — Вордсворта, Кольриджа, Шелли. Спинозовский пантеизм, оказавший свое воздействие и на натурфилософию Гердера и Гете, также сильно ощущается в романтическом воззрении на природу. Эти идеи, трансформированные в философско-эстетической мысли XVIII в., оказали плодотворное воздействие не только на мыслителей второго периода Просвещения (прежде всего на Руссо), но и на романтиков. Общеизвестно значение Руссо с точки зрения становления романтизма (см., например, П. Ласер[2] или И. Бэбит[3], которые видят в нем «отца романтизма»). Проблема природы преобладает в просветительском мышлении на всем протяжении XVIII в., но именно

[1] О философском осмыслении природы в литературе романтизма см. Pál Sándor. A filozófia története. Budapest, 1965, 1. к., 318—319 o.; Heinrich Knittenmayer. Schelling und die romantische Schule. München, 1929; Basil Willey. The Eighteenth Century Background. London, 1946; Emile Bréhier. Schelling. Paris, 1912; Albert Dauzat. Le Sentiment de la Nature et son expression artistique. Paris, 1914; А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., «Наука», 1960; H. A. Korff. Geist der Goëthezeit, t. 2. Leipzig, 1930, t. 3, 1940; Joseph Barren Beach. The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry. New York, 1966.

[2] Pierre Lasserre. Le romantisme français. Paris, 1908.

[3] Irving Babitt. Rousseau and Romanticism. Boston — New York, 1924.

в самом конце столетия выступает новое ее толкование, в котором, кроме отмеченных выше моментов, немалую роль играло и идеалистическое толкование недавних открытий естествознания (гальванизма, биологии, химии и магнетизма, объяснение которым наука даст лишь позднее). Все это находит выражение в работе Шеллинга «Идеи философии природы» («Ideen zu einer Philosophie der Natur», 1797), в его статье «О мировой душе» («Von der Weltseele», 1798) и в труде «Первый набросок системы философии природы» («Erster Entwurf eines Systems der Natur philosophie», 1799), а затем в его главном произведении — «Система трансцендентального идеализма» («System des trancendenten Idealismus», 1800) [4].

Влияние Шеллинга на ранних немецких романтиков обстоятельно изучено. Пантеистическое понимание природы ранними английскими романтиками, в том числе в «Лирических балладах» Вордсворта и Кольриджа («Lyrical Ballads», 1798), некоторые исследователи приписывают влиянию английских натурфилософских традиций XVIII в. и неоплатоников [5]; другие исследователи (Ремак [6]) предполагают, что Кольридж еще до 1799 г. вступил в личный контакт с Шеллингом, сообщившим ему идеи своих первых произведений еще до того, как они были опубликованы. Шеллинг мог быть известен и французским романтикам по сочинению Ж. де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne», 1813). Влияние Шеллинга на венгерский романтизм не доказано. (Отметим лишь то, что у Вёрёшмарти есть до сих пор не изданный перевод обзора философского творчества Шлегеля на немецком языке; очевидно, он намеревался опубликовать обзор в редактируемом им журнале.) На польских романтиков Шеллинг сколько-нибудь значительного влияния не оказал [7]. И все же органическое воззрение на природу, систематическое изложение которого находится в названных произведениях Шеллинга, чувствуется у европейских романтиков повсеместно, хотя и в неравной мере. Очевидно, что речь идет здесь о широком идейном течении, которое имеет определенные общественные корни: бегство в природу как следствие недовольства антигуманностью феодальных и буржуазных общественных отношений. Следствием этих новых идей в эстетической мысли был разрыв с рационализмом классицистической эстетики.

В подтверждение тому, что «философия мирового духа» и органическое понимание природы оказывали воздействие и на романтическое изображение пейзажа, можно привести слова В. К. Уимсетта об английском романтизме, которые могут быть отнесены и к романтической литературе других стран; несмотря на идеалистическую формулировку и слишком

[4] H. Knittenmayer. Указ. соч.; Ricarda Huch. Die Romantik, Bd. 1. Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1908.

[5] B. Willey. Указ. соч., p. 296; J. B. Beach. Указ. соч.— Р. Веллек также скептически относится к вопросу о воздействии немецкой поэзии на ранний английский романтизм. См. R. Wellek. German and English Romanticism: A Confrontation (1963) — In: Confrontations. Princeton — New York, 1965, p. 6.

[6] H. H. Remak. West-European Romanticism. Definition and Scope.— In: «Comparative Literature. Method and Perspective». Ed. by P. Stallknecht and Horst Frenz. Souther Illinois Univ. Press, 1961.

[7] На это обратил внимание автора данной статьи польский литературовед К. Выка.

общий характер, они хорошо характеризуют внутреннюю связь романтической натурфилософии и романтического понимания природы. По Уимсетту, романтики рассматривают мировой дух в качестве основного принципа природы, как «слабую, колеблющуюся, меньше всего постижимую и самую таинственную часть природы». При таком понимании природы пейзаж предстает как бы раздвоенным, поскольку «важен не только он сам, но и дух, который им управляет или который его насыщает, или и то и другое»[8]. Может быть, в этой характеристике Уимсетта романтическое воззрение на природу слишком резко противопоставлено воззрениям на природу XVIII в., в котором можно было встретить и теории, толковавшие природу «как некое тонкое материальное излияние». Сюлли Прюдом утверждал, что отличие романтической трактовки природы от просветительской состояло в том, что романтизм «осуществил уравновешенность мира чистых идей с миром ощутимых и видимых вещей, ликвидировав их противоположность»[9] (под «чистыми идеями» автор подразумевает абстракции). Вопросы эти представляются весьма важными, ибо романтическая поэзия природы обязана своей сохранившейся по сей день эстетической ценностью не художественному выражению шеллингианской (или какой-либо иной) философии, но тому, что в ней отразились подлинно глубокие идеи и переживания, большие человеческие чувства.

Влияние органического воззрения на природу распространяется на все романтическое искусство, хотя его значение в романтизме разных стран не одинаково. Самое широкое проявление этого взгляда заключается в антропоморфизации явлений природы, в том, что природе в целом — и как космосу, и как пейзажу, и как единичной детали пейзажа — приписываются чувства, характерные для человеческой души. Оценка природы как доброго, сочувствующего друга, как доброй матери, как носителя моральных ценностей, противопоставленных испорченности городских нравов,— все это, по сути, представляет собой то сознательные, то неосознанные проявления органического воззрения на природу, хотя у разных поэтов оно выступает различно. Так, отношение Шелли к природе существенно отличается от отношения Ламартина. Когда Вордсворт писал «Тинтернское аббатство» («Tinteren Abbey», 1798), он был пантеистом, но в «Предвкушении бессмертия» («Intimations of Immortality», 1803—1806) он отвергает эту теорию и обращается к принципам платонизма. У Леопарди и у Виньи природа является бесчувственной, независимой от человеческого мира, а то и чужой ему силой. Во всяком случае, можно сказать, что органическое понимание природы как подчиненной «всемирному духу» для романтизма весьма существенно, ибо в нем проецируется проблема отношения человека к обществу.

Самое содержание понятия «природа» в XVIII и XIX вв. было совершенно различным. Но непосредственные предпосылки романтического воззрения на природу, которое своими корнями уходит в более ранние периоды — в античность и в эпоху Возрождения,— образовались в XVIII в.

[8] W. K. Wimsatt. The Verbal Icon. Kentucky Univ. Press, 1954, p. 111—112.
[9] Sully Prudhomme. Du pittoresque dans la littérature, t. I. «Revue Bleue», 1883, p. 803.

Б. Вилли, ссылаясь на Пьера Бейля, заявляет, что в начале XVIII столетия это слово имело одиннадцать значений [10].

По мнению ряда исследователей, философское понятие природы занимает в системе мышления Просвещения центральное положение. Вследствие этого значительное место принадлежит ему и в литературе эпохи. Ньютоновская, а затем бюффоновская концепции природы вдохновляют лирику XIX в., ее дидактическую поэзию, выдающимися достижениями которой являются «Опыт о человеке» («Essay on Man», 1733—1734) Попа и «Гермес» («Hermes», 1780—1792) Андре Шенье. Следы спинозовского и шефтсберианского (уже пантеистически-органического) воззрения на природу ощущаются в трудах Гердера и Гете, например, во «Фрагменте о природе» («Fragment über die Natur», 1781—1782) [11], принадлежащем, вероятно, Гете, а также во многих местах «Страданий молодого Вертера», в сцене «Лес и пещера» («Wald und Höhle») первой части «Фауста», в стихотворении «Одно и Все» («Eins und Alles»). Эти работы, как и произведения Руссо, показывают, как философское переходит в литературе эпохи в эстетическое. Все это привело уже в XVIII в. от «абстрактных» и «научных» представлений о природе к пока еще рационалистическому возвышению природы, к ее пантеистическому толкованию.

Другая важная традиция, переданная романтизму от эпохи Просвещения,— культ ландшафта. Уже в конце XVIII в. в противовес «цивилизованному» нейзажу — саду, выдвигаются «вольная» природа, открытие красок дикой природы — густых лесов, высоких горных вершин, озер, океана, звездного неба. Литературное открытие этих мотивов природы в западных литературах — от простого ландшафта до морского простора — подробно освещается в книге П. Ван Тигема [12]. Общеизвестны преобразования, происшедшие в XVIII в. в садоводстве (переход от геометрического «французского» сада к «английскому» саду-ландшафту); все чаще совершались путешествия в труднодоступные гористые местности (на многие горные вершины Европы в эти времена поднимаются впервые). В литературе это отражается прежде всего в пейзаже, сама трактовка которого тесно связана с сентиментализмом. Общественная основа этого — недовольство застывшей системой феодального мира, его моралью и светскими условностями, недовольство, содержащее в себе уже элемент бунтарства, пока еще в формах бегства в природу, в одиночество. Эти тенденции передаются от сентиментализма XVIII в. романтизму. Культ «дикой» природы имел и еще одну причину, более практического характера: большие леса, горные вершины становятся достижимыми, менее опасными [13] (благодаря огнестрельному оружию менее рискованной стала встреча с дикими зверями; под влиянием Просвещения отступило суеверие — ведь, по старому поверию, спрятанные за облаками вершины сни-

[10] B. Willey. Указ. соч., стр. 2.
[11] H. A. Korff. Указ. соч., т. 2, стр. 18—21.
[12] Paul Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen. Paris, Nizet, 1960, p. 275.
[13] См. P. Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature.— «Revue du mois», 1906, v. 2, p. 426—460; Alfred Biese. Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig, 1926, S. 87. Albert Dauzat. Le Sentiment de la Nature et son expression artistique.

тались местом пребывания злых существ). Позднее, уже в эпоху романтизма, прежде всего в Англии, одной из причин бегства в природу стало стремление покинуть города, затронутые буржуазным промышленным развитием. С интересом к природе сочетается интерес к старинным дворцам, развалинам или просто к деревенскому миру, стоящему ближе к природе, к небольшим городам, которых не коснулась промышленная цивилизация.

Сказанное выше объясняет и развитие во второй период Просвещения[14] описательной поэзии. Можно назвать здесь произведения Брокса, Томсона, Клейста, Делиля, Трембецкого, Бешенеи и Чоконаи. Первоначально этот жанр, в соответствии с духом Просвещения, имел по преимуществу дидактический характер. Нередко произведения этого типа служили целям совершенно практическим, например подъему земледелия. «Георгики» в переводе Делиля становятся значительным моментом обновления французского поэтического стиля[15]. Постепенно в этих дидактических произведениях усиливается эстетическое начало. Благодаря трудам Гесснера, Галлера, а затем Гете возрастает интерес к красотам природы Швейцарии. Трудно переоценить при этом влияние личности Руссо. В поэме «Прогулки» («Andalgások», 1811) венгерский поэт Ференц Кёльчеи противопоставляет картинам геллеровско-гесснеровской Швейцарии феодальную отсталость своей родины. Буколическая поэзия по своей жанровой природе принадлежит еще классицизму, однако она была уже и подготовкой существенно отличающейся от нее романтической поэзии природы. Так, К. Крейчи и М. Кридл видят в одной из самых романтических поэм Ю. Словацкого, «В Швейцарии» («W Szwajcarii», 1839), ясные следы польской буколической поэзии конца XVIII в.[16] В этом лиро-эпическом произведении повествуется о том, как в заброшенной местности Альп живут двое влюбленных, вокруг хижины которых цветут «лилии и розы». В последних строках, где оплакивается смерть возлюбленной, поэт создает образ итальянского парка, с его аллеями и с фонтанами, образ, напоминающий классический сад, воспетый ранее Ст. Трембецким.

В этой описательной поэзии Просвещения появляются уже черты антропоморфизированной природы. Делиль, например, проводит прямую аналогию между характером природы и человеческих чувств:

Avez-vous donc connu ces rapports invisibles
Des corps inanimés et des êtres sensibles?
Avez-vous entendu des eaux, des prés, des bois,
La muette éloquence et la secrète voix?

Познали ли вы эти невидимые связи, соединяющие неодушевленные тела и чувствующие существа? Поняли ли немое красноречие и тайный голос вод, лугов и лесов? [17]

[14] Louis Bertrand. La fin du classicisme et le retour à l'antique. Paris, 1896.
[15] «Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du Colloque de Mátrafüred, 3—5 nov. 1970». Publiés par B. Köpeczi et E. Benc, Budapest, 1971, p. 113. Выступление Ж. Вуазина.
[16] Karel Krejči. Geschichte der polnischen Literatur. Halle, 1958, S. 270.
[17] Цит. по кн.: P. Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen, p. 235.

Подобных, одушевляющих природу, образов в поэзии конца XVIII в. можно найти много, но в общем в это время преобладает еще стремление к объективному описанию. Пейзаж все еще представляет собой прежде всего реальную картину природы, описание стремится к показу красоты природы, а не к выражению через ее образы личных, субъективных чувств. Дикие, страшные картины природы тоже встречаются уже в поэзии Просвещения (песни Юнга, Оссиана), а Делиль даже возвещает право на их прославление в поэзии. Человек-страдалец находит сочувствие в нетронутой природе:

Il veut des lieux déserts, il veut des bois sauvages,
Des noirs torrents, des troncs brisés par les orages,
Des rochers dont le deuil réponde à son ennui:
Il veut des lieux affreux tourmentés comme lui.

Он любит пустынные места, дикие леса, темные горные потоки, стволы деревьев, разбитых бурей, скалы, траур которых отвечал бы его горю; он любит страшные места, неспокойные, как он сам [18].

Но обычно природа выступает здесь еще в полном соответствии с рационалистическим мировосприятием. Прямого поэтического соединения человеческих чувств и природы здесь еще нет.

Важным моментом просветительского отношения к природе было, как говорилось выше, стремление бежать от бесчувственного города и всего современного общества (Руссо, Гесснер). В. Ванслов в своей книге о романтизме [19] говорит о том, что тема природы у романтиков связана с этим бегством, хотя само развитие этой темы у них редко бывает идиллическим.

С понятием природы в эпоху Просвещения тесно связана мысль о человеке «естественном», живущем в примитивных условиях и превосходящем современное общество морально. Известна роль Руссо в образовании этого представления, оказавшего большое влияние на романтиков. Следует, однако, сказать, что оценка естественного человека, живущего на лоне природы, в романтизме далеко не однозначна. Так, у Вордсворта образцом выступает человек, жизнь которого близка к природе, довольный своей простой судьбой («Майкл», «Решимость и Независимость»; «Michael», 1800; «Resolution and Independance», 1802). У Байрона же на передний план выдвигается вольная жизнь и моральное превосходство естественного человека (как в «Манфреде», где на скалах Юнгфрау героя спасает горный охотник). Тема свободы ярко звучит в «кавказских» произведениях русских романтиков.

Таким образом, во многих странах романтическая поэзия природы имела определенные предпосылки в национальной поэзии предшествующего периода. Вилли, например, рассматривает Вордсворта как завершителя поэзии природы XVIII в. [20] Андре Шенье французские романтики считали

[18] Там же, стр. 253.
[19] В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, стр. 121.
[20] B. Willey. Указ. соч., стр. 296—309.

своим предшественником. Связь Ламартина с описательной поэзией XVIII в. и с оссианизмом в литературе уже подробно рассмотрена. Немецкие романтики были связаны с Гердером и Гете. В русской литературе творчество Державина влияло на русский романтизм, на Рылеева и молодого Пушкина [21]. Вообще описательная поэзия и поэзия эклог XVIII в., устарелость которой долго и усиленно подчеркивалась критикой, привлекает к себе последнее время все большее внимание литературоведов [22]. Что касается польской литературы, мы уже указали на классицистическую описательную поэзию сада как на предпосылку романтизма; важно лишь подчеркнуть, что здесь в становлении романтического пейзажа и романтизма в целом большую роль играют фольклорные традиции.

Впрочем, это относится ко всем восточноевропейским литературам. В чешской литературе появилось стихотворение Матея Милоты Здирада Полака (1788—1856) «О возвышенности природы» («Vznešenost Přírody», 1813), написанное в духе просвещенного классицизма. Чешский романтик К. Г. Маха шел своим путем, черпая поэтическое вдохновение в чешском фольклоре, воспринимая в то же время влияние немецкой и польской литератур. В венгерской литературе в эпоху Просвещения были такие значительные поэты природы, как Бешенеи и Чоконаи, хотя романтик Вёрёшмарти, в творчестве которого образы природы занимали большое место, в своем воззрении на природу следовал все же не им, а отчасти Вергилию (известному ему и в оригинале, и в переводе классициста Давида Бароти-Сабо), отчасти Оссиану, с которым он познакомился в переводе главы венгерского классицизма Ференца Казинци. В творчестве Петефи огромную роль также играло народно-поэтическое начало.

Таким образом, в поэзии Просвещения присутствовали важные элементы будущего романтического воззрения на природу. По мнению Ван Тигема, романтики в некоторых моментах своего отношения к природе не ушли далеко от своих предшественников, но, с другой стороны, они внесли гораздо больше богатства и смелости в мотивы, разработанные ими [23].

В чем же заключается то *иное*, то *новое*, что дается романтическим взглядом на природу по сравнению с его предпосылками? Научная ли-

[21] Ю. Стенник. Пейзаж в романе «Евгений Онегин» и проблема преемственности национальных поэтических традиций. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. 3, 1969.

[22] «Пейзаж может быть увековечен искусством только в том случае, если он был одновременно — и даже прежде всего — «состоянием души»... таков закон, к которому вернулась современная поэзия и передала его живописи... Но, чтобы сделать видимой эту победу, нужно ли было так резко и пренебрежительно отбрасывать поэзию, стремившуюся быть просто описательной и не сумевшую воспользоваться теми выразительными средствами, которые вытекали из этого скромного ее устремления?» (Jean Fabre. Variations sur les nuages. En marge de «Pan Tadeusz» et de la poésie descriptive.— In: «Mélanges de Littérature Comparée et de Philologie offerts à Mieczysław Brahmer». Warszawa, 1967, p. 487—489. См. также Pierre Citron. Delille est-il mort? Clermont-Ferrand, 1867.

[23] P. Van Tieghem. Le romantisme dans la Littérature européenne. Paris, 1948, p. 65, 234.

тература подчеркивает в романтизме углубленную субъективность, точнее, *субъективизацию* природы, *индивидуальное* отношение к предметам природы, к пейзажу, проекцию настроения писателя на природу и, наоборот, отождествление чувствующего субъекта с природой, одушевление природы с субъективными эмоциями поэта, страстность отношения человека к природе. Субъективизация природы является понятием более широким, чем органический взгляд романтиков на природу. Это понятие объединяет более широкий круг поэтов-романтиков. В английской, французской и в немецкой литературах субъективизация природы выражается более явно, чем в других литературах. В польской литературе самым ярким ее изображением является произведение Ю. Словацкого *«Генезис духа»* («Genezis z ducha», 1844). У Мицкевича образы природы значительно более реальны. В поэзии молодых Пушкина и Лермонтова проявляется скорее глубоко субъективное отношение к пейзажу, чем элементы органической натурфилософии.

Восприятие природы через субъективный эмоциональный мир личности встречается, разумеется, уже гораздо раньше появления романтизма. Г. Шарлье [24] в своей работе о восприятии природы французскими романтиками указывает на то, что уже в «Сонетах» Петрарки «природа веселится и улыбается», если Лаура весела; а если «gentil donna» холодна и далека, то и внешний мир мрачнеет, а после ее смерти природа превращается в пустыню. Однако — говорит Шарлье — «Одиночество» («L'isolement», 1819) Ламартина добавляет к этой эмоциональной ситуации более глубокое изображение самого переживания, давая проекцию чувства в бесконечность. Впрочем, впоследствии, в «Рафаэле» («Raphaël», 1849) Ламартин сам ясно скажет о субъективном характере своих взглядов на природу: «Что такое Воклюз без Петрарки? А Сорренто без Тассо?.. Что такое Аннеси без мадам де Варанс? А Шамбери без Жан-Жака Руссо? Небо без лучей, звук без эха, бездушные ландшафты. Человек вселяет душу не только в человека, он одушевляет всю природу».

Пример Байрона тоже указывает на то, что субъективное слияние с природой проявляется в романтизме весьма многообразно. Такова, например, известная строфа «Чайльд Гарольда»:

Я не в себе живу: я лишь частица
Того, что вкруг меня; меня вершины гор
Волнуют, а столицая столица —
Мне пытка. Здесь ничто не ранит взор
Среди природы. Лишь один позор:
Колечком быть в ее цепи телесной,
Одной из тварей,— а душа в простор
Стремится: в горы, к звездам, в свод небесный,
В ревущий океан, чтоб с ними слиться тесно.

III, 72. Перевод Г. Шенгели

[24] Gustave Charlier. Le Sentiment de la Nature chez les romantiques français.— In: «Mémoires de l'Académie Royale de Belgique», 2-e série, t. 9. Bruxelles, 1912, p. 293

Не случайно исследователи часто цитируют слова Амиэля: «Пейзаж — это состояние души, и тот, кто читает и то и другое, удивляется, открывая сходство в каждой детали» [25].

По Ванслову, романтики не только искали спасение от давящего на них чуждого мира в своем внутреннем мире, но и находили созвучие этому миру в природе. «В природе романтик всегда видит зеркало, отражение либо своей собственной душевной тоски, либо идеальной жизни, составляющей предмет его мечтаний. Поэтому природа наделяется смыслом, нередко более красноречивым, чем смысл слов» [26]. Так же интерпретирует любовь Байрона к природе Дж. В. Бич: «Байрон, как и другие романтики, говорит о книге-природе». В доказательство он приводит строфу из «Чайльд Гарольда»:

Где встали горы, там его друзья;
Где океан клубится, там он дома;
Где небо сине, жгучий зной струя,
Там страсть бродить была ему знакома.
Лес, грот, пустыня, хоры волн и грома
Ему сродни, и дружный их язык
Ему ясней, чем речь любого тома
Английского, и он читать привык
В игре луча и вод — Природу, книгу книг.

III, 13. Перевод Г. Шенгели

Но, добавляет Бич, Байрон «не указывает на то, на что указывают многие из них (т. е. из романтиков), что природа — это книга мудрости, которую действительно можно изучать. Это просто книга, которая обращается к сердцу героя более родственно, чем те, которые написаны на английском языке, потому что она обращается непосредственно к настроению и страсти» [27].

Сходно с этим по своему настроению и обращение к природе Петефи:

О природа, с языком твоим
Наш язык могучий несравним,
Ты молчишь, но речи бессловесной
Внемлет слух, как музыке чудесной.

«Тисса», 1847. Перевод В. Левика

Следовательно, главное в романтическом воззрении на природу — ее «субъективизация», соответствующее соотнесение настроения поэта с миром природы.

Можно указать на множество сходных примеров и в литературах прежних времен — выше говорилось о Петрарке, можно напомнить и об элегической эклоге Моска на смерть Биона (переведенной на венгерский язык молодым Вёрёшмарти). Рескин, сопоставляя поэзию своего века с грече-

[25] Цит. по G. Charlier. Указ. соч., стр. 73.
[26] В. В. Ванслов. Указ. соч., стр. 122.
[27] J. B. Beach. Указ. соч., стр. 35—36.

ским пониманием природы, говорит о том, что их характеризует «особое переплетение чувства неуверенности и патетического обмана, образующих большую часть нашего современного воззрения на природу»[28]. Ван Тигем добавляет, что это pathetic fallacy (т. е. субъективная интерпретация природы) находит у романтиков широкое применение: «Описание редко употребляется само по себе; моральные эпитеты фигурируют в излишестве; страсть захлестывает все; принято не говорить ни об одном неодушевленном предмете без того, чтобы не связать его с нашими личными, отрадными или грустными чувствами; вот самые очевидные примеры этого поэтического темперамента. Эту природу всегда любят; и тогда, когда сердце заново переживает пережитые прежде радости или горести, опьянение торжеством юной любви или беспощадную горечь первых обид... или же страсть, выливаясь из человека на вещи, придает им душу и видимость, будто природа понимает, любит, страдает и мечтает, как человек и вместе с человеком»[29].

Итак, романтизм характеризуется ощущением единства человека и природы. Но это не всегда проявляется в пантеистических формах и может быть связано с различными мировоззренческими позициями. Больше того, это единство может выступать и в формах дуалистического раздвоения — так в стихотворении Гюго «Что слышится в горах» («Ce qu'on entend sur la montagne», 1831) природа олицетворяет мир и гармонию, противопоставленные страданиям и дисгармонии человеческих отношений. Байрон говорит в «Чайльд Гарольде» о противоположности природы и человека смягченно, но все же достаточно отчетливо:

Есть радость меж лесистых бездорожий,
И счастье близ пустынных берегов,
И общество, где не мелькнет прохожий,
У вод морских, и музыка — их рев.
Мне ближний мил, милей — Природы зов.

IV, 178. Перевод Г. Шенгели

Страстное переживание связи субъекта с природой, присущее всем романтикам, проявляется у разных писателей весьма различно.

Остановимся на нескольких характерных типах романтического ощущения природы, без всякой претензии на исчерпывающую полноту. За одним исключением (Тик) мы ограничимся поэзией, ибо субъективизированное ощущение природы лучше всего можно схватить именно в поэтических жанрах. Примерами могут послужить несколько хрестоматийно известных произведений английской, венгерской, итальянской, немецкой, польской, русской, французской и чешской литератур. Классифицировать этот материал исходя из каких-либо логических принципов было бы затруднительно. Поэтому за основу мы берем само понимание природы в поэтическом творчестве; однако в некоторых случаях (например,

[28] H. Ruskin. The pathetic fallacy. Modern painters (3), v. 5, p. 204—205, 208—209.
[29] P. Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature.— «Revue du Mois», 1906, v. 1, p. 455—456.

в связи с мотивами высоких гор, океана, космоса) ориентирами становятся лирические ситуации, так как уже сам выбор их в романтическом творчестве примечателен.

При анализе таких отдельных типов романтического ощущения природы укажем, наряду с чертами, характерными для всего романтизма, и на разные особенности романтизма отдельных народов, а также отдельных писателей, поскольку как само понимание природы, так и ее субъективизация могут возникнуть как производное совершенно разных идейных и художественных позиций.

Настоящая ars poetica романтической поэзии природы содержится в стихотворении Гюго «Пан» цикла «Осенние листья» («Pan», «Feuilles d'automne», 1831). Первая половина стихотворения — это просьба к «исступленным, могучим поэтам» (O poètes sacrés, échevelés, sublimes), чтобы они воспели природу во всех ее аспектах: снежные вершины в бурю, леса и луга, озера и просторы океана, грустные зимние долины. Ведь в природе поэт может найти суть всех вещей. Далее следует пантеистическая мысль, окрашенная у Гюго романтическим деизмом:

Природа — это храм, и бог в том храме правит;
Все мироздание поет его и славит...

Перевод Э. Линецкой

После того как природа объявляется «живым произведением», организмом и главной поэтической темой, поэт дает совет выражать внутренний, духовный мир красками и образами природы:

Да, если вы в душе взволнованно таите
Незримый мир любви, раздумий и наитий,
Желаний, образов и пламенных страстей,—
Чтоб этот скромный мир принес живые всходы,
Вы слить его должны со зримою природой,
Должны всем существом соединиться с ней.

Перевод Э. Линецкой

Та же мысль выражается и в сборнике «Лучи и тени» («Les Rayons et les Ombres», 1840) в одной из строк стихотворения «Призвание поэта» («Fonction du poète»):

La nature est la grande lyre,
Le poète est l'archet divin!

Природа — великая лира,
поэт — божественный смычок!

Подобная декларация взаимосвязи природы с внутренним миром человека соответствует и практике поэтов-романтиков. С одной стороны, в их произведениях преобладает образ-ландшафт, что проявляется, в частности, в поисках живописности (pittoresque). С другой — в них господствует состояние души, и сотканная из элементов пейзажа картина является проекцией этого душевного состояния.

Личность автора (la personnalité de l'auteur), разумеется, присутствует в обоих случаях, как замечает Г. Шарлье [30], но поэтические измерения разные; в первом случае преобладает картина действительности, во втором на переднем плане стоит душевное состояние, переданное через образ гармонирующего с ним пейзажа. Это показывает, что из романтической пейзажной поэзии дороги ведут в два направления: к реалистическому пейзажу и к символизму, где картины природы действительно становятся только символами, приобретая особую многозначность. Это последнее направление, может быть, нагляднее всего прослежено в известном стихотворении Бодлера «Соответствия» («Correspondances»).

На характерный пример первого пути указывает Стенник в своем названном выше разборе пейзажей стихотворного романа Пушкина «Евгений Онегин». По его мнению, пейзажи первых трех глав отражают влияние романтической элегии, их образы более связаны с внутренним миром автора, чем его героя. Начиная с четвертой главы у поэта намечается переход к высшему уровню реалистического пейзажа. Разумеется, развитие образов природы этого типа не всегда одинаково. Так, например, описание природы у Петефи в стихотворениях 1844 г. носит реалистический характер, но в последующий, романтический период его творчества (1845—1846) встречается все больше картин, запечатлевших скорее проекцию его настроений (поэма «Волшебный сон» — «Tündérálom», 1846).

Раздвоение живописного и эмоционального начал в образах природы в романтизме не может быть абсолютизировано, так же, как и в случае «внутреннего пейзажа» (paysage intérieur), который был отмечен в поэзии Ламартина Жеромским, а вслед за ним и другими. В «Одиночестве», например, картина родной земли — местности под Милли — сочетается с картинами окрестностей озера Бурже, хранящих память о счастливых часах, т. е. сочетаются образы двух реально подмеченных и все же разных ландшафтов.

Представление о том, что природа является «живым произведением» (oeuvre vivante), т. е. органическим единством, подвергалось сомнению в творчестве ряда романтиков, между прочим, и самого Гюго, говорящего о противоположности Природы и Человечества (стихотворение «Что слышится в горах»). По мнению Дж. В. Бича, «Байрон — романтик в экзальтации страсти, в том, что на передний план он ставит дикую и элементарную природу. И более всего романтик в том, что стремится к соединению с ней, чтобы самому раствориться в этих диких и элементарных силах» [31]. В действительности, согласно Байрону, именно человек и его труд придают ландшафту истинное поэтическое значение.

Дифференцированность понимания природы, на которую было указано, хотелось бы иметь в виду и в дальнейшем.

Первый тип романтического воззрения на природу характеризуется, пожалуй, более всего моментом *бегства*. Поэт бежит к природе от слож-

[30] G. Charlier. Указ. соч., стр. 387.
[31] J. B. Beach. Указ. соч., стр. 35—36. См. также А. А. Елистратова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 169—172.

ных и неясных ему общественных проблем, от неуверенности своей повседневности жизни, от бед, разочарований, быть может и от своей внутренней напряженности, от своих сомнений. Внутренняя связь с природой приносит ему облегчение, свежесть, придает новые силы. Сходные мотивы бегства были очень сильны уже в сентиментальной поэзии XVIII в. Романтизм получил их в почти готовом виде, придав им богатство и новую глубину. О психологических основах этого явления В. Ванслов пишет: «Бегство от действительности в духовный мир как таковой не всегда удовлетворяло романтиков. Им хотелось, чтобы их идеал, хотя он и духовен по своей сущности, не оставался бы все-таки только бесплотной мечтой, а приобрел бы какие-то более осязаемые формы... Романтики в мыслях, а иногда и в действительности, бежали от буржуазного общества за его реальные пространственные пределы. Самой популярной и широко распространенной формой такого бегства был уход в *природу*, которая приобрела в творчестве романтиков идеальное значение» [32].

Так, в «Тинтернском аббатстве» Вордсворта, поэт, разочаровавшийся во Французской революции, избегающий шума индустриализованных городов, хранящий в душе воспоминание о несчастной любви, находит в долине реки Вай, с которой связаны у него воспоминания о детстве, новый смысл жизни.

Байрону в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (III, 72) тоже «ненавистен улиц шум и гам»; ему кажется, что он найдет радость наедине с природой.

Об этом же говорится и в известном стихотворении Шелли «Песнь» («Song», 1821), начинающемся строкой: «Редко, редко ты приходишь, Дух Радости»:

I love snow, and all the forms
Of the radiant frost;
I love waves, and winds and storms,
Every thing almost
Which is Nature's and may be
Unstained by man's misery

Я люблю снег и все виды сияющего мороза, люблю волны, ветры и бури, и почти все, что является частью Природы, не загрязненной человеческой нищетой.

Тон «Долины» Ламартина («Le vallon», пятое стихотворение сборника «Méditations poétiques»; 1820) — мрачен. Но красота природы к концу все же помогает поэту преодолеть чувство безнадежности:

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime:
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours:
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève tous les jours.

[32] В. Ванслов. Указ. соч., стр. 121.

Но там природа, она зовет тебя и любит; приди в ее объятия, всегда открытые для тебя; когда тебе все кажется изменившимся, природа остается все та же, и все то же солнце всходит каждый день.

В стихотворении «Меланхолия» («Melancholia»; 1838. Сборник «Созерцания» — «Contemplations») Гюго после подробного и горького перечисления несправедливостей, которые терпит человек от света, обращается к природе за пристанищем:

О рощи! О леса! Убежище! Покой!

Перевод Е. Полонской

Следует при этом подчеркнуть, что общественные мотивы бегства в природу в разных концепциях романтизма различны.

Сходный с предыдущим мотив романтической поэзии — обращение к природе как к живому существу, сочувствующему человеку, доброй матери, хранящей память о счастливых днях быстро текущей жизни. Момент дружеской и материнской природы присутствовал уже в литературе Просвещения начиная с Брокеса через Гёльти, Парини, Делиля, Гердера, вплоть до Гете [33]. Но истинное поэтическое богатство этого представления о природе раскрывается в романтизме (ранее — у Гете). Человеческое счастье преходяще, но память о счастливых днях сохраняется и снова вызывается силой воспоминания о красоте природы — наиболее прозрачную формулировку этой мысли содержит стихотворение Ламартина «Озеро» («Le lac», 1817). Доказано, что многие его элементы встречаются уже в поэзии предыдущей эпохи, в песнях Оссиана, французский перевод которых оказал непосредственное воздействие на Ламартина [34]. И все же формулировку общей литературной ценности эта мысль получила в стихотворении «Озеро», сочиненном на берегу озера Бурже. Вспоминая о счастии предшествующего года, поэт думает о своей умирающей возлюбленной и свою глубокую горестную мысль передает в точной поэтической форме.

L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive:
Il coule, et nous passons!

У человека нет пристанища, у времени нет берега;
оно течет, и мы уходим!

В начальных и завершающих строфах стихотворения поэт, опечаленный утратой любимой, обращается к волнам, лесам, скалам — свидетелям былого счастья — со страстной мольбой: запечатлеть навсегда в своей вечной гармонии хотя бы воспоминание о невозвратимых мгновениях любви. Мысль, высказанная в стихотворении «Озеро», встретила разные отклики не только в кругу poetae minores [35], но и в «Памяти» («Souvenir», 1841)

[33] P. Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen. Chap. III: La Nature amicale et maternelle, p. 231—243; A. Biese. Указ. соч., стр. 124, 134.
[34] См. примечания в изд. «Méditations poétiques». Paris, 1922, V. I, p. 131—141.
[35] G. Charlier. Указ. соч., стр. 341—342.

Мюссе. Здесь воспоминание о любви пробуждается неизменностью ландшафта, хотя возлюбленная изменила:

Eh bien! Qu'importe encore? O nature! ô ma mère!
En ai-je moins aimé?

Ну что же? Что это значит? О природа, о мать!
Разве я меньше любил из-за этого?

Первые сборники Гюго, в соответствии с представлениями о задачах поэзии, изложенными в стихотворении «Пан», отличаются глубоко сочувственным изображением разных аспектов природы, но его понимание природы не так однозначно, как у Ламартина и у Мюссе. Так, часто упоминаемое стихотворение «Грусть Олимпио» (Tristesse d'Olimpio, октябрь 1837) будет рассматриваться с этой точки зрения в другом разделе настоящей статьи, как и стихотворение Виньи «Хижина пастуха» («La Maison du Berger»; 1840—1844), которое уже в первой своей части имеет другое направление.

В «Освобожденном Прометее» Шелли («Prometheus Unbound». 1819) Природа, сочувствующая человеку, возвышается до мотива Природы, способствующей *освобождению* человечества.

Бессмертные сосны-громады
Поют вековые баллады;
Их голос могуч,
Звенят их вершины;
Плещется ключ,
Музыке внемлют долины,
Радость везде,
В восторге истомы
Рождаются громы.

Перевод К. Д. Бальмонта

Выходя за пределы образов земной природы, космические видения этого произведения обретают еще большее значение.

В романтической поэзии Природа может выступить в роли несчастной матери, страдающей из-за судьбы людей, ее сыновей, борющихся друг с другом, проливающих кровь друг друга. Этой мыслью М. Вёрёшмарти заканчивает VIII песнь своей героико-эпической поэмы «Бегство Залана» («Zalán futása»; 1834). Сочувствие человеку всего земного мира противопоставлено здесь безразличию к человеку космоса.

Víg lett mostan az ég, boltját nem vonta be felhő
S lassan zenge körül a forgó többi világok,
Ezrede, a hűs szellő játszott a nap sugarával,
Csak maga küzdött a nyomorú föld, rajta halandó
Emberek egymáshoz gyilkos viadallal omolván.
Csak maga nem nyugodott, a fiait keseredve viselte,
Akiket ő szült, és kebeléből fényre bocsátván,
Nem táplált egyiránt. Gözölgő véröket itta
Most, s fölszáguldott pora lett temetője sokaknak.

Так ныне светел и ясен небосвод, ни облачка на нем, и плавно кружатся, звеня, тысячи миров вокруг, прохладный ветерок играет с лучами солнца. Только нищая земля в борьбе, люди борются на ней друг с другом, в битвах падают. Только земле нет покоя, в тоске носила она своих детей, рожденных ею, и, из своей груди выпустив их на свет, кормить их не хотела. Пьет она их дымящуюся кровь, и для многих стала она могилой.

Характерная для романтизма вера в природу, сочувствующую человеку, получила в венгерском литературоведении название «лирического сочувствия», понятие, близкое «sympathie universelle», которое французский критик Жорж Пелисье считал сущностью романтизма.

Как уже было сказано, красота высоких гор по меньшей мере в трех литературах западноевропейской зоны, была открыта вторым периодом Просвещения; Ван Тигем отмечал и общественные корни гельветизма. Но романтический культ гор принес нечто большее, чем простое описание этих величественных картин: высокие скалы, возвышающиеся над облаками, стали символами романтического восприятия возвышенного. Поэт, стоящий на покрытых снегами или же на голых ледяных вершинах, чувствует себя ближе к бесконечности, к космосу, к звездным мирам. «Изображение гор имеет в романтическом искусстве такое же образное значение. Сама их пространственная высота словно ассоциируется с высотой бука... там человек остается наедине с собой» [36].

Впечатление, производимое высокими горами на поэтов, обычно тесно связано с их реальными жизненными впечатлениями. Горы оказываются источником вдохновения прежде всего для тех романтиков, которым удалось увидеть Альпы или Кавказ. Так было у английских романтиков, например, у Вордсворта, проезжавшего в 1790 г. через Швейцарию и Францию; у Байрона и Шелли, в поэзии которых образы альпийских вершин были исполнены глубокого значения. Швейцарские Альпы посетили, находясь в эмиграции, Мицкевич и Словацкий (первый уже раньше писал о красоте Крымских гор), почерпнувшие в альпийской природе глубокое вдохновение. Известно, как велико значение Кавказа в жизни и творческой биографии Пушкина и Лермонтова. Гюго и Нодье были в 1825 г. в Шамуни. По мнению некоторых критиков [37], впечатления от увиденного в этом путешествии «моря льда» оказали большое воздействие на дальнейшее развитие романтической образности Гюго.

Альпийский ландшафт как символ единства мироздания, захватывающие воображение картины водопадов, горных потоков, скал, кажутся Вордсворту — как он говорит об этом в отрывке, написанном в конце XVIII — начале XIX столетия, но опубликованном посмертно в «Прелюдии» («The Prelude»),— как бы символом вечности («the types and symbols of Eternity»).

[36] В. В. Ванслов. Указ. соч., стр. 125, 126.
[37] Léopold Mabilleau. Victor Hugo. Paris, 1893, p. 48.

Позднее Шелли в своем стихотворении «Монблан» («Mont Blanc», 1816) говорит о том, что глубины и разлив долины заставили его почувствовать универсальность сил природы и человеческого мышления:

Нетленный мир бесчисленных созданий
струит сквозь дух волненье быстрых вод;
Они полны то блесток, то мерцаний,
В них дышит тьма, в них яркий свет живет,
. . . . . .
Так точно ты, обрывистый овраг,
Лощина Арвы, с ликом властелина,
Стозвучная, стоцветная долина,
В себе таишь и жизнь, и смерти мрак.

Перевод К. Д. Бальмонта

В последней строфе символом мировой силы становится сам горный великан Монблан. Он становится и символом той высшей силы, которая тайно руководит человеческим мышлением («The secret strength of things which govern thought»); но эта взаимосвязь раскрывается человеческому воображению только в тишине и одиночестве. Вордсворт, Шелли, Байрон, столь разные по своему мировоззрению поэты, одинаково видят в Альпах образ органической природы, который становится у Байрона как бы символом человеческих чувств и страстей:

Твердь, кряж, река, вихрь, озеро, блеск молний,
Ночь, тучи, гром — и также сердце тут,
Чтоб вам внимать покорней и безмолвней,
Забыв о сне! Далекий гул и гуд
В душе как похоронный звон плывут
Над всем ее томлением бессонным.
Но где же, бури, горный ваш приют?
Иль те же вы, что в сердце воспаленном?
Иль гнезда есть у вас орлиные по склонам?

«Чайльд Гарольд», II, 96.
Перевод Г. Шенгели

На этот последний вопрос нет ответа и в следующей строфе, где Байрон говорит, что сильные чувства и страсти может выразить лишь слово, похожее на молнию. В «Манфреде» («Manfred», 1817) образ снежно-скалистой вершины выступает уже в трагическом смысле. Манфред, тщетно взывающий в своем дворце к духам, чтобы получить весть о своей умершей возлюбленной, размышляет на скалах Юнгфрау о ценности и бренности бытия и небытия, и от самоубийства его спасает только горный охотник.

Одним из самых захватывающих романтических образов горных вершин мы находим во втором акте драматической поэмы Ю. Словацкого «Кордиан» («Kordian», 1832). Обманувшийся в любви и в вере своего детства, Кордиан размышляет на вершине Монблана о смысле жизни и о своих целях. Над ним и под ним — небо, сквозь тучи виднеются лишь

дальние леса. Ему кажется, что его закрыли в хрустальный шар. На ледяной игле горы все так чисто, что ввысь поднимаются человеческая молитва и мысль:

Tu dźwięk nieczysty głosu ludzi obumiera,
A dźwięk myśli płynie dalej.

Нечистый звук людских голосов здесь замирает,
но голос мысли поднимается до высот.

Человека нигде не видно в этом возвышенном одиночестве, и поэту кажется, что он сам — «памятник человеку на пьедестале мира»:

Jam jest posąg człowieka na posągu świata

После этого типично романтического выражения гордого самосознания личности поэт смотрит на землю, видит там скорбные картины и формулирует вопрос «быть или не быть» следующим образом:

Pomyśleć tak — i nie chcieć? — o hańbo! o wstydzie!
Pomyśleć tak — i nie moc? w szmaty podre łono!
Nie moc? — to piekło!

Мыслить так — и не хотеть! О горе! Так мыслить — и не мочь!
Томлюсь я в своем позоре! Ведь это самый настоящий ад!

Все это возбуждает в Кордиане — как и в Манфреде — мысль о самоубийстве, но он вспоминает свое призвание патриота, и туча уносит его на родную землю. В своей лиро-эпической поэме «В Швейцарии» («W Szwajcarii», 1843), рожденной отчасти истинными переживаниями, отчасти — воображением, Словацкий помещает место действия в одной из самых романтических местностей Альп, на берегах водопада Аара и озера Фирвальдштэтт. Он зовет возлюбленную подняться с ним на Юнгфрау, чтобы — если они не смогут оттуда вернуться — люди подумали, что они поднялись к звездам.

Вспоминая о своем путешествии в Шамуни, Гюго пишет стихотворение «Продиктовано вблизи ледника Роны» («Dicté en présence du glacier du Rhône»). Природа здесь, как и в стихотворении «Пан», снова превращается в символ. Мысли поэта, как тучи, поднимаются над миром, и лишь на этой вершине чувствует поэт завершенность своей личности:

Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige
Mon esprit de la terre oubliant le prestige,
Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,
Et contemple de près ces splendeurs sidérales
Dont la nuit sème au loin ses sombres cathédrales...

И, один на этих высотах, мой дух, без страха,
забыв об обаянии земли, видит звездный свет, небо,
уже не такое синее, и взирает на это звездное великолепие, которым ночь повсюду усеяла свои темные соборы.

Ламартин, также принимавший участие в путешествии 1825 г., пишет, спустя двадцать лет, свое лирическое воспоминание о Монблане — «Монблан», 1843 г. (Из цикла «Поэтические и религиозные созвучия»). О красотах альпийского ландшафта он писал блестящие картины уже в начале 30-х годов в своей эпической поэме «Жоселен» («Jocelyn»). В позднем стихотворении гора, терпеливо переносящая бури, противопоставляется цветущим у ее подножья летним долинам. Монблан здесь — символ гения, переносящего страдания одиночества.

Другой горный великан романтизма — воспетый русскими поэтами Кавказ. Его мощная красота, внушающая великие героические идеи, открывается для русской поэзии Пушкиным, его поэмой «Кавказский пленник» (1820—1821):

Влачася меж угрюмых скал
В час ранней, утренней прохлады,
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор.
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков,
И в их кругу колосс двуглавый,
Эльбрус огромный, величавый
Белел на небе голубом.

«Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтической их родиною»,— писал Белинский [38].

В поэме Пушкина русский пленник смотрит на Кавказские горы, он глубоко переживает величие и красоту открывающихся перед ним картин природы; но здесь нет какого-либо мистически-пантеистического соединения героя с природой. Природа в поэме Пушкина — это прекрасная действительность, но не живой организм. В открывающем поэму посвящении Пушкин обращается к своему другу Раевскому, вспоминая совместное путешествие по Кавказу, где, измученный разочарованиями и гонениями, он нашел прибежище в дружбе и в красоте кавказской природы.

Уже в этом романтическом произведении молодого Пушкина проблема заключается в характере героя, в его противоречиях, рожденных реальной жизнью, и это имеет не меньшее значение, чем сопровождающие события богатые картины природы. Еще более объективный характер носит живописность более позднего стихотворения Пушкина «Кавказ» (1829), последняя строфа которого снова имеет символическое звучание: шумящий в долине Терек становится символом бунтующего против превосходящей силы тирании вольнолюбия.

[38] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1948, стр. 543.

Кавказскими переживаниями проникнута вся поэзия Лермонтова. В его лирике и поэмах то и дело появляются горы, образ которых связан у поэта со многими воспоминаниями. В стихотворении «1813-го июня 11 дня», подводящем некоторые итоги его жизненного пути, Лермонтов говорит, что истинное вдохновение он нашел в мире снежных вершин:

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор?
Не переменит их надменный вид
Ничто: ни слава царств, ни их позор;
О ребра их дробятся темных туч
Толпы, и молний обвивает луч
Вершины скал; ничто не вредно им.
Кто близ небес, тот не сражен земным.

В следующем году Лермонтов создал поэтическую картину «Синие горы Кавказа», написанную ритмической прозой. Глубокое чувство природы слито здесь с любовью к свободе. Среди снежных гор «Воздух там чист, как молитва ребенка; и люди, как вольные птицы, живут беззаботно...». В этом поэт видит настоящий смысл и ценность жизни: «Престолы природы, с которых, как дым, улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!..»

Образы величавой и дикой красоты кавказской природы слиты с жаждой свободы в поэме «Мцыри». Шестилетним ребенком попавший в плен, Мцыри уже почти привык к монастырской жизни, но, словно по внезапному зову природы, в бурную ночь, он убегает. Через три дня он снова возвращается к монастырю, и история этих трех дней скитаний содержит в себе яркий рассказ о Кавказе. Последнее желание Мцыри — быть похороненным так, чтобы с его могилы были видны родные горные вершины.

На Кавказе происходит и действие крупнейшей романтической поэмы Лермонтова «Демон», над которой он работал в течение многих лет. Угрюмые расселины Кавказа, богатая роскошь его долин обрамляют историю любви Демона и Тамары.

Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял...

Кавказ становится и местом действия романа Лермонтова «Герой нашего времени».

В отношении Лермонтова к природе субъективно-лирическая тенденция романтизма проявляется сильнее, чем у Пушкина. Но у обоих русских поэтов пейзаж, хотя и определенно созвучен человеческим чувствам, не представляет собой органически-пантеистического начала, как мы наблюдали это у многих английских, немецких или французских романтиков. Он может быть фоном событий, может выступать как символ определенных идей, но нигде изображение его не становится самоцелью.

Для поэта, бегущего от обыденной мещанской действительности к одиночеству или к миру простых душ, прибежищем оказываются и покрытые лесами поэтические среднегорья. Так стремился Гейне к горам Гарца, о которых он написал не только знаменитое стихотворение «Путешествие по Гарцу» («Harzreise»), но и цикл стихов «Из поездки по Гарцу» («Aus der Harzreise», 1827). В прологе цикла трижды повторяется страстное, исполненное символического звучания желание поэта — «Хочу подняться в горы» (Auf die Berge will ich steigen), ибо ему надоела мелочная жизнь светского общества:

До свидания, паркеты,
Гладкие мужчины, дамы,
Я хочу подняться в горы,
Чтоб смеяться там над вами.

Перевод В. Зоргенфрея

Сходную с высокими горами роль играют в романтическом взгляде на природу море и океан — в их спокойной бесконечности и в их бурном, опасном величии. Эпоха Просвещения оставила здесь небогатое наследство. Ван Тигем упоминает лишь о Каупере, Делиле, Гердере, о песнях Оссиана [39]. Достойное раскрытие темы произошло именно в романтизме. Первооткрывателем и наиболее влиятельным в этой области поэтом был Байрон. В последних строфах четвертой песни «Чайльд Гарольда» он впервые воспел океан в гимновой тональности — «Клубись, клубись, лазурный океан!» — так начинает он 179 строфу, противопоставляя океан человечеству:

Путь от руин от века людям дан,
Но — на земле; а ты не знаешь гнета.
Обломки кораблей — твоя работа:
Здесь человек своих не сеет бед...
Твои тропы не топчет он, просторы
Не грабит; ты вздымаешься — и вот
Он сброшен: силу подлую, с которой
Он рушит мир, презрела вольность вод.

Далее море становится у поэта символом вселенной:

Сам бог в великом зеркале твоем
В час бури отражен. И ты — спокойный
Иль бешеный, шторм или штиль
кругом,
Белея льдом иль в солнце зоны знойной
Сгущая синь — все тот же трон достойный
Незримого.

Перевод Г. Шенгели

[39] P. Van Tieghem. Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen, p. 199—211.

Любовь Байрона к морю нашла свой отзвук у молодого Пушкина в его романтическом стихотворении «К морю» (1824), где идея свободы связывается с величием водной стихии:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

В этом стихотворении звучит воспоминание о пребывании поэта в Одессе в 1823—1824 гг. В образе свободного морского простора явственно ощутим политический протест. В написанной в 1821 г. идиллии «Земля и море», представляющей собой вольное подражание идиллии Мосха, Пушкин еще предпочитал спокойное море бурному; сейчас же он воспевает в нем его свободное величие:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Говоря о романтическом образе моря, нельзя пройти мимо поэтического цикла Гейне «Северное море» («Die Nordsee», 1825—1826). Захватывающие описания, глубокие чувства, обращение к античности, воспевание любви соединено здесь с иронией, с сатирическим раскрытием действительности. Даже в стихотворении «Признание» («Erklärung»), получившем свою высокую интерпретацию в музыке Шумана, можно расслышать иронические ноты. Относительно оценки всего цикла мнения расходятся[40], но несомненно, что, с одной стороны, и здесь встречаются величественные картины моря, с другой — проявляется уже и романтическая ирония.

В польском романтизме примечательно обращение к морю Мицкевича, увидевшего море в 1825 г., во время пребывания в Одессе и в Крыму. В знаменитых «Крымских сонетах» («Krymskie sonety», 1826) образ моря играет огромную роль.

В сонете «Чистое море» («Cisza morska») показывается картина тихого, спокойного моря; в сонете «Морская поездка» (Żegluga) — перед нами встают разыгрывающиеся волны; в сонете «Буря» (Burza) — бушующее море. Образ спокойного моря и страшный вид морской бури

[40] A. Biese. Указ. соч., стр. 208.— Отмечая, что многие читатели поражаются встречающимися в этом поэтическом цикле ироническими оборотами, Эд. д'Энгель добавляет, что «такого рода диссонансы не разрушают прекрасной морской симфонии; вечерние сумерки, заход солнца, привет морю (талатта!) переданы в чудных звуках гейновской музыки слова» (Eduard d'Engel. Geschichte der deutschen Literatur, t. 2. Wien — Liepzig, 1922, S. 170).

переданы в сонетах с большой силой. Однако акцент в первом и третьем сонетах ставится не на живописании, а на передаче чувств поэта. В последнем произведении цикла «Крымские сонеты» «Аюдаг» («Aiudah») дана картина морского берега, как бы символизирующая жизнь поэта:

Мне любо, Аюдаг, следить с твоих камней,
Как черный вал идет, клубясь и нарастая,
Обрушится, вскипит и, серебром блистая,
Рассыплет крупный дождь из радужных огней.

Как набежит второй, хлестнет еще сильней,
И волны от него, как рыб огромных стая,
Захватят мель и вновь откатятся до края,
Оставив гальку, перл или коралл на ней.

Не так ли, юный бард, любовь грозой летучей
Ворвется в грудь твою, закроет небо тучей,
Но лиру ты берешь — и вновь лазурь светла.

Не омрачив твой дух, гроза отбушевала,
И только песни нам останутся от шквала —
Венец бессмертия для твоего чела.

Перевод В. Левика

«Это звучит как своего рода exegi monumentum, как и подобает произведению, посвященному Искусству и Красоте» [41].

Поэтам венгерского романтизма не довелось увидеть море, но в системе их образов оно возникает часто. Вёрёшмарти представлял себе (на основе летописей) прародину венгров на северных берегах Черного моря. В своих эпических картинах он рисовал предков смело воюющими с морем корабельщиками и воинами, которые борются с морскими чудовищами. Во вставных песнях его поэмы «Бегство Залана» чувствуется возможное влияние Оссиана. В незаконченной философской поэме Вёрёшмарти «Южный остров» («Délsziget», 1826) герой живет окруженный морскими волнами. Мотив свободного морского простора часто встречается у Петефи, который в романтический период своего творчества обращается к образу моря для выражения больших страстей: «моя любовь — взволнованное море» («szerelmem hûgó tenger»), «влюбленное море» («a szerelmes tenger»), «грусть — подобна глубокому океану» («a bánat egy nagy óceán»). Интерес к этому образу сохраняется у него и позднее, когда его поэзия становится синтезом нескольких направлений. Один из самых известных в поэзии Петефи символических образов моря мы находим в стихотворении «Восстало море» («Föltámadott a tenger»); здесь бушующее море — это море восставших народов, плывущий по нему корабль — угнетатели. Море «гремит и воет» (zeng és üvölt), оно «разверзло свою пучину» (mutatja mélységes medrét). Поэтический вывод, к которому приходит автор,— «Хотя галера наверху, а воды внизу, все

[41] Julian K r z y ż a n o w s k i. Polish Romantic Literature. New York, 1968.

же господином является вода!» (Habár fölül a gálya s alul o víznek árja Azért a víz az úr).

Эти стихи Петефи, по сути дела, являются наиболее полным осуществлением его поэтической программы, согласно которой образы природы должны выражать чувства поэта. Образ природы не является здесь самоцелью; он прежде всего стилистическое средство раскрытия главной мысли поэта.

Во французской литературе поэтом мирных и спокойных картин моря выступил Ламартин: его Средиземное море — это «возлюбленный тихих берегов». В стихотворении «Искья» («Ischia»; сборник «Nouvelles Méditations poétiques», 1821) образ моря исполнен нежности и сдержанной силы:

L'océan amoureux de ces rives tranquilles,
Calme, en baisant leurs pieds, ses orageux transports,
Et pressant dans ses bras ces golfes et ces îles,
De son humide haleine en rafraîchit les bords.

Возлюбленный этих тихих берегов, океан, целуя их подножия,
смиряет свои бурные порывы и, сжимая в объятиях заливы и
острова, освежает их побережье своим влажным дыханием.

И только воспоминания проливают на этот покой тихую грусть.

В первый период своего творчества Гюго тоже видел в бесконечности моря прежде всего гармонию. В стихотворении «Что слышится в горах», напечатанном в сборнике «Осенние листья», идет речь не о горных вершинах, а о голосах шумящего у их подножия моря, противопоставленных земным голосам.

Один летел от волн — гимн славы, песнь хвалы,
И пели эту песнь шумящие валы.
Другой был от земли — глухая песнь печали,
И в нем людские все наречия звучали.

Перевод В. Левика

С моря доносится голос Природы, с земли — голос Человечества. Стихотворение заканчивается грустным вопросом: почему это так, почему бог не соединяет эту двузначимую музыку? В годы ссылки Гюго на норманнские острова океан стал одним из главных источников его вдохновения. Первая часть сборника «Созерцания» («Les Contemplations», 1855), носящая название «Прежде» («Autrefois»), содержит стихи, написанные до трагической смерти дочери Гюго (до 1845 г.). В ней воспеваются главным образом красоты покрытых цветущими лугами холмов и звездного неба — здесь присутствует еще чувство единства человека с природой: «Поэт идет в поля» («Le poète s'en va dans les champs»), «Я читал. Что читал я?» («Je lisais... Que lisais-je?»), «Единство» («Unité»). Но иногда уже и здесь звучит нота сомнения: «Объяснение» («Explication»).

Во второй части этого сборника («Сегодня» — «Aujourd'hui») особенно в цикле «На грани вечности» («Au bord de l'infini») тема океана свя-

зывается уже с глубокими размышлениями и сомнениями поэта. К необъятному водному пространству поэт обращается с труднейшими вопросами о жизни человека и человечества. Океан возбуждает в его душе успокаивающие или беспокоящие чувства, например, о возможности космической катастрофы — «У окна, ночью» («A la fenêtre pendant la nuit»), или о великой гармонии вселенной — «Прояснение» («Eclaircie»). В этих, нередко апокалиптических видениях отражаются и чувство одиночества поэта, и страстная жажда прогресса цивилизации. Эти темы выражаются и в форме героических деклараций («Jbo»), и в размышлениях о путях усовершенствования мира, представляющихся ему цепью непрерывных метаморфоз — «О чем говорят уста тени» («Ce que dit la bouche d'ombre» в сборнике «Созерцания») [42].

Стихи Гюго, часто библейско-патетические, во многом напоминают видения Ю. Словацкого. Многие из них также связаны с образами скал и океана. Сходна здесь прежде всего сама идея развития, представляемого в романтическом плане. Автор «Генезиса духа» размышляет на берегу древнего Океана о судьбах мира и человечества [43]. Слова божественной книги судьбы он читает в шуме моря и в шепоте оживленных ветром полей. Ему кажется, что человек составляет одно целое с природой. В соответствии с романтической философией Словацкий верит в возможность морального усовершенствования мира. Главным двигателем прогресса Словацкий считает деятельность великих людей, которых называет королями-духами (в произведении «Krul-Duch»; 1845—1849 гг.), что во многом сходно с представлением Гюго о «магах» («Les Mages»; 1856). Но у В. Гюго современные «маги» — это философы, ученые, поэты, художники. У Ю. Словацкого же (во всяком случае в первом акте «Кордиана») представление о прогрессе человечества связывается прежде всего с идеями мессианизма, что не было совсем чуждо и Гюго (как, например, в поэме «Конец Сатаны»; «La Fin de Satan»; написанной в 1853—1856 гг.; напечатанной в 1886 г.).

С образом океана, к которому Гюго впервые обратился в годы изгнания, в его поэзии связаны видения, возвещающие об освобождении человечества. Таково знаменитое стихотворение «Stella» из сборника «Возмездие» («Châtiments», 1853). Лирическая ситуация и здесь сходна с тем, какие мы видели прежде: поэт просыпается на берегу моря и видит явления приближающейся зари. Но здесь символическое значение образов природы усиливается: Полярная Звезда воспринимается как человеческий дух-освободитель; эту звезду, как надежду мира, послал Ангел Свободы (L'Ange Liberté), Великан Света (Le Géant Lumière). В этом стихотворении природа становится символом всеобщего спасения и освобождения.

[42] Ch. Renouvier. Victor Hugo, le philosophe. Paris, 1900, p. 47—69; F. Gregh. Victor Hugo. Paris, 1954, p. 286—287; G. Murányi. Az Óceán ember. Victor Hugo élete és művei. Budapest, 1970, 310—320 o.

[43] Herman L. Maxime. Slowacki, sa vie, son oeuvre.— «Revue des Sciences Humaines», 1961, Avril-juin. Fasc. 102; Stefania Skwarczynska. L'esthétique symbolique de Slowacki dans le «Genèse de l'Esprit» et sa parenté avec l'esthétique de Charles Fourier.— In: «Mélanges de Littérature Comparée et de Philologie offert à Mieczyslaw Brahmer», p. 487.

Созерцание высоких горных вершин или бескрайнего морского простора расширяет фантазию романтического поэта до космической. Одним из самых полных поэтических осуществлений этого, охватывающего всю вселенную — Землю, Луну, Солнце и Звезды — романтического мироощущения является лирико-философская поэма Шелли «Освобожденный Прометей».

Здесь все фигуры — символы великой человеческой драмы, переданной в формах драмы космической. Соединение Прометея, представляющего человечество, с его возлюбленной Азией означает освобождение человечества из-под власти Юпитера; но в то же время это означает у Шелли и спасение всего космоса [44]. Так элементы прогрессивно-утопической мысли и философского натурализма сплетаются в романтизме Шелли с некоторыми идеями платонизма. Образ Азии толкуется по-разному, но все же комментарий Мэри Шелли кажется наиболее убедительным: «Она, соответственно другим мифологическим интерпретациям, то же самое, что и Венера и Природа. Когда Благодетель человечества освобождается, Природа снова обретает совершенство, соединяется с Прометеем, символом человеческого рода, в совершенном и счастливом единстве». Итак, человечество возвращается к Природе силой Универсальной Любви. В четвертом акте поэт рисует картины освобождения человечества. После сцены хора Океанид и Духов слышится любовный диалог Земли и Луны. Пустая поверхность Луны тоже преображается.

Снега на моих помертвелых горах
Превратились в ручьи говорящие,
Мои океаны сверкают в лучах,
Гремят, как напевы звенящие.
Дух загорелся в груди у меня,
Что-то рождается, нежно звеня...
В равнинах моих вырастают цветы,
И зеленые стебли качаются,
В лучах изумрудных твоей красоты
Влюбленные тени встречаются.

Перевод К. Д. Бальмонта

И. Неупокоева видит кульминацию социальной идеи драмы в четвертом акте, содержащем утопию будущего общества, становящегося и развивающегося [45], и обращает внимание на Предисловие к «Освобожденному Прометею» самого Шелли, который писал: «Поэтические абстракции представляются прекрасными и новыми вовсе не потому, что составляющие их элементы никогда прежде не существовали ни в сознании человека, ни в природе; но потому, что образуемое ими целое имеет некую

[44] J. B. Beach. Указ. соч., стр. 231—241, 269—274.
[45] И. Г. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли. Москва, ГИХЛ, 1959. Гл. «Освобожденный Прометей» Шелли и утопический социализм; И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века (Опыт типологии жанра). М., «Наука», 1971, стр. 343 и 348—349.

очевидную и прекрасную аналогию с этими источниками наших чувств и мыслей и с их нынешним состоянием; великий поэт — это прекрасное создание природы, которое другой поэт непременно обязан изучать». Исследователь указывает на социальный смысл этих абстракций, на связь поэтических идей, выраженных в драме, с идеями утопического социализма.

Тема освобождения вселенной, происходящего одновременно с освобождением человека, встречается и у Гюго, в произведениях, которые в целом питаются иными философскими идеями. В «Объяснении» («Explication», 1848), помещенном в сборнике «Созерцания», вся солнечная система ожидает своего спасения. В последней части стихотворения «О чем говорят уста тени» это спасение даже пророчески предсказывается:

Le sombre univers, froid, glacé, pressant, réclame
La sublimation de l'être par la flamme,
De l'homme par l'amour.

. . . . . .

On verra le troupeau des hydres formidables
Sortir, monter du fond des brûmes insondables
Et se transfigurer;
Des étoiles éclore aux trous de leur crânes,
Dieu juste! et par degrés devenant diaphanes,
Les monstres s'azurer!

Темная, холодная, оледеневшая, давящая вселенная требует очищения всего сущего пламенем, а человека — любовью (...) мы увидим, как из глубоких необозримых туманов поднимутся чудовищные скопища гидр, как в черных отверстиях их черепов зажгутся звезды, и, справедливый боже! Чудовища постепенно станут прозрачно-голубыми!

Позиции Шелли и Гюго совершенно разные по мировоззрению и по отношению к тем вопросам, которые ставило современное им естествознание; достаточно указать на их противоположное философское толкование гравитации. Проявление гравитации является, по Гюго, следствием упадка духа, у Шелли же в гравитации выступает всеобщее притяжение, и она, таким образом, оказывается, между прочим, и символом любви [46].

В противоположность этим оптимистическим взглядам на судьбы космоса (хотя и у Гюго, и в «Каине» Байрона говорится о возможностях космической катастрофы), М. Вёрёшмарти вносит в свою драматическую поэму «Чонгор и Тюнде» («Csongor eś Tünde», 1830) космическую философию Ночи, рождающейся из ничего и уходящей в ничто. Но эта

[46] См. в IV акте «Освобожденного Прометея» диалог Земли и Луны, который содержит восхваление силы притяжения, гравитации. В стихотворении «О чем говорят уста тени» Гюго говорит: «Но первая тяжесть стала первым грехом... Тяжесть обрела форму, зло свершилось...» (см. Ch. Renouvier. Указ. соч., стр. 47—63; Mihály Babits. A férfi Vörösmarty. Nyugat, 1911, 2.k. 1041—1061.o. Его же. Vál. Művei. Budapest, 1959, 2. k., 231. o.

мысль о бренности всего живого, распространенная на всю вселенную содержит и патетическое прославление величия человеческих стремлений и человеческих чувств, красоты любви. Венгерский поэт и критик М. Бабич, которому принадлежит открытие многих красот поэзии Вёрёшмарти, определил главную мысль драмы как: «Любовь в Ночи». Это относится к последней сцене этой драматической поэмы, когда главные герои — влюбленные — встречаются после всех происшествий «космического дня». Гюго (как это будет подробнее сказано ниже) при созерцании звездного неба устрашается возможности мировой гибели, приходящей с далеких звездных систем,— «У окна ночью» («A la fenêtre pendant la nuit», 1854). В словах Люцифера, показывающего Каину пустынную землю, слышен отзвук теории катастроф Кювье, о которой говорит Байрон в предисловии к «Каину». В монологе Ночи у Вёрёшмарти речь идет тоже о какой-то мировой катастрофе: «Все убывает, и на своих последних развалинах Красивый мир, грустя, угасает». Но эта мысль венгерского поэта не противоречит другой — необходимости борьбы за судьбу народа. В более позднем стихотворении «Размышления в библиотеке» («Gondolatok a könyvtárban»; 1844), в котором он снова обращается к теории вечного кругооборота истории Вёрёшмарти приходит к выводу:

«Mi dolgunk a Világon? küzdeni
Erönk szerint a legnemesbekért»

Что делать нам в мире? бороться
по мере наших сил за самое достойное.

Противоположность бренности жизни и красоты и величия человеческих чувств, борьбы человека за светлые идеалы — постоянная проблема романтической поэзии. Мы уже говорили в этой связи о Ламартине, о Мюссе; можно указать и на известное стихотворение Гюго «Грусть Олимпио»; Вёрёшмарти расширил это мироощущение до космических размеров.

Гораздо более непосредственно, чем в этих романтических космогониях, субъективные позиции поэта отражаются в стихотворениях, связанных с личными переживаниями. Пейзаж в них изменчив, тесно связан с изменениями чувств и настроений поэта.

Характерным примером является лирико-эпическая поэма Словацкого «В Швейцарии», написанная уже в Италии. В основе произведения — впечатления от поездок поэта в горы в кругу лиц, среди которых находилась и Мария Водзинская, но сами идиллические события вымышлены. Поэт, согласно произведению, познакомился с возлюбленной у знаменитого водопада Аара — пейзаж, представляющий достойные рамки для идиллии. В воде люцернского озера отражаются лица влюбленных, у часовни Телля они признаются друг другу в любви. Они живут в маленьком горном доме, союз их скрепляет отшельник. Счастливые часы представлены на фоне веселых, красочных картин природы. Но возлюбленная умирает, и вся природа меняется. Перемена рисуется поэтом уже в пред-

чувствии трагического конца, таинственно, как в балладе. У часовни герой видит страшное видение приближающейся опасности:

...с гор взглянув в долину, в мир покоя,
Не хижину увидел я — гробницу!
И вся земля казалась мне суровой:
Мрачней погоста был наш сад вишневый.
Томясь о нас, там птицы замолчали,
В лугах стада, задумавшись, стояли...
И так тревожно сердце стало биться!
Казалось, что назад не возвратиться,
Но все же шли и шли мы в горы, в горы...
Снег, тучи, скалы, черные озера,
Венец орлов над льдом голубоватым.
И солнце, точно кровь, перед закатом...

В следующих строках поэт, обращаясь к природе, снова скорее дает почувствовать, чем сообщает о своей трагической потере:

Леса, луга, долины за горами,
Не спрашивайте: «Где она?» Ответа
Не дам! Мне слезы запрещают это...

Пейзаж изменился: фонтаны, кипарисы напоминают скорее Италию, где поэт написал свое произведение. Идиллия кончается тоном безнадежности.

Я знаю: мне забвенья не дождаться,
Везде рыдать и тосковать я буду.

Перевод Л. Мартынова

По мнению исследователя, Словацкий не живописец, он не стремится к богатым краскам, и все же, читая эту поэму, мы ощущаем исключительную красоту Альп. Поэт изображает их как бы во сне. Они кажутся близкими и реальными, и все же они нереальны, как сновидения. Единство обоих элементов — истины человеческого сердца и красот природы — это, может быть, самая выдающаяся черта поэмы Словацкого, ее высшая художественная ценность.

То же можно сказать о лирико-эпической поэме Петефи «Волшебный сон» («Tündérálom»; 1846). Не случайно польские и венгерские исследователи этих произведений независимо друг от друга сравнивают образы этих поэм с образным строем поэзии Шелли [47].

Реальная основа «Волшебного сна», может быть, еще менее отчетлива, чем у Словацкого. Первая мечта полуребенка-полуюноши о любви превращается в чистое воспоминание о любви, в котором фантастические видения сливаются с действительностью. «Сверкающий и ажурный мир возводится, вырастает на наших глазах, словно под гипнотическим взгля-

[47] J. Krzyżanowski. Указ. соч., стр. 12; János Horváth. Petőfi Sándor. Budapest, 1926, 238—246. o.; Дюла Ийеш. Шандор Петефи. Перевод с венгерского. М., «Художественная литература», 1972, стр. 193.

дом восточного волшебника»,— характеризует Д. Ийеш впечатление, оказываемое этим стихотворением на читателя. Этот мир строится поэтом из образов природы. Душа юноши, увлекаясь предчувствием любви, взлетает на вершину высочайшей горы и там, в безоблачном небе, перед поэтом предстает прекрасное видение; когда он потом оказывается на краю страшной бездны, видение оживает и реальная, земная девушка спасает его своей любовью. Под воздействием счастья влюбленных вся местность становится удивительно красивой.

Смотри,— шепнула, оторвав уста,
Мне девушка,— какие перемены!
Другое небо и земля не та.
Что поцелуй наш сделал со вселенной!
Синее даль. Не так несносен зной.
Свежей в тени, и солнца свет лучистей,
Нас обвевает ветер неземной,
Нарядней розы, зеленее листья.

Эта картина счастья, переданная в образах весенней и летней природы, сменяется картиной осени, знаменующей горесть разлуки:

В дни осени поднялся ураган,
Тиранил рощи, оголял деревья,
Гнал листья ворохами вдоль полян,
Ногами их растаптывая в гневе.
Вот так и наше счастье растоптал
Тот ветер, как последний из злодеев,
И нас обоих порознь разметал,
В разлуке розы наших щек развеяв.

Перевод Б. Пастернака

Лирическая окрашенность картин природы в поэзии романтизма значительно глубже и разнообразнее, чем в поэзии предшествующей. Так, в «Одиночестве» Ламартин говорит о том, что после смерти Эльвиры красóты природы больше не утешают его:

Нет в мире одного, и мир весь опустел...

Перевод Ф. Тютчева

Не менее больно человеку и тогда, когда красота природы остается неизменной, но человек утратил с ней связь. Это звучит уже у поэтов первого поколения романтиков, у такого поклонника природы, как Вордсворт. В «Тинтернском аббатстве» поэту еще казалось, что после великого кризиса жизни он снова обрел чувство природы, но в первых строфах «Предвкушения бессмертия в воспоминаниях раннего детства» (а затем в «Прелюдии») он уже говорит о том, что эта близость к природе была безмятежной только в период раннего детства, взрослому же природа не может дать полного успокоения.

Своеобразное отношение мира человека и мира природы проявляется в стихотворении Гюго «Грусть Олимпио».

Пейзаж, который поэт рисует в этом произведении, привлекал его внимание уже в «Осенних листьях» — долина ручья Бьевр неподалеку от Парижа, лесистые холмы, озера, башни, тихая деревушка. В сентябре 1834 г. поэт провел здесь два месяца с Жюльеттой Дрюэ. Через три года он посетил это место один; поэтическим отражением его воспоминаний и является «Грусть Олимпио». Музыкальность, живописность и глубина мысли этого стихотворения обеспечили ему достойное место в любовной пейзажной лирике. В начале стихотворения пейзаж еще спокоен — осеннее солнце блестит, леса на холме чуть пожелтели, голубое небо отражается в озере. И все же в душе поэта — боль: изменилось именно то, что должно было прямо напоминать о счастливых часах прошлого. Лес, где они отдыхали, одичал, местами выросли новые деревья, местами вырублены старые. Дерева, на котором они вырезали свои имена, уже нет, источник, из которого пила любимая, закрыт стеной, дорога, которая хранила ее следы, вымощена, дом, где жил сам поэт,— изменился, сад одичал, дети истребили его розы. Камень, на котором Жюльетта ожидала поэта, был стерт возами, возвращавшимися по вечерам домой. Местность принадлежит уже другим влюбленным:

Quoi donc! c'est vainement qu'ici nous nous aimâmes!
Rien ne nous restera de ces côteaux fleuris
Ou nous fondions notre être en y mêlant nos flammes!
L'impassible nature a déjà tout repris.

Не может быть! Неужели напрасно мы здесь любили друг друга! Неужели ничего не останется нам от тех цветущих холмов, где наши существа сливались в страстном порыве! Безучастная природа уже все отняла у нас!

И все же, несмотря на слова о «бесстрастности» и «бесчувственности» природы, в душе поэта этот пейзаж неразрывно слился с памятью о любви. Все наши страсти со временем покажутся мелкими и ничтожными, лишь любовь вечна — в выражении этой мысли образы природы определяют всю эмоционально-поэтическую тональность этого произведения.

Как ни «бесчувствен» пейзаж этого стихотворения Гюго, он все же находится в гармонии с душевным настроением поэта. В противоположность этому в лиро-эпической поэме Карела Гинека Махи «Май» («Maj», 1836) весенний блеск природы, зовущий к счастью и к любви, находится в явном противоречии с рассказанной в поэме страшной историей.

Пейзаж этой поэмы — горно-долинные места Северной Чехии, окруженная горами местность у озера Докси, над которой как бы господствуют развалины замка Бездез. В поэме Махи подчеркнуто отсутствие гармонии между жизнью человека и природой. Удел человека — смерть, природа же — это вечное бытие, непрестанное возрождение. В своем комментарии к «Маю» — поэме глубоких социальных раздумий — Маха так определяет ее основную мысль: «Главная цель ее — праздновать майскую красоту природы. Чтобы верно достичь эту цель, месяц май противопоставляется разным периодам человеческой жизни. Так, в первой части мирная лю-

бовь природы противопоставляется дикой, страстной, необузданной человеческой любви. Природа у него бесстрастно движется по кругу своего развития, ею управляют вечные законы, человек же является рабом пожирающих его страстей. В поэме рассказывается о том, как, изгнанный отцом из дома, Вилем становится атаманом разбойников, «страшным господином лесов». Отец соблазняет невесту своего сына, Ярмилу, сын мстит ему и, не зная того, убивает своего отца. Его ожидает двойное смертное наказание — топор палача и колесование. Ярмила, узнав об этом, бросается в воду. Поэт посещает эти места через семь лет после событий, он смотрел на холм с виселицей, смотрел в новогоднюю ночь и в первый вечер мая на череп. При второй встрече с черепом он противопоставляет услышанную страшную историю красоте майской природы, а саму эту историю — своей трагической жизни.

Начальные строки поэмы являются как будто введением к идиллии:

Был поздний вечер — юный май,
Вечерний май — томленья час.
И горлинки влюбленный глас
Звучал, тревожа темный гай.

Озеро, сосны, соловей, розы, полная луна, береза, горы, ручей — все зовет к счастливой любви. На этом фоне развертывается повествование о страшной судьбе и смерти Ярмилы, раскрываются скорбные мысли Вилема в камере смертников — мысли, которых страшится даже тюремщик. Заключительная строфа повторяет с некоторой вариацией первую:

Глубокий вечер — юный май,
Вечерний май — томленья час.
И горлинки тоскует глас:
«Ярмила! Вилем! Гинек!»

Перевод Д. Самойлова

Но безучастность природы в «Мае» кажущаяся. В страшной первой интермедии озеро, луна, горы, роса, земля, туча и т. д., словом, все силы природы клянутся достойно похоронить грешного и несчастного Вилема, и тот перед казнью еще раз видит «прекрасный храм Природы» и с ее помощью шлет последний привет матери и Ярмиле, о смерти которой не знает. В этом ясно чувствуется противоречивость отношения Махи к природе: с одной стороны, он говорит о противоположности природы и человеческого мира, с другой — неразрывно их связывает: «когда думают люди — можно считать, что думает земля» [48]. Хотя в поэзии Махи встречаются примеры такого отождествления (например, стихотворения «Ярославна», «Ночь» (*«Jaroslavna»*, *«Noc»*), преобладают в ней все же контрасты между человеком и природой. Поэтическая сила поэмы «Май» во многом определяется своеобразием ее пейзажей и глубокой музыкальностью образов.

[48] Цит. по H. Granjard. Mácha et la Renaissance nationale en Bohême. Paris, 1957, p. 84.

В романтическом искусстве стремление к изображению ярких и резких контрастов вообще очень сильно. Это относится и к изображению природы. Вопреки идеалу Аркадии или культу Таити, которые можно было встретить у писателей Просвещения, романтики часто стремились изображать бурную природу. Байрон как будто рад присутствию опасности, буря для него — символ великих, хотя и часто гибельных страстей. Характерным примером подобного контраста является и незаконченная поэма Вёрёшмарти «Южный остров»; попадая на необитаемый остров, ребенок побеждает силы природы. Философско-символические источники этой робинзонады подробно выяснены исследователями [49]. Нам в данном случае важно обратить внимание на то, что этот остров отнюдь не является царством идиллической природы: мальчику приходится знакомиться не только с красивыми рощами и с морем, богатым многоцветными улитками, но и с миром хищных зверей, с ужасами долины Сына Смерти.

Картина природы в «Тинтернском аббатстве» Вордсворта сравнительно спокойная, гармоническая; слияние с природой ведет здесь поэта к познанию истинного смысла жизни. Он воодушевлен солнечными лучами, лесами и горами живописной местности.

Well pleased to recognise
In nature and the language of the sense
The ancher of my purest thoughts, the nurse
The guide, the guargian of my heart, and soul
Of all my moral being.

Я счастлив, что узнаю в природе и в языке чувства якорь моих самых живых мыслей, их кормилицу,
хранителя моей души и душу всего моего
морального существа.

В часто цитируемых строфах «Отповеди» поэт говорит:

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and good
Than all the sages can.

Импульс, исходящий из весеннего
леса, может научить вас большему о человеке,
о плохом и хорошем, чем все мудрецы.

В «Оде к Западному ветру» Шелли («Ode to the West Wind», 1819) слияние с символизирующим природу ветром передано гораздо динамичнее:

[49] József Turóczi-Trostler. Vörösmarty mai szemmel.— In: Magyar irodalom — világirodalom. Budapest, 1. k., 420—427. o.

О, дикий Ветер с Запада! Ты, вея,
Срываешь листья, и они летят,
Как призраки бегут от чародея;

. . . . . .

И семена заносишь ты, крылат,
Уснуть на ложе сумрачной зимы,
Как мертвые в гробу,— пока другой,
Лазурный брат твой, вызовет из тьмы,

Трубя в свой рог над спящими, весной
Все почки, чтобы в воздухе росли,
Впивая цвет и запах полевой.

С этой «разрушающей и сохраняющей» силой Шелли отождествляет самого себя, сближаясь здесь с мыслью Гете «Умри и возродись» (Stirb und Werde) и романтически утверждая идеал поэта-пророка:

Ты, буйный Дух, моею стань душой!
Развей мои слова на целый свет,
Как искры и золу из очага.
Моим устам дай вещий твой завет;
Зима идет — Весна за нею вслед!

Перевод В. Д. Меркурьевой

Шелли заканчивает свой эстетический манифест — «Защиту поэзии» («A Defense of Poetry»; 1821) — провозглашением роли пророческой миссии поэта: «Поэты — это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день; слова, выражающие то, что им самим непонятно; трубы, которые зовут в бой и не слышат своего зова; сила, которая движет другими, сама оставаясь недвижной.

Поэты — это непризнанные законодатели мира. Эта же мысль звучит и в великой оде Шелли, в которой он, в противоположность обращенному в себя миру природы Вордсворта, воспевает природу динамичную, разрушающую и творящую.

Само отождествление поэта с осенним ветром выступает и у других романтических поэтов, но такой философской глубины оно достигает только у Шелли. Стихотворение Ламартина «Одиночество» также заканчивается этим мотивом, но здесь он служит только лирическим выражением грусти самого поэта.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir se lève et l'arrache aux vallons:

Et moi, je semble à la feuille flétrie:
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

Встает гроза и вихрь и лист крутит пустынный,
И мне, и мне, как мертвому листу,
Пора из жизненной долины...
Умчите ж, бурные, умчите сироту!

Перевод Ф. Тютчева

В критическом лансоновском издании «Поэтических раздумий» («Méditations poétiques») перечисляется и целый ряд предпосылок этого скорбного мотива. Можно было бы говорить и о его последующих появлениях. Во всяком случае, приведенные стихи Вордсворта, Шелли и Ламартина показывают, насколько по-разному может выступать в романтической поэзии смысл слияния человеческих настроений с природой; последние два примера показывают, что один и тот же образ (ветер огромной силы) может быть наполнен разным смыслом.

Изображение таинственной, загадочной природы появляется в романтизме очень рано. Уже в сборнике «Лирических баллад» можно найти рядом со стихами Вордсворта балладу Кольриджа «Старый моряк» («The Rime of the Ancient Mariner»), в которой природа изображена страшной, карающей. Моряк, убивший Альбатроса, приносившего морякам счастье, обречен высшими силами на суровое наказание.

Изображение таинственной природы переходит у многих представителей немецкого романтизма к подчеркиванию в природе демонического, чуждого человеку начала. Веллек, сопоставляя английский и немецкий романтизм, пишет: «В лучших произведениях Тика, Брентано, Арнима и Гофмана раскрывается двойная сущность мира — страх, что человек оставлен без помощи и предоставлен страшным силам, судьбе, случаю, мраку непостижимой тайны» [50]. Бизе [51] и Корфф [52] согласны в том, что самым характерным произведением этого демонического понимания природы, оживляющего старые народные поверья, является рассказ Тика «Руненберг» («Der Runenberg», 1802), в котором власть подземных сил и демоничность горного мира контрастируют с образом мирной долины.

Герой рассказа Христиан тяготится обыденной жизнью на равнине. Его манят горы, мрачные и таинственные своды леса. Побуждаемый фантазией, Христиан отправляется странствовать, и в полночь, среди развалин замка Руненберг, ему является прекрасная лесная Дева, которая на всю жизнь сохраняет над ним магическую власть. Под действием ее чар им овладевает жажда золота, и, бросив семью и процветающее хозяйство, он вновь бежит в горы искать сокровища Девы. Спустя несколько лет жена встречает Христиана среди скал — безумного, оборванного, таскающего по горам мешок с простыми камнями, которые его отравленное «желтыми глазами золота» воображение принимает за чудесные драгоценности.

Здесь мы имеем дело с психологически углубленным, но мистифицированным вариантом того же мотива «поиска клада», который много раз использовался писателями эпохи Просвещения с дидактической целью.

[50] R. Wellek. German and English Romanticism.— In: Confrontations. Princeton — New Jork, 1965, p. 19–20.
[51] A. Biese. Указ. соч., стр. 186.
[52] H. A. Korff. Geist der Goethezeit, T. 3, S. 563—571. См. также Ricarda Huch. Blütezeit der Romantik, S. 318—319; Richard W. Kimpel. Nature, Quest and Reality in Tieck's «Der blonde Eckbert and Der Runenberg».— In: «Studies in Romanticism», published by the Graduate School Boston University, v. IX, 1970, № 3, p. 176—192.

Изображение дикого леса и горы Руненберг подчеркивает действие злых сил природы. «Даже в самой прекрасной местности,— пишет Тик,— есть привидения, которые пробиваются сквозь наши сердца и гонят через нашу фантазию такие странные угрозы, такие смутные тени, что нам хочется отделаться от них и бежать в суматоху мира»[53]. Знаменитая баллада Гейне «Лорелея» («Loreley», 1826) тоже содержит намек на демоническое начало в природе.

Таинственная, заключающая в себе угрозу гибели природа может быть для поэта-романтика и миром надежд. Слияние жизни и смерти, действительности и сновидения — одна из характерных черт раннего немецкого романтизма — встречается и в других литературах. Оно имеет определенные предпосылки во втором периоде эпохи Просвещения — в «поэзии гробниц», в культе развалин, в оссианизме. О влиянии героических песен Оссиана на романтическую поэзию уже шла речь. Здесь же важно указать на то, что поэзия Оссиана оказала большое влияние на романтическое понимание природы.

То, что во втором периоде Просвещения лишь намечалось, в романтизме раскрывается посредством полного эмоционального сочетания мира человека и мира природы. Несчастливая любовь движет Михаем Вёрёшмарти, когда он в неуверенном царстве зари, сумерек и ночи представляет себе воображаемый приход своей возлюбленной. Выступавшая в первом варианте стихотворения «К Хельвиле» («Helvilához», 1822) под именем Комхала (заимствованном из Оссиана) возлюбленная является поэту во сне, и образ ее как бы сливается с прекрасной природой: «в ее глазах — лучи прекрасных звезд», «ее одежды — серебристые облака». Но видение исчезает, и поэту остается лишь надежда, что возлюбленная посетит его снова:

«Borits el álmok' éjjele,
Borits el inkább engemet,
'S burkolj sötétes fátyolodba,
'S te jöjj el égi kellemedben,
Oh jöj megint el kedvesem!
És rám hajolván karjaid,
Rám tündököl vén tűzszemed,
Tedd végtelenné álmomat!»

Укрой меня, ночь сновидений, укрой меня получше; заверни в свою темную вуаль и явись в своей небесной красе. О, приди снова, милая! И обними меня, блистая огненными очами, сделай мой сон бесконечным!

Венгерский литературовед А. Серб[54] писал, что в этом стихотворении Вёрёшмарти выступает мотив «Liebestod», столь часто встречавшийся

[53] Ludwig T i e c k. Phantasus, v. 1. Berlin, 1911, S. 99—101.
[54] Antal S z e r b. Gondolatok a könyvtárban. Budapest, 1948, 487. o.

и в немецком романтизме. Но переплетение сна-яви и смерти-бытия у Вёрёшмарти неполное. У Новалиса же, представителя раннего немецкого романтизма, эти мотивы сливались воедино.

Тема смерти имела в «Гимнах Ночи» («Hymnen an die Nacht», 1798) Новалиса и личную причину — раннюю смерть возлюбленной. Ночь здесь тесно связана со смертью. По мнению Бизе, это «не настоящая ночь с ее звездами, а воодушевление ночью и жажда смерти, стремление к потустороннему миру».

Abwärts wend ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen
Geheimnisvollen Nacht,—
Fern ab liegt die Welt,
Tiefe Wehmut
Weht in den Saiten der Brust.

Я обращаюсь вниз, к святой, невыразимо таинственной ночи,— далеко внизу лежит мир, за ним глубокая грусть колеблет струны души.

Таков начальный тон гимнов, в которых говорится о том, что в этой Ночи воспоминания детства, мечты молодости, короткие радости жизни удаляются, остается лишь Ночь смерти, в которой поэт соединяется с умершей возлюбленной.

Du kommst, Geliebte,—
Die Nacht ist da —
Entzückt ist meine Seele,
Vorüber ist der irdische Tag
Und du bist wieder meine ...

Ты приходишь, милая, здесь ночь, душа моя очарована, прошел земной день, и ты снова моя...

В этом воспевании смерти заключается, однако, лишь одна из сторон поэзии Новалиса. Герой его незаконченного романа «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Ofterdingen»; 1802) отправляется на поиски «голубого цветка» — олицетворения романтической мечты. Художник сплетает в своей фантазии день и ночь, жизнь и смерть, наслаждение и религию, он сочетает личное переживание с космическими отношениями. Ему хочется выразить чувство, способное превратить жизнь в сказку.

Было бы, однако, неправильно, если бы в связи с воззрением немецких романтиков на природу говорилось только об этих пассивных, в известном отношении даже ущербных настроениях. Позднее поколение немецких романтиков, например Уланд, сочетает в своих произведениях красоту природы с идеей свободы. Таковы знаменитые стихи Уланда «Горная песня мальчика» («Des Knaben Berglied», 1806) и цикл «Весенних песен» («Frühlingslieder», 1812—1833). В значительно большей мере относится это к поэзии австрийского романтика Н. Ленау. Стихотворение

Ленау «Ниагара» («Niagara», 1836), по свидетельству исследователя его творчества Туроци-Тростлера, постепенно, с нарастающей силой передает звуковое впечатление от водопада, глубокий шум которого на близком расстоянии слышен меньше. «Последняя строфа стихотворения явно указывает на благие общественные перемены — пророк слышал вдали голос будущего» [55].

В романтической поэзии природы большую роль играет восхваление красоты родной земли. Нередко это проявляется в связи с воспоминаниями о детстве, что широко представлено, например, у ранних английских романтиков — у Вордсворта и Кольриджа. Такова знаменитая ода Вордсворта «Предвкушение бессмертия в воспоминаниях раннего детства», близкая, по мнению ряда критиков, «Унынию» («Dejection») Кольриджа.

Любовь к родной земле руководила Вордсвортом, когда он после своей поездки с сестрой по Германии поселился в 1799 г. в одной из самых красивых местностей Англии — в Уэстморленде, напоминавшем ему о детстве. Здесь он писал большую часть своей поэтической биографии, столь богатой образами природы,— «Прелюдия, или Духовное развитие поэта» («The Prelude or Growth of a Poet's Mind»). Следовательно, отношение Вордсворта к природе представляет собой не только поэтическое осмысление известных натурфилософских теорий, но и выражает непосредственное чувство, возникшее под впечатлением родной природы, воспоминаний о счастливом детстве, о поэтичном деревенском ландшафте [56].

Поэзия родной земли — обычная тема и во французской романтической поэзии. Здесь, во-первых, следует назвать стихотворение Ламартина «Милли, или Родная земля» («Milly ou la terre natale»; в сборнике «Поэтические и Религиозные Созвучия» — «Harmonies poétiques et religieuses», 1830). В этом написанном в Италии стихотворении красота итальянской природы и искусства оказывается для поэта менее притягательной, чем скромная местность Милли, где прошло его детство.

Tout y parle une langue aux intimes accents...
Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux.
Là mon coeur en tout lieu se retrouve lui-même,
Tout s'y souvient de moi, tout m'y connaît, tout m'aime.

Все говорит там со мною на задушевном языке...
который местность хранит, делая его для нас еще милей.
Там мое сердце всюду обретает себя, все помнит меня,
все знает, все любит меня!

Поэзия родной земли пробуждается обычно тоской, переживаемой в чужой стороне. Стихотворения Ламартина, написанные в Италии, оставили во французской поэзии целый ряд последователей [57].

[55] J. Turóczi-Trostler. Lenau. Budapest, 1955, 26. o.
[56] J. W. Beach. Указ. соч., стр. 199.
[57] G. Charlier. Указ. соч., стр. 271—273.

Культ родной земли, более или менее общий для всего романтизма и связанный в то же время с личными обстоятельствами жизни поэтов, получает нередко глубоко патриотическое звучание. Это чувство ярко выражено в поэзии польских романтиков. В «Крымских сонетах» Мицкевича тоска по родине звучит не менее сильно, чем тема любви. Таков, например, знаменитый XIV сонет этого цикла — «Пилигрим».

Пусть подо мною край, целящий от печали,
Безбрежная лазурь над головой моей...
Кругом красавицы,— однако все сильней
Влекусь я в дальний край и в дней минувших дали.

Литва! Мне сладостней твои леса певали,
Чем хор салгирских дев, байдарский соловей,
И зыбь твоих трясин топтал я веселей,
Чем здешние сады в их пышном покрывале.

Так много красоты дарит мне край чужой!
Зачем же день и ночь вздыхаю я по той,
Которую любил в дни молодости милой?

Быть может там, в краю, куда возврата нет
Изганнику, она, топча мой свежий след,
О сердце преданном давно забыла?

Перевод О. Румера

Глубокое патриотическое содержание приобретает у польских поэтов тема родины после восстания 1830—1831 гг. Уже в начале своей великой эпической поэмы «Пан Тадеуш» («Pan Tadeusz czyli Ostatni Zajazd na Litwie»; 1832—1834) Мицкевич говорит о красоте родной природы:

Отчизна милая, Литва, ты, как здоровье,
Тот дорожит тобой, как собственною кровью,
Кто потерял тебя! И я рисую ныне
Всю красоту твою, тоскуя на чужбине...

Поэт мечтает

...перелететь отсюда
В леса любимые, к родным лугам зеленым,
Над синим Неманом раскинутым по склонам;
К пшенице налитой, на золото похожей,
К полям, расцвеченным серебряною рожью,
Где желтый куослец в гречихе снежно-белой,
Где клевер покраснел, как юноша несмелый,
Все опоясано межою, лишь местами
Там груши вкраплены с поникшими листами.

Можно было бы привести также картину охоты из четвертой книги поэмы, где Мицкевич описывает литовские леса и где голос его становится, при общей объективности рассказа, глубоко личным. Поэт говорит о прошлом, ему кажется, что он многим обязан «родным деревьям», он рассказывает о том, как, отставая от своих товарищей по охоте, он бродил в лесной чаще, очарованный богатством красок травяного ковра, мо-

тучим гулом ветра в вершинах деревьев. Его не страшат ни шум поднимающейся бури, ни лесные звери; он любуется прыжками «плясуньи лесов» — белки, исчезающей потом в дуплистом стволе; видит собирающих бруснику и орехи девушку и парня. В Эпилоге поэмы дума поэта о родной земле снова сливается с думой о родной природе:

О, если б сердце улететь могло бы
В тот край, где я не знал ни слез, ни злобы!
Край детства, где бродили мы по свету,
Как по саду...

Перевод С. Мар

Патриотическое звучание темы природы ярко представлено в поэзии крупнейших венгерских лириков XIX в. Вёрёшмарти и Петефи. Под влиянием детских и юношеских переживаний они воспевали родные поля или настроения, навеянные этими полями, воспевали необозримые степи, где пастухи стерегли свои стада, где время от времени путника встречал то заботливо поставленный колодец, то корчма. По этой степи мчались парни, пренебрегшие законом, восставшие против национального и социального гнета. Они воспевали лесистые холмы за Дунаем, спокойные долины и реки. После переезда в Будапешт Вёрёшмарти писал в поэме «Сеплак» («Széplak»; 1828) о Толнской Долине, связанной для него с воспоминанием о первой, хотя и безнадежной, любви.

Téged is, oh Völgység! az idő kiragadjon-e tőlem,
Szóljak-e mindenről, ha dal ébreszt, csak ne te rólad?
És ha neved zendül vagy késő korra lejutván,
Senki se tudja, hogy oly szentté lett tájad előttem?
Hogy fiatalságom tündér országa te voltál?
Halmaidat koszoruzza borág, koszoruzza tetődet
Százados erdőség; köztök, mint égi maradvány,
Nyulnak és a völgyek, fiatal szépséggel igézők:
Ott mikor elfáradt testem nyugalomra hanyatlik,
Lelkem az ifjuság képeit öltözve magára,
Ábrándozva bolyong egyedül a csörge pataknál,
S szárnyain ismét a szerelemnek hordja bilincseit,
S hordja szelid kötelét az elomló szőke hajaknak.

О дальний край мой, время ли тебя отнимет у меня? Ужели в песне буду говорить я обо всем, кроме тебя? И если имя твое прозвучит, когда я буду стариком глубоким, ужель никто не будет знать, что ты святою стала для меня? Что ты была волшебной страной моей юности? Пусть холмы твои будут увенчаны гроздьями винограда, пусть столетние леса покрывают твои вершины и средь них, как осколок неба, сияют долины, пленяя юной красотой. Там, когда уставшее тело клонит на покой, душа, приняв облик юности, мечтая, бродит у текущего потока и крылья ей оттягивают цепи любви и тяжесть сладкая рассыпанных волос.

Действующие лица патриотической драмы Вёрёшмарти «Скитальцы» («Bujdosók»; 1823—1828) прячутся в гуще задунайских лесов, собирая силы для борьбы за освобождение родины. Поэма Вёрёшмарти «Два соседних замка» («Két szomszédvár», 1831) начинается описанием долины реки Шар, таинственным, подготавливающим дальнейшее развитие трагических событий,— наследственную вражду двух феодальных семей и ее кровавые последствия, показанные на мрачном средневековом фоне [58]. Образ толнских холмов присутствует и в лирико-эпической поэме Петефи «Волшебный сон», о которой говорилось ранее.

Уже первое стихотворение Петефи как певца Альфельда «На родине» («Hazám», 1842) характеризуется, по словам Д. Ийеша, тем, что здесь Петефи «в четырех строках мастерски характеризует местность и настроение: [59]

Степная даль в пшенице золотой,
Где марево колдует в летний зной
Игрой туманных, призрачных картин!
Вглядись в меня! Узнала? Я — твой сын!

Перевод Б. Пастернака

В детстве Петефи жил с родителями в одном из местечек Большой венгерской низменности, в Кишкунфелэдьхазе, и детские воспоминания о пусте проходят через всю его поэзию. Венгерскую степь Петефи считал символом свободы, придав этой мысли образную поэтическую форму уже в стихотворении «Альфельд» («Alföld»; 1844):

Альфельд низменный — другое дело.
Тут я дома, тут мое раздолье.
Загляжусь в степную беспредельность,
Вырываюсь, как орел, на волю.

Перевод Б. Пастернака

В стихотворении «Развалины корчмы» («A csárda romjai»; 1845) поэт возвращается к этой мысли снова:

Свободой веет здесь, в степной глуши,
Свобода ж — божество моей души!
Да и живу я только для того,
Чтоб умереть за это божество...

Перевод Б. Пастернака

В стихотворении «Мой пегас» («Az en pegazusom»; 1847) поэт называет своего Пегаса «венгерским жеребенком», который охотнее всего носит его по степи, ибо «степь — место его рождения». Но, может быть, наиболее явное слияние темы стремления к свободе с темой широкой степи содержится в стихотворении «Аист» («A gólya»; 1847).

О степь, люблю тебя! Лишь ты душе приносишь
Свободу и простор.

[58] István S ő t é r. «Pan Tadeusz» de Mickiewicz (Párhuzam Mickiewicz és Vörösmarty költeménye között).— «Studia Slavica», 1958, N 4, str. 347—358.
[59] Gyula I l l y é s. Petőfi Sándor. Budapest, 1971, 74 o.

Среди твоих равнин ничем не скован разум,
Не ограничен взор.
Не тяготят меня безжизненные скалы,
Как неотвязный сон.
Звенящий водопад на память не приводит
Цепей унылый звон.

Перевод Л. Мартынова

При всей субъективности отношения Петефи к природе мы видим в его стихах подробные, верные действительности пейзажи, позволяющие говорить о его поэзии как о поэзии лирического реализма. С этим связано и появление у него мрачной картины зимней степи — «Пуста зимой» («A puszta télen»; 1848).

Чтобы расширить, хотя бы без относительной претензии на полноту, картину пейзажной поэзии центрально- и восточноевропейского романтизма, упомянем о посмертно напечатанном стихотворении К. Г. Махи «Баллада» («Baláda»). Как и другие чешские поэты, нередко обращавшиеся к северным горам своей страны как символу свободы, Маха создает здесь поэтический образ чешских гор — Крконоша и Снежки:

Sněška zdviha čelo jasné,
Krakonošu lampa plane!
Krvave až zoře zhasne,
Zlaté Čechu slunce vstane!

Снежка ожила: и с блеском
Вспыхнул Крконош лампадой.
Гаснут зори. В небе чешском
Появиться солнцу надо!»

Перевод Н. Стефановича

Элегическую поэзию, оплакивающую поражение чешского народа в битве на Белой Горе, поэт-арфист в «Балладе» К. Г. Махи отвергает:

Арфа, прочь! Сожму в руке я
Только меч стальной, разящий!
Исцелим друзья, скорее
Раны родины скорбящей!

Перевод Н. Стефановича

К образу родных гор и долин, бывших для него символом возрождения родины, Махи обращался и в своей прозе — «Путь по Крконошам» («Pout' Krkonošska»), «Вечер в Бездезе» («Večer na Bezdézu»).

Как уже говорилось, представление о природе как приюте, в котором можно укрыться от несправедливого общества, было унаследовано романтизмом от второго периода Просвещения, прежде всего от сентиментализма. Поэтическое представление о тесном единстве природы и человека продолжало жить в литературе романтизма главным образом как наследие Руссо и Гете. Но уже на первом этапе романтизма это представление не было у романтиков однозначным. В начале1830-х годов Гюго казалось, что с прибрежной горы он слышит, насколько разными голосами говорят

Природа и Человечество («Что слышится в горах»). Но если в этот период голос природы был для него все же еще голосом гармонии, то позднее Гюго говорил об этом иначе.

Важно, однако, отметить, что еще до наступившего во французском романтизме переворота итальянский поэт Джакомо Леопарди судил об отношении природы к человеку гораздо скептичнее, чем его современники. В песне «К весне, или О древних сказаниях» («Alla primavera o delle favole antiche», 1824; сборник «I Canti») поэт говорит, что природа была доброй матерью человеку только в античности.

Жива ли ты, святая мать Природа?
Жива ли ты? И твой ли нам звучит
Призыв далекий — лаской позабытой?
Когда-то были живы
Цветы, луга и рощи,
Нас понимали тучки,
Живые ветерки
И факел вечный — Солнце.

Перевод Ив. Тхоржевского

«Но сейчас мы больше не родственны» («Ma non cognato al nostro il genertuo...»),— говорит грустно поэт; и все же в конце песни он просит природу, чтобы она вернула его душе прежнюю страстность («...e la favilla antica rendi al spirito mio»).

Голос поэта, поначалу еще сомневающийся в дружественности Природы человеку, постепенно меняет свою тональность. В песне «Дрок, цветок пустыни» («La ginestra o il fiore del deserto»; 1836) природа представлена Везувием, уничтожающим своей лавой города и поля. На склонах вулкана растет лишь скромный Дрок, но и его жизнь вечно подвергается опасности — символическое выражение будущей судьбы человечества.

Так, вечно молодая,
Не зная человека,
Ни смены поколений,
Ни гибнущих веков,
Незыблема природа;
Иль путь ее так длинен,
Что незаметен нам,
Века, народы, царства —
Все рушится бесславно.
Она их и не видит...
А человек тщеславный
Себе присвоил вечность!
И ты, цветок душистый,
Немое украшенье
Ограбленной пустыни,
И ты погибнешь скоро
Под мощью беспощадной
Подземного огня!

Перевод Ив. Тхоржевского

В последних строках поэт говорит о том, что Дрок мудрее человека и менее несчастен, ибо он не думает о своем приближающемся конце.

У Леопарди, разочарованного в жизни и подавленного одиночеством, подобный поворот темы Человек и Природа сочетался с общим пессимистическим суждением о будущем человечества. Это чувствуется и в его письмах, и в его прозаическом «Диалоге между Природой и Душой» («Dialogo della Natura e di un'Anima»,— «Operette morali, 1824). «Природа — наш великий противник: мы восхищаемся ее красотой и ее странной притягательностью, которая ей так свойственна, но мы ненавидим ее за тупое безразличие, за железный закон причинности, который управляет ею строго установленным и фатальным образом, совершенно не считаясь с человеческими страстями и страданиями» [60].

В стихотворении, обращенном к Дроку, содержится и мысль о бесконечности космоса, о том, как мала по сравнению с солнечной системой и звездными мирами наша Земля. Образы небесных светил господствуют и в датированном четырьмя годами позже стихотворении Гюго «Magnitudo parvi» (сборник «Созерцания»), и затем в написанном в ссылке стихотворении «У окна ночью» (1854):

Car dans le gouffre énorme il est des mondes anges
Et des soleils démons!
Peut-être en ce moment, du fond des nuits funèbres,
Montant vers nous, gonflant ses vagues ténèbres
Et ses flots de rayons,
Le muet Infini, sombre mer ignorée,
Roule vers notre ciel une grande marée
De constellations!

Ибо в необъятной бездне есть миры — ангелы и солнца — демоны! Быть может, в этот момент, из глубины могильных ночей мчит к нам волны тьмы и потоки лучей немая Бесконечность, словно незнакомое темное море, гоня к нашему небу великий прилив Созвездий!

Если в стихотворении «Объяснение» («Explication»; 1840, сборник «Созерцания») поэт говорил о солнечной системе и планетах, то в позднейших его стихотворениях картина космоса становится более богатой — в нее входят и далекие звездные системы и загадочные туманности — отклик поэзии на новые научные открытия [61]. Напомним, что в стихотворении «Tentanda via est» (1835, сборник «Внутренние голоса» — «Les voix intérieures») Гюго, говоря об открытии новой звезды, ссылается на усовершенствованный телескоп Гершеля, как на одно из доказательств человеческого величия.

Может быть, самое страстное отрицание материнской доброты природы заключается в философской поэме А. де Виньи «Хижина пастуха» («La maison du berger»; 1844), имеющей подзаголовок «Письмо Еве».

[60] Giacomo Leopardi. I Canti.— Valentino Piccoli. Introduzione e note. Torino — Milano, Paravia, s. a. p. V.
[61] Ch. Renouvier. Указ. соч., стр. 30.

Эта лирико-философская поэма, навеянная любовными переживаниями поэта, отразила также его озабоченность бездушием современного ему технического прогресса. Размышления об этом были навеяны крупной железнодорожной катастрофой, происшедшей близ Парижа, а также громкой политической карьерой Ламартина, которую Виньи расценивал как измену «чистой поэзии». На протяжении трех частей поэмы Виньи переходит от восхищения природой к полному ее неприятию.

В первой части Виньи хочет увести возлюбленную от суеты и тревог общества к природе, чтобы там, в хижине пастуха, наслаждаться красотами природы, мимо которых безучастно проносится поезд — изобретение современной техники. Во второй части восхваляется поэзия, «алмазный свет которой должен осветить медленные и запаздывающие шаги человеческого разума»:

Diamant sans rival, que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine Raison!

Наконец, в третьей части поэт снова обращается к возлюбленной, решительно отвергая веру в добродетельный характер природы:

Sur mon coeur déchiré viens poser ta main pure,
Ne me laisse jamais seul avec la Nature,
Car je la connais trop pour en avoir peur.

Приди, положи свою нежную руку на мое истерзанное сердце, никогда не оставляй меня наедине с Природой, ибо я слишком хорошо ее знаю, чтобы не бояться ее.

Природа в глазах Виньи — это «бесчувственный театр» человеческих страданий, она «с презрением» взирает на человеческие судьбы. Прекрасной Природа была до того, как на земле появился человек, гордо и величаво будет она идти по своему пути и тогда, когда человека больше не будет. Поэт «ненавидит» ее, он находит утешение только в любви и в величии эмоционального мира человека:

Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
. . . . . .
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines
J'aime la majesté des souffrances humaines...
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Живи же, равнодушная Природа, живи бесконечно... Больше всего твоего царства, больше всего его тщеславного блеска люблю я величие человеческих страданий... ты же никогда не услышишь от меня слова любви.

Отрицание доброты Природы к человеку усилилось в романтической поэзии после поражения революции 1848 г. Особенно ясно это проявилось у поэтов тех стран, в которых социальные проблемы обострялись национальным угнетением. Так, у Вёрёшмарти природа больше не выступает как сочувствующая людям мать-Земля, она предстает теперь злой мачехой. Стихотворение «Предисловие» («Előszó»; 1850) построено на контрастах: спо-

койная красота природы, олицетворяющая дни надежд на революцию, сменяется трагической картиной, нарисованной с большой силой.

И разразилась буря. Как мячи,
Она обрубленные головы бросала
Под небеса кровавою рукой.
Она неслась, топча сердца людские,
Жизнь увядала от ее дыханья.
Мир разума погас. И на щеках
Небес, от этой бури потемневших,
Разрисовали молний диким светом
Великий гнев враждебные нам боги...

После падения революции, в эпоху тирании «земля поседела», она как будто сочувствует человеку; но в заключительных строках стихотворения поэт саркастически отвергает мнимо добродетельный характер природы:

Она придет, цирюльница-весна.
Земля-старушка паричок напялит
И бархатное платье из цветов,
И глаз своих стекляшки разморозит,
И на лице, сокрытом в ароматах,
Налжет веселье юности... Тогда
Спросите эту старую кокетку —
Что сделала с детьми она своими,
Куда девала бедных сыновей?

Перевод Л. Мартынова

Другой венгерский романтик, Янош Вайда, считавший образцом для себя поэзию Петефи, писал в стихотворении цикла «Плачи» («Sirámok»; 1853) о том, что повсюду, в лесу и на полях, он ощущал «тяжелое, грустное предчувствие... которое гнетет тебя, но которое не смеешь назвать по имени». Особенно трагично звучит последняя строфа:

Az a nagy bú, amely téged
Vádol, örök nagy természet;
Mely kiégett szívvel kérdi:
Mért születni, minek élni?

Большая грусть, что обвиняет тебя,
вечная, великая природа, с выстывшим сердцем спрашивает: зачем
родиться, зачем жить?

В стихотворении Гюго «Сила вещей» («Force des choses»; 1853; сборник «Возмездие») появляется упрек, брошенный природе в связи с крушением революционных надежд:

Праматерь общая! Ты, вскинув кроткий взор,
Сидишь у наших врат загадочной Изидой...
. . . . .

Но равнодушна ты; из твоего кратэра
Струится жизнь и вновь течет в него волной;
Ты позволяешь все: и заговор ночной,
И нож, и кровь...

. . . . . .

Уйдя в спокойствие, храня все ту же позу,
В конюшнях Авгия даешь ты гнить навозу,
Тому, что свергли мы, даешь возникнуть вновь
И в жилы дряхлых зол вливать живую кровь,
А Франции — дрожать перед последним вздохом...

. . . . . .

Над злым и добрым твой — все тот же — небосвод.
Тебя животная, слепая жизнь влечет...
Ты нужды создаешь, инстинкты, аппетиты,
Жрут слабых сильные, кто больше — те и сыты,
Голубку ястреб рвет, и крысу ест медведь,
Плодитесь же быстрей, коль должно умереть,
Кишите, множества! Живите и губите!

Перевод Г. Шенгели

Но неожиданно поэтическая мысль Гюго принимает другой оборот. Отказываясь от проклятий Природе, он говорит, что у нее свои законы, которые человек может постигнуть, и тогда с их помощью он сможет освободиться не только от власти стихий, но и от тиранического общества. Стихотворение завершается высоким пророчеством об этом.

Оптимизм последних строк «Силы вещей» звучит и в «Открытом небе» («Plein ciel») — финальном стихотворении цикла «Легенды веков» («La Légende des Siècles»; 1859—1883), в котором Гюго говорит о знании и воле человека как силах, подчиняющих себе силы природы [62].

«Романтические поэты черпали свое вдохновение в любви, философии, религии, семье, проблемах народа и общества; их личная поэзия пропитана глубоким чувством природы, природа обрамляет их произведения, является для них исходным пунктом, представляет им аналогии, темы и бесконечную сокровищницу образов. Романтическая поэзия как бы отожествляет себя с природой, в этом одно из главных и явных ее открытий»,— пишет Ван Тигем [63]. Как ни различно отношение к природе у разных романтиков, общим для них является то, что это отношение выступает как центральная и глубоко волнующая их поэтическая проблема. Взволнованность отношения романтиков к природе одинаково сильно проявляется и тогда, когда поэт воспевает ее красоты и преклоняется перед ней, и тогда, когда он упрекает ее в бесчувственности; тогда, когда он с ненавистью от нее отворачивается, и тогда, когда он приветствует ее как добрую мать и сочувствующего друга. При этом реальные образы природы нередко превращаются у романтиков в метафоры, в символы и даже в поэтические мифы.

[62] Ch. Renouvier. Указ. соч., стр. 157—160; F. Gregh. L'oeuvre de Victor Hugo. Paris, 1933, p. 334—335; G. Murányi. Указ. соч., стр. 359.

[63] P. Van Tieghem. Le Romantisme dans la Litterature Européne. Paris, 1948, p. 417—419.

Остановимся на двух примерах воздействия романтического понимания природы на поэтический стиль — поэзия Мицкевича и поэзия Вёрёшмарти. Тенденция к символическому изображению мира чувств через образы природы проявилась в поэзии Мицкевича рано. В «Крымских сонетах» он пользуется в основном двумя символами; море у него символ жизни, вольности, бурных страстей; горы — символ возвышенного, величественного. Изображая в стихотворении «Над водным простором...» («Nad wodą wielką czystą»; 1838) бурю, проносящуюся над Женевским озером, поэт как бы одушевляет скалы, тучи, молнию:

Над водным простором широким
Построились скалы рядами,
И их отраженья глубоко
В заливе кристальном застыли...
Над водным простором широким
Промчалися тучи грядами,
И их отраженья глубоко,
Как призраки дымные, плыли...
Над водным простором широким
Огонь в облаках пробегает,
Дрожит в отраженье глубоком
И тихо, блеснув, угасает...
Опять над заливом день знойный.
И воды, как прежде, спокойны,
В душе моей так же печально,
И глубь ее так же кристальна...
И так же я скал избегаю,
И так же огни отражаю...
Тем скалам — остаться здесь вечно,
Тем тучам — лить дождь бесконечно...
И молньям на миг разгораться...
Ладье моей — вечно скитаться...

Перевод В. Короленко

Субъективный аспект отношения к природе подчеркивается здесь введением прямого авторского отношения — «вижу, отражаю, пренебрегаю, мне» («Widzę, odbijam, pomijam, mnie»). Общий символический смысл стихотворения создается не столько отдельными его деталями, сколько эмоциональным звучанием целого.

Пейзаж некоторых стихотворений Вёрёшмарти может быть, отчасти, сближен с «внутренним пейзажем» («paysage intérieur») Ламартина. Однако у последнего он обычно построен из элементов пейзажа реального, в то время как картины, создаваемые Вёрёшмарти, подчас не имеют реального прототипа. Таково его юношеское стихотворение «Венгерский поэт» («A magyar költö»; 1827):

Född, vad fa, örökre az ifju nevét,
Kőszikla; te zárd kebeledbe szivét,
S tán csendes az álom az élet után,
Zengd álmaid éjiden oh csalogány!

Szól, s nyugszik azóta vad árnyak alatt,
Hol farkas üget le, az őzfi szalad,
S vészekkel üvöltve jön a nap elé,
Villámokat ontva megy ágya felé.

Спрячь, дикое дерево, навеки имя юноши. Каменная скала! ты в груди своей его сердце скрой, и, может, сон его будет тих; воспой его сны в твоих ночах, о, соловей! Сказал, и лежит с тех пор под дикими тенями, где волк мчится и молодой олень бежит.

В позднейших произведениях Вёрёшмарти метафоричность становится еще более сложной, его поэтический мир насыщается видениями, образы природы как бы громоздятся друг на друга. Война сравнивается с шумящей бурей, которая

...бушует и ревет,
Корчует лес и топит корабли,
За глотку все живущее берет.

«Старый цыган».
Перевод Л. Мартынова

Глубочайшее внимание к миру природы оказывается одним из важнейших источников романтического образотворчества. В разных национальных литературах формирование поэтического стиля романтиков проходило различно, в зависимости от прошлых традиций этих литератур, от их языка и самого жизненного материала, с которым имели дело поэты.

Одни и те же образы, выражения, обороты поэтического языка в одной литературе были открытием романтизма, тогда как в другой они принадлежали традиции классицизма или же были связаны уже с завоеваниями реализма.

Там, где классицистические традиции были особенно сильны, как, например, во французской литературе, там — в первую очередь у Гюго — более субъективное, более красочное описание природы привело к обогащению поэтической образности [64]. Требование этого обогащения появилось уже у А. Шенье, писавшего: «Мне надо полностью придумать некую вероятную и поэтическую мифологию, чтобы заменить ею изящные картины древних» [65].

Шенье не удалось осуществить замену олицетворявших природные силы античных богов новыми поэтическими символами. Может быть, этому помешала ранняя смерть. Но романтики осуществили это намерение, олицетворяя в своем творчестве самые разные силы природы, придавая им символическое звучание. Поэтому, как ни различны эти символы по своему содержанию, как ни различаются (в зависимости от языка и традиций) сами принципы их образования, мы не должны отказаться от изучения общего влияния романтического отношения к природе на поэтический стиль этого искусства.

[64] P. Van T i e g h e m. Le Sentiment de la Nature.— «Revue du Mois», 1906, v. 2, p. 454.
[65] A. C h é n i e r. Oeuvres éditées par Gabriel de Chénier, v. 2, p. 85.

Е. М. Пульхритудова

О ЖАНРОВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ 30-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

Европейская романтическая поэма — явление, казалось бы, хорошо изученное. Большое количество монографий, статей, разделов в многотомных изданиях по истории различных национальных литератур освещает эту проблему достаточно разносторонне. Однако внимание исследователей привлекала, преимущественно, поэма с исторической и психологической проблематикой. Значительно меньше изучена поэма символико-философская и такая своеобразная жанровая отрасль романтической поэмы, как нравоописательная поэма-очерк. Все это затрудняет постановку вопроса о жанровой дифференциации и эволюции романтической поэмы в европейских литературах.

Возможно, что недостаточный интерес к своеобразию и богатству возможностей жанра романтической поэмы связан с распространенным и, в целом, верным суждением о зыбкости жанровых границ в литературе эпохи романтизма. Но именно поэтому изучение различных жанровых разновидностей романтической поэмы может оказаться весьма плодотворным.

Разомкнутость границ жанра позволяет выяснить не только его взаимоотношения со сложившейся литературной традицией, но и оценить его возможности с точки зрения будущего развития той или иной национальной литературы. Содержательные возможности самой формы романтической поэмы настолько многообразны, что создают предпосылки возникновения самых неожиданных и самобытных художественных явлений. Поэма с исторической и психологической проблематикой, символико-философская и нравоописательная — все эти разновидности жанра находились в художественном взаимодействии.

Настоящая работа имеет своей задачей изучение очерково-нравоописательной и символико-философской поэмы. Тема разрабатывается в основном на материале русской романтической поэмы 30-х годов XIX в., в частности, поэм М. Ю. Лермонтова, В. К. Кюхельбекера, А. И. Полежаева в сопоставлении с произведениями английских и польских романтиков. В английской романтической литературе наиболее благодарным материалом для сопоставительного анализа с русской романтической поэмой 30-х годов является творчество Байрона (прежде всего «Паломничество Чайльд Гарольда») и Шелли. Среди произведений польских поэтов-романтиков особый интерес представляют символико-философские поэмы Юлиуша Словацкого.

Поэмы Лермонтова, Кюхельбекера и Полежаева соотнесены, тем самым, как с уже вполне сложившейся идейной и жанровой традицией (Байрон, Шелли), так и с современной им польской романтической поэмой 30-х годов, находящейся в процессе развития и жанровой дифференциации (Словацкий). Это позволяет выяснить и типологическую общность жанровых разновидностей романтической поэмы в различных национальных литературах, и те моменты, которые характерны для самого процесса дифференциации этого жанра, и то своеобразное, что дает в этом отношении русская романтическая поэма.

Начало 30-х годов ознаменовалось в русской романтической литературе появлением группы поэм с отчетливо выраженной очерковой, нравоописательной основой. Одним из наиболее характерных примеров могут служить ранние кавказские поэмы М. Ю. Лермонтова, созданные поэтом на рубеже отрочества и юности,— «Черкесы» (1828), «Кавказский пленник» (1829), «Каллы» (1830).

Начиная с «Черкесов» — поэмы еще художественно незрелой, но чрезвычайно показательной по своим жанровым особенностям, мы имеем дело с поэмой-очерком, рисующим быт и нравы народов Кавказа, иногда выделяющим одну характерную черту этого быта (обычай кровной мести в «Каллы»). Поэма распадается на ряд очерковых зарисовок. Конфликтная ситуация в «Черкесах» предстает как воплощение двух контрастных укладов жизни. По своему жанру и композиционным принципам это произведение юного Лермонтова близко к прозаическим кавказским очеркам А. Бестужева-Марлинского, где точные и меткие зарисовки природы Кавказа и быта населяющих его народов то и дело прерываются лирическими авторскими отступлениями.

В «Кавказском пленнике» молодой поэт, придерживаясь пушкинской фабульной схемы, последовательно отказывается от анализа характера героя и от воспроизведения тех эпизодов, где изображена его внутренняя жизнь [1]. Хо́лодность Пленника к черкешенке объясняется у Лермонтова не «равнодушием к жизни», не «преждевременной старостью души», а тем, что он всецело поглощен тоской по родине и жаждой освобождения.

Как и в «Черкесах», в «Кавказском пленнике» судьба героя движется противопоставлением двух жизненных укладов — дикого и патриархального, горского быта и далекой родины. При этом на первый план выступают картины черкесского быта, и ни в чем еще не проявляется столь характерный в будущем для Лермонтова интерес к «истории души человеческой».

Очерково-нравоописательная природа ранних кавказских поэм Лермонтова — одно из характерных проявлений связи его творчества с декабристской литературой. «Романтизм понял — в его революционном течении — характер человека как личное, индивидуальное проявление характера народа, нации, своеобразной индивидуальности народа. Нация в романтизме

[1] Творческие взаимоотношения Лермонтова и Пушкина обстоятельно рассмотрены в статье Д. Д. Благого «Лермонтов и Пушкин. Проблемы историко-литературной преемственности».— В сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., Гослитиздат, 1941. Интересные соображения о соотношении «Кавказского пленника» Лермонтова с одноименной поэмой Пушкина высказывает А. В. Федоров.— В кн.: «Лермонтов и литература его времени». Л., Советский писатель, 1967, стр. 50—52.

выступила как некая индивидуальность, а совокупность человечества — не как единство, а как конгломерат индивидуально-определенных национальных характеров, замкнутых, несмешиваемых и неизменяемых» [2].

Характерное для эстетики романтизма сближение национального характера и индивидуальных свойств личности определило взаимодействие между очерковой разновидностью русской романтической поэмы конца 20-х — начала 30-х годов и нравоописательным очерком в прозе.

Романтическое нравоописание, как оно было представлено в декабристской литературной традиции, в частности в кавказских очерках А. А. Бестужева-Марлинского, совмещало интерес к «местному колориту» как воплощению национального характера, с общеромантической жаждой максимального выражения авторского «я», с тяготением к субъективно-лирическому началу в прозаическом повествовании.

«Человек может вам картиною, барельефом, звуком, книгой передать только свое понятие о вещи, а не самую вещь, свой взгляд на нее, а не точный ее вид. Вот почему нелепо требовать от поэта портретного сходства местностей: он перестанет быть поэтом, если возьмется не за свое дело. Его циркуль — ум, его палитра — сердце, его кисть — фантазия»,— замечает А. А. Бестужев-Марлинский в своем очерке «Путь до города Кубы». И продолжает, развивая и поясняя эту мысль: «Вы глядите на свой Колизей, а Байрон видел свой... Это не Колизей, не океан, не Гяур, это душа Байрона в разных ее изгибах...» [3].

Лирическое начало может стать в романтической нравоописательной прозе определяющим. Тогда, как в «Путешествии по Гарцу» Г. Гейне стихотворный лирический цикл органически вплетается в прозаическое повествование, воплощая стихию «высокого», контрастную по отношению к ироническим зарисовкам нравов. Но нередко «высокое» и «низкое», лирическое и эпическое в романтическом очерке не разделено между стихотворной и прозаической сферами влияния.

Так в пределах романтического нравоописания 20—30-х годов намечаются различные точки соприкосновения с очерковой романтической поэмой. Прозаическое повествование, где преобладает субъективно-лирический элемент, может быть сопоставлено по своим идейно-структурным особенностям с поэмой-очерком типа лермонтовских «Черкесов» или «Кавказского пленника», где быт и нравы народов Кавказа не теряют своей поэтичности, своей привлекательности для авторского «я». Иное дело — такой прозаический очерк, как «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев» А. Бестужева-Марлинского, не щадящий романтических иллюзий, изобилующий бытовыми, патуралистическими деталями. Очерковое прозаическое повествование, где объективное торжествует над субъективным, где трезвое, ироническое отношение к объекту изображения сменяет романтическую экзальтацию, ведет нас к очерковым поэмам А. И. Полежаева («Эрпели», «Чир-Юрт») с их принципиальным отрицанием «высокого», субъективно-лирического осмысления действительности.

[2] Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 292.

[3] А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. II. М., Гослитиздат. 1958, стр. 185—186.

В поэме «Эрпели» — одном из первых стихотворных очерков в русской литературе (1830) — Полежаев, в противоположность сложившейся литературной традиции рисует прозаическую, бытовую изнанку кавказской войны, пренебрегая изображением красот природы, столь характерным для романтической литературной традиции.

Вот эти дивные картины:
Каскады, горы и стремнины...
С окаменелою душой,
Убитый горестною долей,
На них смотрю я поневоле,
И верь мне: вижу из всего
Уродство — больше ничего [4].

Но чистым нравоописанием полежаевские поэмы не исчерпываются. В поэме «Чир-Юрт» (1832) этот жанр обнаруживает новые содержательные возможности.

Интересно отметить точки соприкосновения идейно-художественной эволюции поэмы-очерка в творчестве А. И. Полежаева с особенностями нравоописательного фона в третьей и четвертой песнях «Паломничества Чайльд Гарольда». Байрон, как известно, стремился в итальянских и швейцарских эпизодах «Паломничества», в картине поля битвы при Ватерлоо к созданию на локальном материале жизни европейских народов по возможности целостной историко-философской концепции [5]. Романтическое нравоописание, очевидно, дает возможность перехода не только к поэме с психологической проблематикой, но и к поэме символико-философской.

Эту идейно-структурную особенность «Паломничества Чайльд Гарольда» подметил уже В. Кюхельбекер, многократно обращавшийся в своем творчестве к жанру символико-философской поэмы: «Мой Агасвер... хочет быть тем же по части истории, чем Child Harold по части географии и статистики»,— пишет он Н. Г. Глинке 9 декабря 1835 г. [6] И уже завершив поэму «Агасвер», Кюхельбекер возвращается к этому сопоставлению в авторском предисловии к ней: «Агасвер путешествует из века в век как Байронов Чайльд Гарольд из одного государства в другое» [7].

Сходная возможность намечена в эволюции нравоописательной поэмы у Полежаева — от произведений очерковых, бытовых к созданию романтической поэмы, включающей местную, кавказскую тему в контекст общечеловеческой проблематики.

Обычно «Эрпели» и «Чир-Юрт» рассматриваются как произведения одного плана, что не совсем верно. Если «Эрпели» действительно очерково-бытовая поэма, стиховой очерк, то в «Чир-Юрте» эти жанровые черты ослож-

[4] А. И. Полежаев. Стихотворения, поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 234.
[5] См. А. А. Елистратова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 113—127.
[6] См. В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. II. М.— Л., «Советский писатель», 1967, стр. 74.
[7] «Декабристы и их время». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 55.

няются элементами субъективно-лирического, философского осмысления действительности. Рамки мировосприятия Полежаева в «Чир-Юрте» расширяются. Соответственно укрупняется, становится более многозначной, картина жизни в его поэме.

В «Эрпели» Полежаев сознательно отталкивался от романтической батальной живописи, противопоставляя ей точные зарисовки будничной повседневности кавказского военного быта.

Представя вкратце весь поход,
Я должен здесь, как Вальтер Скотт
Или Байрон, представить список
С живых, разительных картин
Вам, мой любезный господин,
Иль вам, почтеннейшая дама...
...Простите ж мне мое незнанье —
Ему взамену есть старанье;
Мой безыскусный карандаш
Так точно верен без поверки,
Как на устах у лицемерки
Всегда готовый «Отче наш» [8].

Временами поэт сознательно снижает в своей поэме личность рассказчика, противопоставляя его взгляды на действительность романтическому мировосприятию.

Не то в «Чир-Юрте», где в рассказчике без труда можно обнаружить черты мятежного романтического героя, где Байрон упоминается с глубоким сочувствием и искренним восхищением, как «певец души и чувства», «великий гений и поэт», погибший в борьбе за свободу. Полежаев вновь обращается к завоеваниям и художественным возможностям романтизма, чтобы изображение войны приобрело большую значимость и масштабность.

Батальные картины выходят в его поэтическом повествовании за пределы локальных эпизодов одного из кавказских походов. Он стремится укрупнить масштабы поэтического обобщения.

Есть много стран под небесами,
Но нет той счастливой страны,
Где б люди жили не врагами
Без права силы и войны!..
. . . . . .
Да будет проклят злополучный,
Который первый ощутил
Мученья зависти докучной:
Он первый брата умертвил!
Да будет проклят нечестивый,
Извлекший первый меч войны
На те блаженные страны,
Где жил народ миролюбивый! [9]

[8] А. И. Полежаев. Стихотворения, поэмы, стр. 248.
[9] Там же, стр. 292, 295.

Вспоминая о личности Байрона, Полежаев обращается и к прямым реминисценциям из третьей песни «Паломничества Чайльд Гарольда». Речь идет не о каких-то частных совпадениях или заимствованиях, а о том, что в русской романтической поэме нравоописание, тяготеющее к идейно-образным моментам, характерным для символико-философской поэмы, порождает мотивы и композиционные «ходы», обладающие известной типологической общностью с произведениями английского романтика.

Если для эволюции полежаевских нравоописательных поэм характерно движение к проблематике и образности поэм символико-философских, то поэмы молодого Лермонтова тяготеют к иной форме. Для них характерна такая жанровая структура, которую можно связать уже с романизацией поэмы, с повышенным интересом к психологической проблематике.

В поэме «Каллы» мы находим попытку молодого поэта связать бытовые моменты с внутренним миром героя. Жестокий обычай кровной мести — лишь отправная точка для Лермонтова. В «Каллы» поэта интересует не только быт (как это было в «Черкесах»), но и нравственная позиция героя, драматизм его переживаний. Верность дедовским обычаям сталкивается в душе Аджи с естественным чувством человечности, возмутившимся против бессмысленного убийства трех спящих людей. Конфликтная основа жанра меняется: противостояние бытовых укладов смещается в сторону противостояния двух нравственных укладов. Оно связано с обособлением личной нравственной позиции героя поэмы от роевой патриархальной морали. Нравоописание, очерковые моменты в «Каллы» нужны лишь для того, чтобы подчеркнуть обособленность этой позиции. Так в юношеских поэмах Лермонтова намечаются контуры конфликта между героем и средой.

Очерковые романтические поэмы были в лермонтовской поэзии необходимой ступенью к созданию характеров, к воссозданию душевного мира героев. Поэт стремится постичь национальный характер кавказских горцев в его бытовом варианте, связанном с особенностями «местного колорита».

В более поздней поэме «Аул Бастунджи» (1831) поэт избирает уже иную трактовку кавказской темы. Подробности быта еще играют здесь значительную роль. Но они уже отодвинуты на задний план изображением внутренней жизни героев, в особенности Селима.

Тщательно разработанная романическая интрига (история трагической любви Селима к Заре, жене его старшего брата) как бы уравновешена в «Ауле Бастунджи» нравоописательным элементом. Сюжетно поэма оформлена как пересказ местного горского предания. В ней много бытовых описаний. Своеобразное «равновесие» в жанровой структуре «Аула Бастунджи» нравоописательного и романического начал — естественный результат концепции личности ее главного героя, где общенациональные черты, принявшие форму личных страстей, вступают в противоречие с породившей их средой. Это дает право рассматривать «Аул Бастунджи» как произведение, завершающее ранние, нравоописательные кавказские поэмы Лермонтова и предваряющие те его произведения, где поэт стремится раскрыть душевный мир мятежного и страдающего героя, своего современника.

В каком же соотношении эти художественно незрелые, но весьма показательные для жанровой эволюции романтической поэмы опыты находятся

с общеевропейской романтической традицией и в первую очередь с романтическими поэмами Байрона?

Стремление молодого Лермонтова сочетать в своих поэмах романическое и нравоописательное начала опиралось на то, что было свершено Байроном в «Паломничестве Чайльд Гарольда», где впервые в европейской литературе достигнуто подлинно художественное равновесие между романической стороной, воплощенной в судьбе Гарольда, и широким историко-географическим фоном, включающим отчетливые элементы нравоописания. Романтическая концепция тождества индивидуальных и национальных черт в человеческом характере, сформулированная Г. Гуковским применительно к романтическому движению в целом, реализована в байроновской поэме лишь в том, что касается фона. Вспомним хотя бы «деву из Сарагоссы», байроновских албанцев и эллинов. Что же до самого Гарольда, покинувшего свой «край родной», то по своему психологическому складу он как бы вненационален, он возможен в любом национальном контексте. «Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все... отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» [10].

Эти слова Пушкина принято цитировать, говоря о скептическом отношении поэта к «байроническому» герою и его возможностям в литературном развитии. Но нельзя не увидеть здесь и признания огромного художественного открытия, сделанного Байроном: именно психологическая, нравственная противоположность этого «мрачного, могущественного лица» сгущенному местному колориту создает необходимое конфликтное напряжение между байроновскими мятежными героями и подчеркнуто устойчивой в своих особенностях средой.

Нетрудно заметить, что ранняя нравоописательная группа кавказских поэм Лермонтова, несмотря на свою художественную незрелость, вполне своеобразна по сравнению с байроновской поэмой. И это несмотря на то, что пиетет молодого Лермонтова по отношению к Байрону чрезвычайно велик, что многие из его юношеских опытов снабжены эпиграфами из произведений английского поэта, что Лермонтов с той или иной степенью точности обращается в это время к переводам из Байрона [11]. В отношении подлинного художника понятие литературного влияния включает в себя не только личное пристрастие к творчеству предшественника, но также и те неизбежные «поправки», которые вносятся при этом и новой эпохой и самим ходом данного национального литературного процесса. Нравоописательная структура ранних кавказских поэм Лермонтова — подтверждение того, что в пределах «байронизма» и общеромантического пристрастия к воспроизведению «местного колорита» у юного Лермонтова проявляется отчетливый интерес к идеям детерминизма, к соотношению обстоятельств и

[10] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 51.

[11] Убедительный анализ творческих взаимоотношений Лермонтова с поэзией Байрона мы найдем в упоминавшейся уже работе А. В. Федорова «Лермонтов и литература его времени».

характера как причины и следствия. Заслуживает внимания тот факт, что в поэзии русского романтизма очерково-нравоописательная линия занимает, пожалуй, более значительное и весомое место, чем в романтизме других европейских стран. Она стала своеобразным прообразом того широкого и многообразного развития нравоописательных жанров, которое характерно для русской литературы 40—80-х годов XIX в.— от авторов «натуральной школы» до Салтыкова-Щедрина и Г. Успенского. Все это придает особый интерес и значимость отмеченным выше чертам очерковых кавказских поэм Лермонтова и Полежаева.

В конце 20-х — начале 30-х годов романтическая поэма порождает роман в стихах и стихотворную повесть — близкие, но не адекватные ей жанры. Однако это направление эволюции романтической поэмы реализовало лишь часть заложенных в ее природе содержательных возможностей. Не менее важной и плодотворной была тенденция драматизации структуры романтической поэмы. В творчестве самых различных поэтов-романтиков большое место занимают произведения как бы промежуточного между драматической поэмой и лирической драмой характера («Манфред», «Каин», «Небо и земля» Байрона; «Освобожденный Прометей» Шелли; «Дзяды» А. Мицкевича; «Кордиан», «Ангелли», «Фантазий» и многие другие произведения Ю. Словацкого; «Иридион» и «Небожественная комедия» З. Красиньского; «Ижорский», «Иван, купецкий сын» и «Агасвер» Кюхельбекера; «Азраил» Лермонтова; «Лициний» и «Вильям Пен» Герцена; «Торжество смерти» В. Печерина). Подобная тенденция связана с особенностями «той вершинной» (по выражению В. М. Жирмунского) композиции романтической поэмы, где герой всегда выступает в критической, перенапряженной ситуации, приводящей к столкновению различных идейно-нравственных позиций.

Значительный импульс драматизации структуры романтической поэмы дало тяготение крупнейших поэтов-романтиков к идеологическому усложнению ее содержания, к масштабности и символической многозначности ее образов. Байрону, Шелли, Мицкевичу, Словацкому, Кюхельбекеру, Лермонтову становились тесны пределы субъективного, монологического по своей установке авторского повествования.

К осознанию причинно-следственных отношений в жизни человеческого общества и отдельного индивидуума поэты-романтики шли ощупью — поэтому так часто идейно-художественное обобщение в структуре драматических символико-философских поэм (будем пользоваться этим жанровым определением) выступает в обличье мифологических или легендарных образов, а единство противоположностей в душевной жизни отдельного человека нередко изображается с помощью персонифицированных аллегорических чувств и сил (Страх и Воображение в «Кордиане» Ю. Словацкого; Кикимора и Шишимора в «Ижорском» В. Кюхельбекера; ранее — противоборствующие силы в поэмах Байрона и Шелли). Но истинного обособления и противостояния характеров, необходимых для развития драматического действия, в этих произведениях не возникло.

Конфликтное напряжение в драматической поэме обычно является результатом сложного взаимодействия психологического и нравоописательного планов в ее жанровой основе.

С интереснейшими и своеобразными образцами символико-философской драматической поэмы мы сталкиваемся в творчестве В. Кюхельбекера и Ю. Словацкого.

Развитие в русской романтической литературе 30-х годов этой жанровой разновидности романтической поэмы связано прежде всего с творчеством В. К. Кюхельбекера. Поразительна чуткость Кюхельбекера — узника и ссыльного — к идейно-литературным запросам времени, его стремление встать в этой области «с веком наравне», его внимание к процессам, происходившим в русской и других европейских литературах.

Нельзя пройти мимо активного интереса Кюхельбекера к художественным достижениям литературы польского романтизма, в первую очередь, к творчеству Адама Мицкевича. Мы располагаем свидетельством польского революционера А. Рыпиньского о том, что поэт-декабрист живо интересовался польской литературой и языком, и о том, что польские друзья делились с ним ходившими по рукам литературными новинками, переводили для него произведения польских авторов [12].

Один из польских друзей Кюхельбекера, Ф. Скржидлевский, писал в августе 1830 г. поэту-декабристу, заточенному в это время в Динабургской крепости:

«Дельвиг читал ему (Бернгофу [13].— *Е. П.*) 17 июля сего года Ижорского, и он не опомнится поныне с восхищения и уверяет, что Вы только можете разделять славу с Мицкевичем!..

Посылаю кой-что новое Мицкевича Рыпиньскому, пусть он с Вами и их прочтет» [14].

Возможное знакомство с «Дзядами» могло усилить характерный для Кюхельбекера интерес к жанру символико-философской поэмы, подтвердить историческую и художественную правомерность исканий в этой области.

Особенно разительной представляется типологическая близость структуры драматических поэм Кюхельбекера и произведений Юлиуша Словацкого. Нам неизвестно, знал ли Кюхельбекер поэзию Словацкого. Но так или иначе сходные моменты в «Ижорском», «Кордиане», «Фантазии», в «Балладине» Словацкого и драматической поэме-сказке Кюхельбекера «Иван, купецкий сын» восходят к общим процессам литературного развития эпохи. Известную роль могла сыграть при этом общность художественных пристрастий Словацкого и Кюхельбекера, их активный интерес к Шекспиру и Кальдерону.

Обращаясь к жанру драматической поэмы, и Словацкий, и Кюхельбекер подчеркивают лирическое начало в своих поэтических опытах, не считая их драматургией в собственном смысле слова.

В своих письмах к матери Словацкий упорно именует «Кордиана» «поэмой». «Сейчас ничего не читаю, потому что целыми днями переписываю мою новую поэму «Кордиан». Я сам придумал это странное имя для

[12] «Литературное наследство», т. 59 (1). М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 515—516.

[13] *И. Бернгоф* — преподаватель русской словесности в Рижской гимназии, с которым А. А. Дельвиг и Ф. Скржидлевский поддерживали дружеские отношения.

[14] «Декабристы и их время», стр. 40—41.

моего идеального человека»[15],— пишет он из Женевы в ноябре 1833 г. «Поэмой» именуется «Кордиан» и в других письмах Словацкого этой поры. Лиризм, недраматургичность своей «мистерии» Кюхельбекер специально оговаривал в предисловии, предваряющем издание первой части «Ижорского» в 1835 г.

«По предначертанию нашему, поступки самого героя и окружающих его лиц, равно и все случающееся с ним, служит единственно к раскрытию его наклонностей. По сему самому большая часть сих действий и событий происходит за сценою, зрителям же гораздо чаще представляются перемены, произведенные ими в Ижорском, нежели сами они... По лирическому духу, преобладающему как в мистериях, так и вообще во всех других родах драматической поэзии, близких к первоначальным стадиям оной, мы по необходимости и в своей драме, составленной по образцу их, должны были отказаться от разительных действий и событий перед самыми глазами зрителей»[16].

Итак, для Словацкого и для Кюхельбекера, назвавших свои драматические поэмы по имени главного героя, важно преимущественно лирическое начало. Заявлено, казалось бы, «единодержавие героя», знакомое по романтической поэме психологического плана, подразумевается особая активность авторского «я». Однако выявляется эта лирическая стихия в «Кордиане» и в «Ижорском» по-разному, обнаруживая различные возможности жанра.

В «Кордиане» (1833—1834) господствует та мятежная лирическая стихия, которую И. Г. Неупокоева определяет как «прометеевское начало», характерное для трагедийной символико-философской поэмы.

Благородный, пылкий, снедаемый внутренним беспокойством Кордиан — не только литературный брат Густава и Конрада из «Дзядов» (не случайно изданная без имени автора драматическая поэма Словацкого была приписана современниками Мицкевичу), он во многом alter ego автора, во всяком случае, в тех пределах, где можно говорить о близости автора и лирического героя. Прометеевское бунтарство и фаустовская беспокойная подвижность духа сближают Кордиана не только с байроновским Манфредом (сходство это сознательно подчеркнуто в поэме автором), но и с лирическим героем поэзии Словацкого.

Прометеевское начало, живущее в Кордиане, помогает ему преодолеть боль отвергнутой любви и безысходность мировой скорби.

Лавины, что над скалами нависли,
Могу ль сдержать руками, силой мысли?
Могу ли я, как бог во дни творенья,
Зажечь над миром звезд горенье,
Земную не разбрызгав глину?
Могу! Подобно исполину
Пойду, народы разбужу я[17].

Перевод Л. Мартынова

[15] Ю. Словацкий. Избр. соч. в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, стр. 574.
[16] В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. II, стр. 749.
[17] Ю. Словацкий. Избр. соч., т. I, стр. 64.

Лирический мятеж **Кордиана** предопределяет переход героя поэмы Словацкого от интеллектуального бунтарства к борьбе против самодержавного гнета. Он дает Кордиану силы решиться на цареубийство, несмотря на несогласие сотоварищей по заговору, а после неудачного покушения на жизнь царя — преодолеть «бесовское» неверие в необходимость борьбы и подвига. Мятежное чувство дает герою силы выйти победителем в единоборстве с Дьяволом.

Кордиан, по мысли Словацкого, «идеальный человек». Авторское приятие позиции героя очевидно, несмотря на склонность Кордиана к рефлексии, несмотря на проявление подчас слабости и непоследовательности.

Подлинная человечность — утверждает поэт — результат победы не только над внешними обстоятельствами, но и над самим собой. «Кордиан» создан Словацким во славу свободы нравственного и политического самоопределения человеческой личности. Именно поэтому герой поэмы одерживает моральную победу не только в поединке с конкретно-историческими носителями зла; он торжествует и над злом метафизическим, выведенным поэтом на сцену в «Предуведомлении» к «Кордиану».

Близость героя и автора, субъективно-лирическое начало характера Кордиана определяют собой особенности жанровой структуры этой драматической поэмы: близость ее к трагедийной поэме символико-философского плана.

Несмотря на то что в «Кордиане», как и в «Дзядах» Мицкевича, характер героя сопоставлен с «состоянием мира», он в известной — и в очень значительной — степени автономен по отношению к нему. Явившись в «Предуведомлении» в символических образах, «состояние мира» в последующих сценах драматической поэмы Словацкого конкретизируется, принимает историческое и бытовое обличье. Сцены в Лондоне, гнетущем Кордиана своей буржуазной пошлостью, любовная интрига с итальянской куртизанкой Виолеттой, сатирическая сцена посещения Кордианом римского папы, саморазоблачительные монологи и диалоги Николая I и Константина создают в своей совокупности мрачную картину исторической реальности. Но для внутренней жизни Кордиана, обусловливающей развитие действия в этой поэме, это всего лишь фон, точка отталкивания.

Узнал я, сколько стоят поцелуи,
Слетали листья чувств на тропы дальних странствий,
И детской веры пыл на плитах ватиканских
Угас [18].

Перевод Л. Мартынова

В «Кордиане» торжествует центростремительное начало, самое важное в поэме — нелегкая и драматичная «история души человеческой».

Это же характерно и для замысла драматической поэзии В. Кюхельбекера «Ижорский» (1832—1842). Однако точки соприкосновения между героем и автором здесь почти отсутствуют.

[18] Там же, стр. 621.

«В «Ижорском»,— справедливо замечает Ю. Н. Тынянов,— даны разные фазы байронизма, начиная с притворного» [19].

Главный герой мистерии представляет собой как бы совокупность различных разновидностей мировой скорби и скептического неприятия действительности. В центре авторского внимания — не ищущий и мятущийся герой прометеевского типа, как у Словацкого, а совокупность тех социально-психологических и бытовых проявлений, которые в русской литературе XIX в. связывались с понятием «лишнего человека».

«Небо и ад» как символ различных психологических состояний героя; «земля», где он живет и действует, воплощены Кюхельбекером в двух различных группах персонажей. Одна из них — фантастическая, сборище добрых и злых духов, символизирующих доброе и злое начала в душе героя. Другая — представители вполне реального русского общества 30-х годов. Кюхельбекер как бы подчеркивает, что если поступки своего героя он соотносит с конкретной общественной средой, то их мотивы все же истолковываются им метафизически.

Особенно последовательно это разграничение проводится в первой части мистерии. Недовольство жизнью, «байроническое» настроение умов, по мысли Кюхельбекера,— пустая прихоть моды или гордыня одинокого, озлобленного человека. Не удивительно, что в первой части «Ижорского» на авансцену выдвинуты:

«Чайльды в золотых очках,
Гяуры в черных фраках, Лары,
Забывшие сыскать для котильона пары [20].

Перед нами — групповой портрет представителей «салонного байронизма», и характер Ижорского — лишь одно из слагаемых этого группового портрета. В жанровых пределах символико-философской поэмы в Ижорском намечается как бы идейно-художественный «обмен» с романтическим нравоописанием.

Человек, по мысли Кюхельбекера,— «игралище страстей», но не людей и не рока. Объективные законы жизни не могут и не должны подчинять себе свободную человеческую волю. Не удивительно, что столкновение Ижорского с обществом Кюхельбекер не считает достаточно серьезным. Конечно, «свет» в изображении Кюхельбекера достаточно гадок и описан автором в грибоедовских, до подражательности, красках. Но в «свете» обитают не одни лишь Жеманские, Ветреневы и прочие бесчисленные «твари», по определению Ижорского. Рядом с ними — юноша Веснов, благородный романтик и вольнолюбец, Лидия Пронская, самоотверженно полюбившая Ижорского. В общественной, реальной среде, как и в метафизической сфере, автор предоставляет своему герою свободу выбора между добром и злом. Поэтому мысль о какой-либо общественной «беде» Ижорского отсутствует в первой части мистерии. Все, что происходит в ней,— его «вина», порождение его неверия в лучшие чувства человека.

[19] Ю. Н. Тынянов. В. К. Кюхельбекер.— В кн.: В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы, т. I. Л., «Советский писатель», 1939, стр. X.
[20] В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы, т. II, стр. 414.

Во второй части «Ижорского» культ абсолютной свободы воли сменяется у Кюхельбекера размышлениями о степени обусловленности внутреннего мира человека внешними причинами. Если разочарованность Ижорского была в первой части мистерии лишь «подобьем английского сплина», то теперь его поражает несравненно более тяжкий нравственный недуг. Скучающее разочарование уступает место «безочарованию», переходящему в мизантропию, в ненависть к современному обществу.

Активность нравоописательного фона во второй части «Ижорского» возрастает. Краски, которыми пользуется Кюхельбекер, становятся еще более мрачными. Пьянство, карточная игра, грязный разврат, низкопоклонство — вся эта картина дворянского быта достаточно выразительна. Кюхельбекер отдает себе отчет в том, что даже цельные по натуре люди либо уподобляются в чем-то этой среде (что происходит с Ижорским), либо обречены на гибель, как Веснов и Лидия Пронская.

Мысль о социально-исторической обусловленности человеческих поступков воспринимается автором мистерии во второй части «Ижорского» не иронически, как то было в первой части, а трагически. Все, что происходит здесь с героями мистерии, происходит с ними как бы «поневоле» (так говорит Шишимора, один из демонических двойников Ижорского и в чем-то рупор авторских идей). Ижорский пытается спасти Веснова от гибели, не допустив его в свое имение, но и этого он сделать не может. И когда Ижорский хочет убить Веснова, заподозрив Лидию в неверности, а Лидия пытается спасти юношу, ее благородный замысел ни к чему не приводит.

Стихия «неминучей доли» властвует над героями мистерии, которым судьба определила родиться и жить в «роковую годину». Метафизические силы, которые в первой части «Ижорского» казались независимыми от «состояния мира», во второй части, по воле автора, обнаруживают свою реальную сущность.

Так, в мистерии Кюхельбекера образ Рока, Судьбы, бывшей в декабристской романтической литературе символическим обозначением объективных исторических сил и событий, получает свою расшифровку, становится вполне конкретным и осязаемым. Замыслив «Ижорского» как памфлет на салонный байронизм, Кюхельбекер захвачен размышлениями о взаимодействии среды и характера, о диалектике «беды» и «вины» лишних людей. Именно поэтому нравоописательный фон становится в «Ижорском» активным идейно-структурным компонентом драматической поэмы.

Было бы слишком просто объяснять религиозно-моралистический финал «Ижорского», как это нередко делается, только фактами личной биографии ее автора. Чтобы верно истолковать конец мистерии (Ижорский случайно погибает по дороге в Афонский монастырь, где хотел постричься в монахи), необходимо хотя бы кратко разобраться в сюжетной логике ее третьей части.

В первом действии третьей части Ижорский нравственно разбит сознанием того, что Лидия и Веснов, загубленные им, невиновны, что он был неправ в своей ненависти к «предательскому роду» людей.

Человек 30-х годов, Ижорский, не может жить без «краеугольного камня нравственному бытию» (Герцен). Он сразу же начинает искать

жизненную опору для возродившейся в его сердце веры в добро. Вначале он думает спастись от внутренних противоречий, приобщившись к патриархальной жизни обитателей смиренной рыбацкой деревушки. Но нравственная цельность и чистота «детей природы» оказывается мнимой. Современная меркантильность и отсутствие моральных устоев оказываются не чуждыми «пастушескому раю».

Руссоистская утопия Ижорского рушится, но автор не желает вновь вернуть своего героя в состояние «безочарования». И вот Кюхельбекер, не имея в своем распоряжении иной «машины времени», кроме своего поэтического воображения, заставляет человека 30-х годов, Ижорского, перенестись в 20-е годы, отправив его сражаться с турками за свободу Греции.

Если бы в России 30-х годов XIX в. имелась исторически реальная возможность подобного выхода из положения, то Кюхельбекер мог бы после этого монолога Ижорского поставить точку. Вероятно, он так и сделал бы, и тогда пути героя мистерии Кюхельбекера (вернее, конечная точка этого пути) совпали бы с идейно-художественной концепцией «Кордиана» Словацкого, где мужественная и честная «кончина за народ» помогает герою спастись от дьявольских козней и искушений, от демонического скептицизма.

Однако в отличие от Кордиана (и это очень важно для Кюхельбекера, который и в третьей части «Ижорского» продолжает исследовать проблему соотношения среды и человеческого характера) герой мистерии оказался нравственно не подготовленным к участию в народном восстании.

...Внушала мне отвагу
Не чистая любовь к святыне и ко благу;
Мятежник гордый, но бессильный и слепой,
Я, чтоб не быть ни одного мгновенья
Глаз на глаз с внутренним своим судьей,
Со скрежетом бросался в дикий бой,
В неистовую оргию сраженья,
И вот обманут: я с самим собой
Не мог расстаться [21].

Терзания Ижорского и финал мистерии в чем-то аналогичны завершающему эпизоду символико-философской поэмы Ю. Словацкого «Ангелли» (1838), где рыцарь, символизирующий восставший народ, бессилен воскресить для новой жизни и борьбы усопшего героя поэмы.

Не случайно, видимо, что вопрос о мере нравственной готовности романтического бунтаря принять участие в широком, общенародном освободительном движении возникает именно в жанровых пределах философско-символической драматической поэмы. Соотнесенность характера героя и среды, их взаимодействие легче было показать в драматизированном поэтическом повествовании с его обостренной конфликтностью, с его разнообразными и гибкими художественными возможностями реализации многообразной и гибкой системы мотивировок. В последующих двух дра-

[21] В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы, т. II, стр. 431.

матических поэмах, созданных после «Кордиана», Словацкий все больше внимания уделяет диалектике взаимоотношений героя и среды. Трагический финал «Ангелли» по-своему подготовил усиление нравоописательного начала в драматической поэме «Фантазий», которая по своим идейно-структурным особенностям во многом близка «Ижорскому». Как в мистерии Кюхельбекера, так и у Словацкого мы имеем дело с поэтическим исследованием «различных фаз байронизма».

Аффектированная, преувеличенная романтическая восторженность графа Фантазия и графини Идалии, поверхностный скептицизм главного героя, служащий лишь формой проявления интеллектуального дендизма и эгоистической самовлюбленности, противопоставлены Словацким истинной романтике высоких чувств и патриотического подвига, воплощенной в образах повстанца Яна, отданного в солдаты, Дианы и Стеллы. Расстановка характеров в этой поэме аналогична идейно-психологическому противостоянию в мистерии Кюхельбекера ее главного героя и возвышенных, чистых сердцем мечтателей Веснова и Лидии Пронской.

Салонный байронизм графа Фантазия, так же как разочарование и мизантропия Ижорского,— не что иное, как воплощение свойств и настроений окружающей их среды. Иронически-гротескное изображение в драматической поэме Словацкого сентиментально-романтических увлечений графини Решпект, насильственное внедрение салонной романтики в прозаический бытовой уклад этого дворянского семейства столь же важны для обоснования идейно-психологических особенностей склада главного героя драматической поэмы, как и его обширные монологи. Опорой этого гротескно-иронического, причудливого художественного мира поэмы «Фантазий» является активный нравоописательный фон.

Переплетение психологической проблематики и нравоописания, интерес к внутреннему миру героев, уравновешенный интересом к воздействию на их душу объективного мира и его законов — характерная и знаменательная черта жанра драматической поэмы в творчестве Словацкого и Кюхельбекера, свидетельствующая о том, что романтическая поэма 30-х годов стремится в своей идейно-художественной эволюции к широкому и многообразному синтезу различных жанровых тенденций.

Среди многочисленных символико-философских поэм 30-х годов XIX в. следует выделить группу произведений, ориентированных на фольклор. Это явление, весьма характерное для восточноевропейского романтического движения, в частности для русской и польской литератур.

Обращение поэтов-романтиков к национальной фольклорной традиции, такое обычное в эпоху романтизма, имело в 30—40-е годы особый смысл и привело к иным идейно-творческим результатам, чем на заре романтического движения. Рубеж 30—40-х годов — пора активной демократизации искусства, что отразилось и в отдельных явлениях романтической литературы. В этих условиях обращение прогрессивных романтиков к фольклорной образности было связано не только со стремлением передать безыскусственную простоту и национальную неповторимость народных творений, но и с желанием проникнуть в глубину народного миропонимания. Путем взаимодействия с коллективным началом, воплo-

щенном в фольклоре, личное, бунтарское начало в романтизме в эти годы все активнее стремится постичь особенности этического и социально-исторического идеала, созданного народным сознанием.

«Балладина» (1834) Ю. Словацкого, «Иван, купецкий сын» (1832—1842) В. Кюхельбекера — произведения, с большой полнотой обнаружившие идейно-художественные возможности и тенденции жанровой эволюции символико-философских драматических поэм.

Драматическая поэма Ю. Словацкого, где использованы многообразные формы фольклорной образности,— произведение сложной и многозначной проблематики. Размышления Словацкого о власти и насилии, о неделимости личной и политической этики, стремление отделить в народных идеалах и верованиях истинное от ложного, наконец, идея неизбежного возмездия за содеянную несправедливость и преступления [22] — все это образует богатый и причудливый идейно-образный мир «Балладины». В ней отразился кризис сентиментально-руссоистских и романтических представлений о народе как о носителе естественной нравственности.

Иллюзорность этой мысли создает в «Балладине» предпосылку для кровавого и трагического развития событий. Изгнанный король Попель Третий, скрывающийся под видом отшельника; благородный мечтатель граф Киркор, стремящийся восстановить попранную справедливость,— в равной мере оказываются во власти этой иллюзии.

Ищи невесту в хате небогатой,
Тихи, верны там жены...
Простая дева из простого дома!
С ней краше жизнь, чем с дочерью царей [23].

Перевод С. Свяцкого

Последствия этого наивного заблуждения трагичны. «Черны душой» Балладина и алчный, прижимистый Грабец — оба они жадны до денег и власти и способны на низость и преступление на пути к этим жизненным благам. Мечты о короне убивают совесть не только в королевском дворце — им найдется место и в «хате небогатой».

И если Грабец, принявший по прихоти лесных духов шутовское и фантастическое обличье короля из карточной колоды, воплощает комическую сторону стремления любой ценой выбраться в люди, то Балладина — трагическая героиня драматической поэмы Словацкого. Ее история символизирует те жестокие и страшные возможности, которые заложены в душе властолюбца и собственника (в Балладине жестокость крестьянской леди Макбет уживается с прижимистостью и скупостью).

Поучительно, что в «Балладине» метафизическое зло, столь активное в идейно-художественном мире «Кордиана», практически отсутствует. Резвые и причудливые лесные и водяные духи никнут и исчезают в поэме

[22] Подробно об идее возмездия в революционно-романтической поэме см. И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века (Опыт типологии жанра). М., «Наука», 1971, стр. 243—246.
[23] Ю. Словацкий. Избр. соч., т. II, стр. 19.

Словацкого на фоне вполне реального, земного зла, той «власти тьмы», которая держит в своем подчинении страдающие, темные, далеко не единые в своем нравственном облике «низы» и «верхи», охваченные стихией феодального разбоя и жестокости.

Фольклорные мотивы и образы являются в поэме «Балладина» моментами «социальности» (как называл Белинский идейный пафос прогрессивных европейских литератур рубежа 30—40-х годов), романтическим предвестием конфликтов и системы мотивировок произведений реалистического плана. Если в третьей части «Дзядов» конкретизация характеров и мотивировок шла за счет исторической достоверности и широты нравоописательного фона, то в «Балладине» она возникает как результат сложного взаимодействия символических, многозначных образов и ситуаций. Это связано, в частности, и с тем, что драматические поэмы Словацкого (исключением в известной мере является «Фантазий») тяготеют к исследованию психологических и нравственных проявлений человеческой личности. В «Балладине» подобная организация сюжета связана, в частности, и с особенностями воплощения здесь идеи возмездия.

Ставши королевой, Балладина намерена даровать подданным долгожданные мир и справедливость, покончив раз и навсегда со своим прошлым. Она стремится отделить средства от цели и терпит крушение. Прошлое оживает в деяниях королевы, желающей быть справедливой, но запутывающейся в бесконечном лабиринте лжи и насилия.

В символическом финале драматической поэмы Словацкого идея возмездия возникает не в социально-историческом, а в нравственном обличье. «Божий суд» символизирует в «Балладине» не историческую Немезиду (как это было, например, в поэзии Байрона, в политической лирике Лермонтова 30-х годов), а суд совести, казалось бы, безнадежно погребенной под грузом тяжких преступлений. Но от этого идейно-философское звучание поэмы не становится менее значительным и глубоким.

Размышления о неделимости личной и политической нравственности будут продолжены Словацким в его драматической поэме «Лилла Венеда» и указывают на возникновение новых моментов в идейной структуре романтической поэмы 30-х годов. Однако в «Балладине», как и в «Кордпане», при всей усложненности проблематики и системы мотивировок средоточием всех причинных связей остается человеческая личность. Дело исторической справедливости, в конечном итоге, осуществляется в поэме через волю и совесть индивидуума.

Драматическая поэма В. Кюхельбекера «Иван, купецкий сын» (1833—1842), имеющая много общего по своим идейно-художественным особенностям с «Балладиной», в то же время отлична от поэмы Словацкого преобладанием жанровой нравоописательной основы. Та пунктирно намеченная тенденция к «социальности», которая обнаруживается в «Балладине», приобретает в поэме-сказке Кюхельбекера несравненно более определенные очертания. Казалось бы, новгородская тема, углубленное чтение былин во время работы над «Иваном, купецким сыном» располагали Кюхельбекера к усвоению образной системы героического эпоса. Но в драматической поэме Кюхельбекера торжествует идейно-образное начало бытовой сатирической сказки. По справедливому наблюдению В. Базано-

ва, драматическая поэма «Иван, купецкий сын» — «памфлет о приобретателе». Кюхельбекер еще в большей степени, чем в первых частях «Ижорского», отступает от характерного для романтизма интереса либо к героическим, либо к порочным исключениям из «правил» обыденности. Его герой, новгородский купец Иван — воплощение буржуазной посредственности и мелочного расчета — полностью сливается со средой, с теми нравами, которые являются фоном поэмы.

Кюхельбекер так писал своему племяннику Н. Глинке о замысле своей драматической поэмы: «Я ему подчинил великодушного, храброго, высокого и образом мыслей и чувств Булата и Андану, страстную, готовую всем жертвовать любви своей; разумеется, что он их губит — а кажется, это развязка довольно трагическая, кажется, стоит попытаться изобразить зависимость двух благородных существ и гибель их не от злодея сильного и грозного, а от бездушного себялюбца, которому они всем пожертвовали... В конце моей сказки Иван продает лорду Эльджину превращенного в истукана избавителя и благодетеля своего Булата. Это стоит чаши Атреевой» [24].

Резкая социальная характерность центрального персонажа, подчеркнутая и заглавием («Иван, купецкий сын»), и завершающими пьесу репликами (где Иван предстает как возможный родоначальник купеческой династии), приводит к изменению системы мотивировок этой драматической поэмы по сравнению с «Ижорским», где автор чередует «небо» и «землю», метафизическое и конкретно-бытовое. В «Иване, купецком сыне» демонических персонажей, по традиции воплощающих мировое зло, не меньше, чем в «мистерии» «Ижорский». Но их сюжетная функция, связанные с ними символические «сверхсмыслы» (по выражению Д. Максимова) радикальным образом изменились. Мировое зло в лице Вельзевула подчинено здесь вполне реальной демонической стихии чистогана. Амфиза Пудовна, мачеха Ивана, задушившая родного отца и пытающаяся извести пасынка и его семейство, чтобы прибрать к рукам мужнины капиталы, в символической сцене шабаша в буквальном (и расширительно символическом) смысле слова заставляет князя тьмы плясать под свою дудку. И если демонические силы все же губят Амфизу, это выглядит в драматической поэме Кюхельбекера как устранение нежелательного и опасного конкурента. Зло, воплощенное в денежных отношениях и интересах, оказывается, по мысли поэта-декабриста, намного страшнее и могущественнее зла метафизического.

Сходные моменты есть и в проблематике «Балладины» и «Ивана, купецкого сына». Круг идей, связанных в поэме Словацкого с характером благородного и простодушного рыцаря Киркора и богатыря Булата, защитника угнетенных в философской сказке Кюхельбекера, во многом совпадают. Неумолимый ход событий, их объективная логика делают одинаково бесплодными благородные побуждения и подвиги Киркора и Булата. Результаты их рыцарски возвышенных поступков оказываются непредвиденными для самих героев, наивно полагавших, что все во власти

[24] В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы, т. I, стр. XIV.

их суверенной воли. И вместо того, чтобы восхищаться подвигами Булата, Кюхельбекер пишет о них с горестной иронией.

Всегда и всюду, не спросяся броду,
Герой-философ так и лезет в воду.
Царя, отца всему бухарскому народу
И не желал, а все нам Дон Кишот сгубил.
А вот покоится Андана,
Дитя благого, доблестного хана,
В объятьях — чьих? — Купца, ничтожного Ивана!
Чье это дело? — великана...[25]

Подвиги Булата в драматической поэме Кюхельбекера, как и подвиги Киркора в «Балладине», влекут за собой непредсказуемые трагические последствия. В царстве денег нет места свободному волеизъявлению благородного и самоотверженного героя, он обречен на бездействие. В драматической поэме Кюхельбекера эта мысль подчеркнута символическим превращением Булата в каменный истукан, который сметливый и оборотистый купчина выгодно продает.

В отличие от «Балладины» в идейной конструкции символико-философской поэмы Кюхельбекера преобладает стихия детерминизма. Нет ничего удивительного, что психологический анализ в поэме подавлен и вытеснен сатирическим нравоописанием. Более того, структура психологической романтической поэмы в «Иване, купецком сыне» использована автором пародийно-иронически. По своим жанровым особенностям это произведение Кюхельбекера тяготеет к синтезу разнообразных жанровых тенденций, обозначившихся в эволюции романтической поэмы на рубеже 30—40-х годов[26] «Иван, купецкий сын» по особенностям своей проблематики и образного строя совмещает в себе черты символико-философской и сатирической поэмы. Это весьма характерно для «синкретизма художественного мира» (И. Неупокоева) романтической сатирической поэмы. Нетрудно уловить типологическое родство драматической поэмы Кюхельбекера с произведениями западноевропейских романтиков.

Размышления поэта-декабриста о нравственной сути буржуазного приобретательства привели к тому, что история перестала быть для него лишь точкой приложения свободной воли индивидуума. Однако если вера Кюхельбекера в близкое и неизбежное торжество общественной справедливости была поколеблена, то его уверенность в том, что человеческая история есть история постепенного нравственного совершенствования общества, остается неизменной.

Разочаровавшись в субъективно-романтическом истолковании истории, Кюхельбекер устремляется на поиски «общей идеи», связующей воедино различные эпохи в жизни человечества. Как и его современник Чаадаев, Кюхельбекер тяготеет к объективно-идеалистическому истолкованию ис-

[25] В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. II, стр. 614.
[26] Подробно об идейно-жанровой специфике декабристской поэмы 20-х годов см. А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., изд. МГУ, 1955, стр. 535—568.

тории. «История всякого народа,— писал Чаадаев в первом из своих «Философических писем»,— представляет собой не только вереницу следующих друг за другом фактов, но и цепь связанных друг с другом идей... Через события должна нитью проходить мысль или принцип, стремясь осуществиться: тогда факт не потерян, он провел борозду в умах, запечатлелся в сердцах, и никакая сила в мире не может изгнать его оттуда. Эту историю создает не историк, а сила вещей» [27].

Как и у Чаадаева, объективно-идеалистические построения Кюхельбекера порой выступали в религиозной оболочке, например, в поэме «Агасвер» (1832—1846), попытке широкого жанрового синтеза в рамках символико-философской драматической поэмы. Пристальный интерес к идейно-нравственной эволюции человеческой личности сочетается здесь с широтой исторического нравоописательного фона.

Однако стремление поэта-декабриста создать в этом своем произведении «план, раму и вместе образчик для поэмы всемирной» [28] не осуществилось в первую очередь из-за противоречивости идейно-нравственной концепции произведения. Художественно полноценный жанровый синтез, к которому тяготеет романтическая поэма в конце 30-х годов, был достигнут в русской литературе Лермонтовым в поэме «Мцыри» и в поздних редакциях «Демона».

Разнообразное и сложное развитие романтической поэмы в русской литературе завершают «Демон» и «Мцыри». Эти произведения являются в то же время хронологическим итогом эволюции жанра в общеевропейском литературном масштабе (исключением является сатирическая «отрасль» жанра, интенсивно развивающаяся в европейских литературах в 40-е годы).

Замысел поэмы «Демон», возникший еще на заре творческой деятельности Лермонтова, был теснейшим образом связан с жанровой традицией символико-философской поэмы, в первую очередь с библейскими мистериями Байрона. Однако в ранних редакциях «Демона» (1829—1834) философская проблематика лишь декларируется, а мифологическая фабула оказывается лишь внешней рамкой содержания. В пределах этой рамки Лермонтов создает поэму психологическую, посвященную изображению чувств и поступков современного героя. В редакциях 1829—1834 гг. обнаруживается постоянное противоборство и взаимодействие этих двух жанровых тенденций. И лишь в завершающих редакциях «Демона» (1838—1841) осуществляется полноценный идейно-художественный синтез жанровой традиции психологической поэмы и поэмы символико-философской с многогранной и сложной проблематикой.

Думается, прав А. В. Федоров, указывающий на ту исключительно важную роль, какую сыграло в эволюции замысла «Демона» творческое сопереживание Лермонтова с Байроном: «Идейная смелость и широта тех выводов из поэзии Байрона, которые сделал Лермонтов, очень велики для его времени. Они в известной мере предвосхищают философскую тематику Достоевского и, уж конечно, несоизмеримы с тем скудным идейным

[27] П. Я. Чаадаев. Собр. сочинений и писем, т. II. М., «Путь», 1912—1914, стр. 220.
[28] В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. II, стр. 74.

багажом, какой заключала в себе поэма Подолинского «Див и пери», предшествовавшая ранним опытам Лермонтова и формально принадлежавшая к тому же жанру философской поэмы...» [29].

В то же время в завершающие редакции «Демона» Лермонтов очень последовательно и очень осознанно вводит фольклорный материал, почерпнутый из кавказских народных преданий. Это обстоятельство нисколько не противоречит, на наш взгляд, жанровой природе «Демона» как поэмы символико-философской; оно, напротив, указывает на то, что в лермонтовской поэме как бы объединяются и переплетаются традиция символико-философской поэмы с мифологической фабулой и традиция романтической поэмы, ориентированной на фольклор («Балладина» и «Лилла Венеда» Словацкого, «Иван, купецкий сын» Кюхельбекера). В творческой эволюции самого Лермонтова завершающим редакциям «Демона» сопутствуют, в этом плане, «Песня про купца Калашникова» (1837) и «Горская легенда» «Беглец» (1839). Легендарный и фольклорный материал позволяет поэту вести повествование, лепить характеры на грани реально конкретного, достоверного, чувственно осязаемого и метафизически обобщенного. В «Демоне» достоверная по внешнему рисунку, изобильно украшенная национальным орнаментом фабульная ткань поэмы не скрывает от читательского взора идеологических и философских обобщений, а лишь резче подчеркивает их.

Многообразный жанровый синтез, осуществленный в поздних редакциях «Демона», предопределяет необычную для жанровой традиции романтической поэмы диалектическую сложность, идейно-психологическую многозначность внутреннего мира героев поэмы. Характер Демона зрелых вариантов поэмы — от первой кавказской редакции 1838 г. до последней переработки «Демона» в 1841 г.— воплощение диалектики бытия, беспрерывное столкновение и взаимодействие противоположных начал. Но, пожалуй, самая знаменательная черта внутренней жизни Демона — это ее подвижность, текучесть. Духовный мир Демона невозможно наблюдать в состоянии покоя, лермонтовский герой охвачен беспрерывным — внутренним и внешним — движением, он как бы воплощает в себе сам принцип движения.

Как движущаяся панорама, сменяются в начальных строфах поэмы «вершины Кавказа», «счастливой Грузии долины», «высокий дом, широкий двор» в замке Гудала. Постоянная смена картин, открывающихся взору Демона, создает ощущение безостановочного движения. Оно не только безостановочно, но и бесконечно. Через всю поэму проходят картины необозримой вселенной: «кочующие караваны в пространстве брошенных светил», «воздушный океан», «пространство синего эфира». И в этом пространстве все в движении: «хоры стройные светил» «тихо плавают в тумане», эти же светила «текут в венцах из злата»; в своих странствиях Демон встречает на пути «бегущие кометы». Все течет, все движется в мироздании.

И вечное движение «без руля и без ветрил» астральных миров, и воплощенная в самом Демоне стихия вечного движения связаны в поэме друг

[29] А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени, стр. 328.

с другом. Душа героя — микрокосм, отразивший законы, господствующие в бесконечной вселенной.

Странствие Демона бесконечно не только в пространстве, но и во времени. Позади у лермонтовского героя — «веков бесплодных ряд унылый», впереди — непрерывно движущееся время. Ощущение времени как одной из форм вечного движения жизни постоянно возникает в поэме. В первых же ее строфах говорится, что для Демона «вослед за веком век бежал как за минутою минута».

Герой поэмы обречен «века, века без разделенья и наслаждаться и страдать», наблюдая беспрерывную смену минут, поколений, веков в истории человечества. Особенно настойчиво звучит эта тема в кульминационной сцене поэмы — диалоге Демона и Тамары.

В эпилоге «Демона» звучит та же тема безостановочного движения времени:

Всё дико; нет нигде следов
Минувших лет: рука веков
Прилежно, долго их сметала...[30]

Она становится одним из лейтмотивов поэмы, входящим как властная мелодия в характеристику ее главного героя. На фоне безграничного пространства и безостановочного движения времени характер Демона воспринимается как олицетворение безостановочного развития человечества. «Он служит и людям, и человечеству как вечно движущая сила духа человеческого и исторического» [31].

Символический образ времени в лермонтовской поэме и связанные с ним особенности изображения ее центрального героя обнаруживают типологическое родство «Демона» с символико-философской романтической поэмой. Можно без труда обнаружить определенное сходство между изображением диалектики вечно движущегося времени в «Элладе» Шелли и «Демоне».

Пойми меня! Во всем таится все!
Леса Додоны — это то, что было
По отношенью к желудю иль будет,—
Отсутствие чего-то в настоящем
По отношению к тому, что есть.
И только мысль и все ее стихии —
Воображенье, Воля, Ум и Страсть —
Не умирают, будучи всем тем,
На что они взирают; веществом,
Из коего Изменчивость сплетает
Империи, поверья и червей [32].
Ни время здесь, ни места ни причем.

Перевод К. Чемена

[30] М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах, т. IV. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1954—1956, стр. 217.— В дальнейшем цитируется по этому изданию.
[31] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, стр. 477.
[32] П. Б. Шелли. Избранное. М., Гослитиздат, 1962, стр. 399.

Демона гнетет, что он движется, «не зная назначенья», «без цели и следа». Поэт наделяет его могуществом мысли, бьющейся над осознанием смысла и цели этого вечного движения. «Познанья жадный» лермонтовский герой, восстав против божества, становится «царем познанья и свободы». Тамаре он обещает раскрыть «пучину гордого познанья», ибо ему дано «все знать, все чувствовать, все видеть».

Казалось бы, это — традиционное свойство демонических образов в мировой литературе. И мильтоновский Сатана, и Мефистофель Гете, и байроновский Люцифер — все они в той или иной степени «цари познанья», воплощение могущества разума. Но лермонтовский Демон не столько царь познанья, сколько познаванья истины. «Пытливый дух исследования и анализа» владеет им безраздельно, и любая истина, любое знание, обретенное Демоном, сразу же обнаруживает всю относительность. Недаром клянется он Тамаре «победы краткою мечтой». Любая победа, достигнутая им, недолговечна, не способна на долгое время удовлетворить его разум и потребность познанья мира.

Отсюда — ощущение иллюзорности, недолговечности окружающего мира, то недоверие к настоящему, которое столь свойственно Демону. Он постоянно либо вспоминает прошлое, либо говорит о будущем. Настоящее для Демона как бы растворяется в относительности всего, что он видит вокруг себя. Демон любуется Тамарой, «прежних братий вспоминая» и мечтая «о прежнем счастье». «Хоры стройные светил» так прекрасны для него именно потому, что «им в грядущем нет желанья и прошедшего не жаль». Клянется он «первым днем творенья» и «его последним днем».

Ощущение мгновенности, непрочности настоящего распространяется Демоном и на судьбу человечества, которую он созерцает преимущественно в прошлом и будущем, осознавая как историю «грядущих, прошлых поколений».

«Что люди? — Что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут».

Герой поэмы постоянно убеждается в относительности «этой истины, этого блага» (Белинский), в несовершенно устроенном мире, «где нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты».

В «Королеве Маб», «Освобожденном Прометее» и «Элладе» Шелли мысль о неуклонном, непрекращающемся течении времени была связана с утверждением близости исторического крушения тирании, несправедливого порядка вещей, основанного на собственническом, торгашеском, буржуазном начале. Следует также отметить несравненно большую, чем в лермонтовском романтическом творчестве, активность просветительских идей в символико-философских поэмах Шелли. Отсюда — утверждение «мысли и всех ее стихий» как единственно истинного, гуманного, творческого начала в истории человечества. Отсюда же — внутренняя цельность героев символико-философских поэм Шелли — носителей «прометеевского», бунтарского начала. Та цельность, которой лишен мятежный герой поэмы Лермонтова. Сложность, двойственность внутреннего мира Демона, их воплощение в поэме — одно из великих идейно-художественных открытий Лермонтова.

При всей мощи и обаянии бунтарского начала в поэме нельзя не заметить, что мысль Демона оторвана от земли, от реальности, от несовершенной, но живой и бесспорной жизненной конкретности, заключенной в промежутке между «прошедшим» и «грядущим», о которых так много размышляет лермонтовский герой. Он до такой степени презрительно относится к несовершенному бытию человечества и стихийной жизни природы, что не задумывается над реальностью, живущей в настоящем времени, имеющей свои законы, свои права.

При взгляде Демона на «дикий» и «чудный» мир природы «на челе его высоком не отразилось ничего». Его пытливая мысль, могучая в сфере абстракций, исполнена высокомерия по отношению к реальной действительности, ограниченной рамками настоящего. И «живая жизнь», презренная Демоном, мстит ему за себя.

Так в лермонтовской поэме возникает прообраз того нравственного и философского конфликта, который, спустя десятилетия, будет волновать Достоевского и обретет художественную плоть в его полифонических по структуре идеологических романах. «Клейкие листочки», воплощающие для Ивана Карамазова радость живого, непосредственного бытия, «почву» реальности, и изощренный в своих построениях холодный интеллект, который, несмотря на всю свою изощренность, выдвигает в ответ на загадки жизни однозначные «эвклидовские» решения — это противостояние разных идейных и нравственных позиций гениально угадано Лермонтовым.

В «Демоне» характерная для направления жанровой эволюции символико-философской поэмы тенденция к идейно-художественной полифонии получает завершенное художественное воплощение.

В поэме Лермонтова сосуществуют два контрастных по своей сущности и по своему образному воплощению мира: мир Демона — сфера чистого знания, холодной беспредельности космических пространств, и мир Тамары — земной природы, радости, красоты, исполненный живого, чувственного блеска. Философский конфликт поэмы во многом определяется разобщенностью этих двух миров, мира «чистого» разума и живой, реальной действительности. В конечном счете эта разобщенность порождает трагический финал лермонтовской поэмы.

Оба эти мира сталкиваются в диалоге Тамары и Демона. Сцена в келье Тамары — идейный узел поэмы, где связаны в единый узел все «pro and contra» волновавших Лермонтова философских и нравственных раздумий.

Эта идейная вершина лермонтовской поэмы, воплотившая кульминацию противостояния «живой жизни» и могущественной, но ограниченной своей отъединенностью от земного, конкретного начала мысли, показывает, как далеко шагнул Лермонтов вперед по сравнению с важнейшим для просветителей XVIII в. тезисом о том, что «мнения правят миром». Пафос утверждения красоты жизни и безграничной способности к развитию, заложенной в объективной реальности, пронизывает символико-философскую поэму Лермонтова.

В «Демоне», как в символико-философских поэмах Шелли, как и в творчестве поэта-декабриста Кюхельбекера, чрезвычайно важны и существенны «мотивы идеального строительства жизни» (И. Замотин).

В формировании лермонтовского идеала важное место занимают размышления о необходимой человечеству гармонии между чувством и разумом. Лермонтовский герой любит Тамару «всем упоением, всей властью бессмертной мысли и мечты», жаждет гармонии между интеллектуальным и чувственным мирами разобщенность которых переживается им трагически. То, к чему стремится Демон,— это гармоническое сочетание «пучины гордого познанья» с непосредственной, близкой к природе жизнью, с радостью бытия и полнотой чувства.

Важно отметить, что «все, все земное», полнота человеческого существования не означает для поэта отсутствия сложностей и противоречий в грядущем мире.

Тамару «иное ждет страданье, иных восторгов глубина». Противоречия занимают свое место в жизни идеального человечества, но они отмечены тем бесстрашием чувства и мысли, которое отсутствует в современном обществе, живущем, «ничем не жертвуя ни злобе, ни любви». Но самое существенное в мечтах лермонтовских героев — единство чувства и интеллекта, жизни природы и человеческого разума.

Человек владеет тайнами природы, но он не уродует и не губит ее и себя. Антагонизм между «естественным» и «общественным» состоянием человека разрешен в этом идеале «жизни новой». Пусть этот идеал не более как философская утопия и контуры его несколько расплывчаты, но он отчетливо противопоставлен в поэме жизни современного общества, «жалкого света»:

Где преступленья лишь, да казни,
Где страсти мелкой только жить,
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

Так, в философской утопии «Демона» начинают звучать ноты «социальности» или, говоря известными словами Белинского, «предчувствие будущих идеалов». В этом ее отличие от зашедшей в исторический тупик этической утопии в «Агасфере» Кюхельбекера, в этом ее глубокое родство с философско-утопическими построениями в «Королеве Маб» и «Освобожденном Прометее» Шелли.

Своеобразие «Демона» в том, что думы Лермонтова о судьбах человечества не выделены в лирические авторские отступления, не приданы одному из персонажей поэмы.

Отметим, что авторский голос в поэме предельно нейтрален; «голоса» героев, их идейно-нравственные позиции обрели в этом произведении независимость. Истина не возвещается автором «от себя», она рождается в споре, в диалогическом переплетении различных «голосов». Принцип идейно-художественной полифонии осуществлен в «Демоне» последовательно, насколько это позволяют возможности жанра романтической поэмы. Философские поэмы Лермонтова завершают жанровую эволюцию романтической поэмы в его творчестве и в литературе его времени.

Лермонтову удалось реализовать в жанровых пределах символико-философской поэмы и такие содержательные возможности, которые предваряют некоторые особенности русского романа второй половины XIX в.

Жанровая широта романтической поэмы, создавшая возможность многообразной дифференциации ее идейно-образной структуры, естественно предваряет в истории литературы расцвет романа и сопутствует ему, ибо, по словам М. Бахтина, «роман не имеет такого канона, как другие жанры... Роман не дает стабилизоваться ни одной из собственных разновидностей... Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и перестраивающий все свои сложившиеся формы жанр» [33].

Нет ничего удивительного в том, что раскованная в жанровом отношении, постоянно порождавшая новые структурные разновидности романтическая поэма оказалась в истории литературы достойным и многообещающим предвестием расцвета романа.

Причем истоки многообразного и разветвленного жанра романа можно и должно искать не только в психологической поэме и стихотворной повести, но и в очерковой, и символико-философской разновидностях жанра романтической поэмы.

[33] М. Бахтин. Эпос и роман.— «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 95—96.

Л. Сиклаи

ТРАДИЦИИ «ПОПУЛЯРНОЙ» ПОЭЗИИ В РОМАНТИЗМЕ РЯДА ЛИТЕРАТУР ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ[1]

Предпосылки внутреннего развития

„На грани литературы и фольклора (Очерки истории нашей песенной эпики)»[2] — таково заглавие богатой по материалу и идеям работы Белы Варьяша, посвященной развитию поэзии (как видно из подзаголовка, главным образом, эпической) XVI—XVIII вв. При дворе короля Матьяша (1458—1490) официальным языком искусств и наук была латынь, а после его смерти по известным историческим причинам не возникло такого придворного центра, который мог бы обеспечить развитие высоких литературно-художественных требований не только среди широких слоев общества, но даже и в кругах самой богатой аристократии. Феодальная раздробленность страны была причиной того, что в венгерской литературе стал преобладать известного рода провинциализм, проявившийся в распространении особой стихотворной формы, которую Бела Варьяш в своей работе называет «песенным стихом»[3]. Корни этого стиха восходят к периоду позднего средневековья. В XVI—XVII вв. во дворцах и усадьбах местного дворянства и аристократии[4], в домах деревенских священников, под учительским кровом или в кругу учеников церковных училищ существовала своеобразная традиция распевания лирических произведений и поэтических стихотворных историй. Венгерские поэты Тиноди (1505/1510—1566) и Балинт Балашши (1554—1594), серб Деметр Карман[5], словаки Ян Силван (первая четверть XVI в.) и Лани Элиаш (1570—1618), так же как и неизвестные авторы

[1] В данной работе под термином «популярная» поэзия подразумеваются произведения анонимного творчества, по своей форме во многом сходные с песнями фольклора, но обычно происходящие не из крестьянской среды, и не только устные.

[2] Béla Varjas. Irodalom és folklor határmesgyején (Vázlat énekes epikánk életrajzához).— «Helikon», 1967, I. sz., 27—40. o.

[3] Там же, стр. 30.

[4] L. Sziklay. Thurzó György udvara mint késö-reneszánsz irodalmi és tudományos központ.— «Helikon», 1971, 3—4 sz., 393—401 o.

[5] Sztojan D. Vujicsics. Balassi Bálint délszláv versformái.— «Filológiai Közlöny», 1961, sz., 117—126. o. то же на французском языке: Stojan D. Vujičić. Les formes métriques sud-slaves de la poésie de Bálint Balassi.— «Studia Slavica», 1960, v. VI, p. 393—409; его же: Egy szerb guszlár a XVI. századi Magyarorszagon.— «A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei» (Novi Sad), 1971, 5—6 sz., 135—139. o.

словацких исторических песен [6], сопровождали свои поэтические рассказы игрой на лютне. Это же можно сказать и о стихотворцах, создававших только церковные песни. Позднее, в XVIII столетии, уже не было заданного мотива для каждого стихотворного рассказа, но просодия песен продолжает сохранять свою напевность. Долгое время общественное мнение признавало лишь то, что хранило эту песенную традицию, истоки которой Варьяш видит в трех общественных слоях. В высшем слое в XVI столетии продолжались традиции лирики Балашши, а в XVII — традиции эпоса Миклоша Зрини. В средних слоях общества вплоть до эпохи Просвещения процветал старый песенный стих, продолжавший песенную поэзию XVI в. Поэзия этих средних слоев от Яноша Бодо (? — 1648) до Гвадани (1725—1801) выражает литературные вкусы, сохранившиеся до середины XIX в., когда открытие народной поэзии становится в восточной части Центральной Европы одним из главных художественных устремлений эпохи. В низших слоях весьма популярны были исторические песни и романы в стихах, сохранившиеся от прошлых веков и продаваемые на ярмарках.

Характерной особенностью просодии песенной поэзии было то, что она не знала метрического стихосложения, следуя лексическому и фразеологическому ударению языка, поэтому этот вид просодии, сохранившийся по сей день у некоторых средне- и восточноевропейских народов, называется «ударным» (в венгерском языке) [7], «слогосчисляющим» (в словацком языке) [8]. Тип ударения в словах и фразах этих языков родственный и падает на первый слог, поэтому в венгерской и в словацкой литературах песенный стих XVI—XVIII вв. и вырастающий из него романтический стих имеют многие общие формы.

К сожалению, эта тема еще основательно не разработана — отчасти из-за различия просодической терминологии, употребляемой в литературоведении разных стран. Между тем существует настоятельная потребность исследования этого вопроса; оно позволило бы объяснить общие корни и некоторые особенности данной поэзии [9]. Следует отметить исключительное сходство чередования семи- и восьмислоговых строк и то, что одной из основных общих форм эпической поэзии с XVI—XVII вв. вплоть до позднего романтизма является двенадцатисложник. Для романтической поэзии эта форма особенно характерна. Принятое ее название — «венгерский александрин» — надо считать ошибочным, так как в противовес ямбическому характеру французского александрина эта строка имеет скорее трохеический характер (ударение в слове падает на первый слог). Ошибочно это название еще и потому, что размер характерен также для словацкой просодии. Несмотря на совершенно отличное от этих двух язы-

[6] Rudo Brtáň. Historické piesne. Bratislava, SAV 1953. См. также: L. Sziklay. A szlovák históriás ének problémájához.— «Filológiai Közlöny», 1956, 1—2. sz., 113—124. o.

[7] Marcell Benedek. Hangsúlyos verselés. In: Magyar Irodalmi Lexikon, I. k. Budapest, 1963, 137. o.

[8] Mikuláš Bakoš. Vývin slovenského verša. Martin, Matica, 1939, str. 68.

[9] L. Sziklay. Zásadné otázky skúmania mad'arsko-slovenských literárnych vzt'ahov.— In: Tradície a literárne vzt'ahy. Bratislava, SAV, 1972. Str. 41—42.

ков ударение и полное отсутствие различия слогов по количеству (по долготе), на эту строку похожа и польская стихотворная форма «краковяк». В доказательство приведем только по одному примеру, взяв из венгерской и из словацкой литератур по две начальные строки двух классических произведений, опирающихся на традиции популярной песни, а из польской литературы — «краковяк».

Венгерский пример:

Mintha pásztortűz ég // őszi éjszakákon
Messziről lobogva // tenger pusztaságon

Янош Арань. Толди (Toldi; 1847)

Словацкий пример:

Horí ohník horí // na Král'ovej holi
ktoze ho nakládol // dvanásti sokoli

ЯнБотто. Смерть Яношика.
(Smrt' Janosihova; 1862)

Польский пример:

Miła mi ta strona // gdzie słonieczko wschodzi,
Lecz mi jeszcze milsza // gdzie kochanka chodzi.

Образцы описанного выше «песенного стиха» долгое время сохранялись в усадьбах, домах священников, колледжах, в рукописных сборниках, куда различными людьми заносились знакомые стихи, которые затем пелись или читались вслух. Рукописный песенный сборник венгра Адама Палоци Хорвата «Ó és uj mintegy ötödfélszaz énekek», 1813 [10], включающий примерно 450 старых и новых песен и отражающий уже начало сознательного отношения к собиранию стихов, не только завершает довольно длинный период развития венгерской поэзии, но и начинает тот ее период, которому посвящена наша работа.

Иногда такие рукописные сборники были на двух, а то и на трех языках, поскольку в той части тогдашней Венгрии, которая не была оккупирована турками, в тех кругах, где складывались эти сборники, говорили на венгерском, словацком и немецком языках [11]. Одним из самых интересных свидетельств был кодекс начала XVII в., открытый в Государственном архиве и получивший (по имени его бывшего владельца) название Кодекса Фанчали. Кроме впервые найденного в нем полного текста Балашши «Кредулус и Юлия» («Credulus és Julia») и венгерских стихотворений неизвестных авторов, в этом кодексе записаны еще восемь словацких любовных стихотворений, самых старых из всех до сих пор известных. Во всех этих стихах, так же как и в соответствующих им венгерских, «популярно» легкая форма выступает еще слитно с известной, характерной для эпохи Возрождения «ученостью» [12]. В период после

[10] Pálóczi Horváth. Adám dalgyüjteménye az 1813. évből. Kritikai kiadás jegyzetekkel. Budapest. Akadémiai Kiadó, 1953, 925. o.

[11] L. Szikláy. Egy felvidéki családi emlékkönyv a XIX század elejéről.— «Századok», 1942, 1—2. füz., 65—85. o.

[12] Ján-Eckhardt Mišianik, Tibor Sándor-Klaniczay. Balassi Bálint. Szép Magyar Komédiája. A fancsali Joób Kódex magyar és szlovák versei. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959, 207. o. Вопрос об авторстве Балашши рассматривается в рабо-

эпохи Возрождения на формы и само содержание «ярмарочной» поэзии повлияли и барокко, и другие художественные направления, дошедшие до венгерской литературы, несмотря на упорное сопротивление иезуитов. Таким образом, «ярмарочная» поэзия, сохраняя свой основной характер, все больше насыщается элементами нового стиля [13].

Можно ли считать эту поэзию народной, которая создана не крестьянами и не горожанами? На территории, где развилась поэзия, о которой идет речь, вплоть до 60-х годов XIX в. не было больших городов, таких, как Париж, Лондон, Петербург и даже Веймар [14]. У других народов Центральной и Восточной Европы литература этого типа почти неизвестна вплоть до второй половины XVIII в., разве только немецкая буржуазия венгерских шахтерских городов упоминала о ней как о явлении, второстепенном по отношению к художественной и научной литературе, создаваемой в немецких университетах или, позднее, в Вене. Во второй половине XVIII в. и в первой половине XIX в. начала развиваться сербская «городская поэзия») «грађанска поезија»), которую исследователи отделяют, обособляют от собранного и изданного Вуком Караджичем сербского народного творчества [15]. С точки зрения общественного происхождения между этими произведениями существует значительная разница. Караджич собирал материал в основном на территории Сербии и Герцеговины, еще занятой турками; он жаловался, что в Бачке и Банате не смог найти ни одного стоящего образца [16]. Население Сербии и Герцеговины, находившееся под турецким владычеством, было менее социально дифференцированным, чем сербское население на территории от Сермских Карловиц до Эгера и Сентендре. У сербов-переселенцев возникла своя интеллигенция (учителя, священники, впоследствии — адвокаты, инженеры) и сравнительно зажиточная мелкая буржуазия. Среди песен сербской «городской поэзии» (так же, как и в венгерских, словацких рукописных сборниках) встречаются почти все жанры лирической, а отчасти и эпической поэзии — духовные песни, любовная лирика, эротические стихи, баллады. Время возникновения этих песен установить довольно трудно. Сохранившиеся в частных домах и библиотеках Пешта и Сентандре, они были записаны в XVIII в. За период с 1818 г. по 1870 г. было напечатано более ста стихотворений. Авторы некоторых песен (особенно духовных, свя-

тах: Jan M i š i a n i k. Slovenské ľúbostné básne zo 16. stor — od Balassiho? — «Slovenská literatúra», 1958, N 4. str. 464–467; Sándor C s a n d a. Ismeretlen költemények a XVI. sz.-ból. II.— «A Hét», 1959, III évf., 8. sz., 12—13. o.; L. S z i k l a y, A szlovák irodalom története. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962, 89—93. o.

[13] См. József S z a u d e r. Az estve és az álom. Felvilágosodás és klasszicizmus. Budapest, 1970, Szépirodalmi Könyvkiadó, 5. o.

[14] L. S z i k l a y. A Kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kerdéséről.— «Világirodalmi Figyelő», 1962, 4. sz., 474. o.

[15] Младен Л е с к о в а ц. Српско грађанско песништво осамнаестог века.— Летопис Матице српске «Нови Сад» 1946. кн. 356. св. 1—2 (јануар — фебруар), стр. 60; Српска грађанска поезија 18 – почетка 19 столећа. 1–11. Београд. Приредно Маринковић, Боривоје. I : 557, II : 552, Предговор. 9–95.

[16] Imre Bori. Szerbia felfedezője (A Vuk-centenáriumra). «Hid» (Novi Sad). 1964, 2. 1068. o.; Младен Л е с к о в а ц. Михаило Витковић. Негов живот и рад у српској и мађарској књижевности. Гласник Историског друштва «Нови Сад», 1935, стр. 229.

занных с культом некоторых святых) известны[17]. Порой, открывая влияние венской светской поэзии или исходя из соотношения церковного и сербского народного языков, можно судить о приблизительном сроке возникновения этих песен. Несомненно и то, что неизвестные авторы отличались по своему общественному положению, образованию и образу жизни от представителей псевдоклассической поэзии того времени — печатной и имевшей официальное признание, но на деле часто бескровной, шаблонной. Авторами этой поэзии, похожей во многом на «популярную» поэзию, были не церковные служители, не ученые поэты, а купцы, фельдшеры, служащие, мастеровые, солдаты, ремесленники; среди них были женщины и девушки.

К «популярной» поэзии относятся и песни, вошедшие в словацкий рукописный сборник Матея Голко-старшего (1719—1785), одного из основателей Научного общества Кишхонта (Erudita Societas Kishontensis). В этом песеннике словацкий народный язык одержал верх над чешским литургическим языком евангелических словаков, так же как и народный сербский язык в сербской «городской» лирике одержал верх над прежним «ученым» славяно-сербским[18]. В большей части упоминавшихся венгерских и сербских сборников мы имеем дело со стихотворениями неизвестных авторов. Роль поэтов этих трех народов будет сходной и в становлении романтической поэзии.

Несмотря на некоторую устарелость своих форм, произведения «популярной» поэзии все же служили развитию новой поэзии в момент, когда прогрессивные писатели выступали против церковных и сословных предрассудков[19]. В конечном счете эта традиционная поэзия сыграла важную роль в становлении нового способа поэтического выражения.

Иностранные импульсы

Напевность и общедоступность, характерные для лирических и эпических стихотворений, могли считаться народными в момент, когда писатель, борющийся за возрождение своего народа, ищет в литературе средство, с помощью которого он может выступить против власти угнетателя[20], способствовать развитию культуры и цивилизации своего народа. Эта борьба опиралась на две центральные идеи: утверждение древнего характера нации[21] и утверждение оригинальности ее народного творче-

[17] Например, гимн св. Саввы пели и в г. Сегеде. См. Ђорђевић, Јован. Светосавска песма. Бранково коло (Сремски Карловац) IV, 1898, Св. 3, стр. 88—90.
[18] L. Sziklay. A szlovák irodalom története..., 162. o.
[19] L. Sziklay. La formation de la conscience nationale moderne dans les littératures de l'Est de l'Europe Centrale.— In: «Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du Colloque de Mátrafüred, 3—5 novembre 1970. Publiés par B. Köpeczi et E. Bene. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971, 55—64. o.
[20] См. Сн. 14, стр. 486, 487.
[21] L. Sziklay. Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte.— «Studia Slavica», 1963, IX, str. 311—335.

ства. На формирование этих идей большое влияние оказала передовая западноевропейская мысль, прежде всего учение Руссо о естественном человеке, а также Оссиан Макферсона и «Памятники старинной английской поэзии» («Reliques of Ancient English Poetry») Перси. Не имеет значения, каким путем дошли эти труды [22] и читались ли работа Гердера «Идеи о философии истории человечества» и сборник «Народные песни» (1773—1779) в оригинальных или переводных изданиях [23]. Следует при этом напомнить, что XVIII в. является эпохой открытия, а иногда и искусственного конструирования древней народной поэзии. В это время находят «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Нибелунгах»; но еще очень мало кто думает, что Оссиан является фальсификацией, и что Гердер считает продуктом народного творчества все, что связано с напевностью поэзии, что способствовало борьбе против испорченной, по его мнению, цивилизации той эпохи.

Одним из лучших примеров этой тенденции к соединению традиционно-народного начала с индивидуальным поэтическим замыслом является влияние Гердера на Гете [24]. В десятой книге «Поэзии и Правды» Гете рассказывает о страсбургских годах своего студенчества, когда он лично познакомился с Гердером, обратившим его внимание на фольклор и побудившим его к собиранию эльзасских народных песен. Призыв был созвучен личным переживаниям Гете, который познакомился в это время с дочерью пастора из Зессенгейма Фредерикой Брион и написал ей свое стихотворение «Heidenröslein» (1771). Связь фольклорной традиции и личных переживаний проявляется в этом стихотворении Гете, может быть, наиболее отчетливо. Намерение слить в общей гармонии народное и «высокую» поэзию не исчезает у него и потом. Народный тон «Песни Гретхен» и позднейшего «Король из Туле» свидетельствует о глубоком воздействии, оказанном на него чтением Гердера. В страсбургские годы Гете знакомится и с творчеством Шекспира, открывает для себя поэтическую красоту страсбургского собора и выступает против классицистического осуждения готики. В более поздний период своей жизни Гете переводит сербское народное стихотворение, правда, не с оригинала, а при помощи итальянца Альберта Фортиса [25]. В Веймаре не мог побывать ни один из гостей Центральной или Восточной Европы, которого Гете не стал бы расспрашивать о народных песнях его родины [26]. «Высокое» искусство слилось в поэтической практике Гете с народным творчеством (или с творчеством, которое казалось народным) в органическое целое. Это был один из наиболее ярких примеров обращения большого искусства к народным традициям.

[22] Sándor Eckhardt. Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában.— «Minerva», 1931, sz., 89—105. o.

[23] Béla Pukánszky. Herder hazánkban.— «Német Philológiai Dolgozatok», XXIII. k. Budapest, 1918, 119. o.

[24] Karol Rosenbaum. Poézia národného obrodenia, Bratislava, 1970, str. 22, 41, 149, 255.

[25] Aladár Balázs-Piri. Magyar-szerb irodalmi kapcsolatok.— «A Magyar Intézet Értekezései». Pécs, 1937, sz., 31—32. o.

[26] Andrej Selecky. Kollár a Goethe.— In: «Bratislava», 1930, str. 648—667.

Если добавить к этому известное высказывание Гердера о великом будущем славян и о предстоящей гибели венгров, то интерес, с которым представители общественной мысли этих народов обратились к его идеям, становится еще более понятным: собиратели славянских народных песен хотели доказать своими собраниями и построенной на них поэзией правоту Гердера, их венгерские современники хотели мнение Гердера отвергнуть [27].

Народное творчество Гердер связывает с размышлениями о мировой культуре. Во многом под его влиянием поэты ряда стран Центральной и Восточной Европы видят в народной поэзии (или в том, что представляется им народным) силу, способствующую «осуществлению универсального, своеобразно-личного, древнего и национального, по-особенному наивного» [28]. Это подводит уже к романтизму «Чудесного рога мальчика» Арнима и Брентано и братьев Гримм. И если в определенные периоды истории литературы вообще трудно, а подчас и невозможно провести четкую грань между отдельными направлениями, то в рассматриваемой зоне из-за более позднего литературного развития различные направления проявляются одновременно. Таково сочетание идей Гердера и Гримма в работе Ф. Кёльчеи «Национальные традиции» («Nemzeti Hagyományok», 1826 [29]) и Л. Штура «О народных повестях и песнях племен славянских» («O národnych povestiach a piesnach plemien slovanskych», 1853). Гердеровское противопоставление светлого гомеровского мира темному миру Оссиана продолжается у народов с более поздним литературным развитием еще во второй половине XIX в. Янош Арань также противопоставляет оба эти начала в своем стихотворении 1850 г. «Гомер и Оссиан»:

Maradj Homér fénydus egeddel,
Maradj te most! Jer Osszián
Ködös, homályos énekeddel.

Что считалось «популярной» поэзией в предшествующую романтизму эпоху

К тому времени, когда практика поэтов уже «торопила» теоретическую разработку идеи народности литературы, у народов восточной части Центральной Европы накопилось уже множество песен и эпических стихов, знакомых каждому среднему читателю или слушателю нередко на двух или нескольких языках. Эти песни и стихи часто не имеют непосредственной связи с поэзией крестьян, но и они в той мере, в какой в них сохранилась народно-эпическая форма, являются органическими частями того

[27] Béla Pukánszky. Herder intelme a magyarsághoz.— «Egyetemes Philólogiai Közlöny», 1921, sz., 35. o.
[28] Istvan Sőtér. A romantika létrejötte.— In: «Az ember és müve. Tanulmányok». Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, 164. o.
[29] Kölcsey Ferencz minden munkái. Második bővített kiadás. Pest, Heckenast, 1860, III. k., 5—34. o.

культурного фонда, из которого вырастала, правда, в значительно изменённом виде, поэзия Б. Радичевича, школы Штура, Петефи и Араня. В предшествующий романтизму период в этой части Европы существовал пестрый конгломерат поэтическо-художественных направлений, считавшихся народными. Отношение к ним было нередко противоречивым. Характерно, например, отношение венгерского поэта Ференца Казинци (1759—1831) к одному из самых значительных поэтов этой зоны, Михаю Витезу Чоконаи (1773—1805) [30]. Ф. Казинци, высоко ценивший (во многом, под влиянием Гете) народное начало (völkisch) как одно из стилистических направлений, осудил Чоконаи за «дебреценизмы», намекая этим на поэтические традиции реформатского колледжа в городе Дебрецене, бывшие слишком низкими для него, стремившегося приблизить национальную поэзию к общеевропейской. Казинци не терпел, когда ему пели «Любовную песнь к фляге из жеребячьей кожи» («Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz») Чоконаи или его же веселую оду к уборной, в которых автор следовал традициям «популярной» поэзии. А ведь Чоконаи был самой яркой индивидуальностью из всех венгерских поэтов своего времени. В его поэзии сохранились известные реминисценции барокко, рококо и сентиментализма; им была усвоена и просодия классицизма.

Если «популярные» школьные стихи колледжей причислять к той же литературной традиции, которая питала романтическую поэзию XIX в., то следует считаться еще с одним фактором. В поэтических классах этих колледжей изучали произведения Вергилия, Овидия и (в известный период) особенно Горация, поощряя подражание им на латинском, а затем и на национальных языках. То, что мы называем «классицизмом» венгров, словаков, сербов (Бенедек Вираг, 1754—1830; Лукиан Мушицкий, 1777—1837; Ян Голлы, 1785—1849), есть не что иное, как проявление этой школьной практики в литературе. Романтизму здесь не приходилось (как, например, во Франции или Англии) выступать против классицизма, он многое из него заимствовал (например, творчество венгерского поэта Даниэля Бержени [31], отчасти приближавшегося к романтизму, или как Голлы, который был в одно и то же время классицистом по своим поэтическим формам и романтиком по образу мышления, по пафосу своих идей) [32]. Переводя или же перерабатывая Горация, поэты многих стран Центральной Европы выражали идеи своего времени, изображая свою родину, свой народ. Например, Михай Виткович, переводя на венгерский язык послание Горация «Vides ut alta stet nive candidum Soracte», переводит так известную строку римского поэта «Nézd, mint fehérlik hóval Eged hegye» (Видишь, как белеет снегами гора Эгеда), намекая этим на свой родной город Эгер [33]. Вряд ли можно найти в восточной части Цент-

[30] József Szauder. Az estve és az álom, I. k., 14. o.
[31] Oszkár Merényi. Berzsenyi Dániel. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 472. o.; Balázs Vargha. Berzsenyi Dániel. Budapest, Gondolat, 1959, 292. o.; János Horváth. Egy fejezet a magyar irodalmi izlés történetéből. Berzsenyi Dániel.— In: János Horváth. Tanulmányok. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956, 143. o.
[32] Karel Rosenbaum. Указ. соч. стр. 155—199.
[33] Dusán Rádits. Vitkovics Mihály életrajza. Ujvidék, 1909, 37. o.; Gábor Piukovics. Vitkovics mint szerb iró. Budapest, 1889, 11—12. o.

ральной Европы такого поэта, который не переводил бы «Ad fontem Bandusium», внося всякий раз свою, новую окраску. Так, у Голлы народ словацкой деревни совершает паломничество к источнику в национальной одежде, черпая в нем, по своим обычаям, силу для будущего [34].

В европейской литературе конца XVIII начала XIX в. вряд ли есть такое направление, которое не оказало бы влияния на «популярную» литературу; она в свою очередь явилась одним из истоков романтической поэзии.

Обращение романтиков к популярной лирической песне

Как ни близко сходятся в XIX в. пути развития различных народов Центральной Европы, все же нам приходится говорить и о несинхронности их развития [35]. В венгерской, польской и отчасти в чешской литературах голос романтизма начинает звучать уже в первые два десятилетия прошлого столетия, в то время как в сербской и словацкой литературах романтизм утверждается позднее, только с 40-х годов (со времени победы реформ Вука Караджича [36] и основания в 1843 г. нового словацкого литературного языка) [37]. В литературе не раз отмечалось, что результатом этой несинхронности развития (décalage chronologique) явилось смешение литературных направлений и способов поэтического выражения. Янош Хорват подробно рассмотрел, каким образом проявляются в эпоху романтизма принципы и практика литераторов предыдущей эпохи [38]. К этому же вопросу обращаются и другие авторы [39]. Хочется лишь подчеркнуть, что романтики этой зоны обращаются не только к «популярным» песням и рассказам, но и к более широкому кругу народной поэзии. Это проявляется и в связях литератур, сосуществующих подчас в одном городе (например, в Пеште и Буде) [40]. Характерна в этом отношении судьба

[34] См. Ján Holly. Ságelsku studenky.— In: Otakár Jiráni. Antika v selaukách Jána Hollého.— «Sbornik filologicky». 1922, 272—326. o. Его же. Antické vlivy v lyrice J. Hollého.— In: «Bratislava», 1928, str. 76—126.

[35] Ср. сн. 14.

[36] Миодраг Поповић. Историја српске књижевности. Романтизам. I. Београд, 1968, стр. 49—144. Его же. Вук Стеф. Караџић 1787—1864. Београд, 1964, стр. 481, с прилож.

[37] L. Sziklay. A szlovák irodalom története, 293—294. o.; Dejiny slovenskej literatúry, II. sv. Bratislava, SAV, 1960, str. 305—306.

[38] János Horváth. A magyar irodalmi népiesség. Faluditól Petőfiig. Budapest, 1927, 390. o.

[39] István Fenyö. Az irodalmi népiesség elméleti alapvetése.— «Irodalomtörténeti Közlemények»,1972, 2. sz., 146—171. o.

[40] В конце XVIII — первой половине XIX в. в Пеште, Буде и Обуде рядом существовало несколько культур. Это обстоятельство автор данной статьи отмечал уже в нескольких небольших статьях; см., например, «Rôle de Pest — Buda dans la formation des littératures est-européennes».— In: «Littérature hongroise — litterature européenne». Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964, 327—354. o.; Ján Kollar. Magyar kapcsolatai Pesten.— In: «Tanulmányok a csehszlovák-magyar irodalmi kapcsolatok kö-

творчества Михая Витеза Чоконаи, его популярность у соседних с венгерским народов. Анализируя два словацких перевода его песни «Любовная песнь к фляге из жеребьячей кожи», мы показали, как и в чем она содействовала сохранению народной линии в романтизме[41]. Имея многочисленные варианты в рукописных сборниках, эта игровая песня ведет свое начало, вероятно, из студенческой поэзии и является одним из свидетельств тесного родства венгерской и словацкой литератур[42].

Два словацких перевода этой песни Чоконаи отражают двойственный характер «популярной» поэзии: с одной стороны, присущий провинциальным дворянским кругам интерес к легкому развлекательному жанру, с другой — отражающаяся в «популярной» поэзии просветительская тенденция противопоставить светскую поэзию духовной поэзии церковных школ.

Двойственный характер «популярной» поэзии начального периода романтизма прослеживается и в других важных чертах дальнейшей судьбы творчества Чоконаи. Так, Ян Халупка, основатель современной словацкой комедии, главы написанного по-немецки сатирического романа «Бендегус, Гилия Коломпос и Пишта Куртафорint» начинает (в качестве протеста против насильной «мадьяризации») с цитат, больше половины которых взяты у Чоконаи. В его комедии «Старый любовник» («A vén szerelmes»), написанной сначала по-венгерски, а потом в словацком варианте, герои празднуют названной песней свое примирение. У Чоконаи нет ни одного значительного произведения, которые не были бы знакомы Халупке, которые бы он не цитировал[43]. Творчество Чоконаи было широко известно и в других литературах восточной части Центральной Европы.

Вопрос о связи между описанной выше сербской «городской» поэзией и «популярной» поэзией венгров и других среднеевропейских народов еще не изучен. Известно, что имя и некоторые песни Чоконаи встречаются в автобиографическом романе Михая Витковича, писавшего на двух языках и игравшего важную роль как в венгерской, так и в сербской литературах. В «Романе поэта» («A költö regénye») Виткович хотел показать жизнь интеллигенции города Эгера и его окрестностей, где прошла его юность. Песни Чоконаи сохранились и в сербском переводе романа Витковича («Pesnikov roman»), при жизни не опубликованного. Но, может

réből». Budapest, Akadémiai Kiado, 1965, 139—175. o. То же на словацком языке: Mad'arské vzt'ahy Jána Kollára v Pešti.— In: «Dějiny a národy». Praha, Nakladatelství ČSAV, 1964, str. 85—117; Das Zusammenleben und Zusammenwirken mehrer südosteüropäischen Kulturen in Ofen-Pest zu Beginn des 19. Jahrhunderts.— In: «Die Stadt in Südosteuropa. Struktur und Geschichte». München, 1968, S. 118—127.

[41] L. Sziklay — Balázs Vargha. Csokonai egyik versének két szlovák fordítása. Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. Szeged, 1963, sz., 135—150. o.

[42] Ср. L. Sziklay. Szlovák drámairo magyar nyelvű vigjátéka.— A Szegedi Tanárképzo Főiskola Évkönyve, 1956, 103—115. o. то же по-словацки:— «Slovenské Divadlo», 1957, c. 2. str. 101—114.

[43] Стихотворение Чоконаи «Упрек» («Szemrehányás») с текстом, немного измененным как в венгерском, так и в сербском варианте. См. произведения Михая Витковича в издании Сворени; Vitkovics Mihaly müvei, 2. k., Budapest, 1879, Nemzeti Könyvtar, 6. sz., 17. o.

быть, еще важнее отметить роль Витковича в переводах сербских народных песен на венгерский язык. Некоторые исследователи удивлялись, что этот поэт, чуткий к форме и в иных жанрах требовательный, хорошо владевший обоими языками, не стремился к верности формы именно тогда, когда переводил народные песни с сербского на венгерский. Мы не склонны объяснять это явление поэтической слабостью. Литературная деятельность Витковича неравнозначна. Некоторые жанры, над которыми он трудился особенно много, оказались недолговечными. А его переводы народных песен, бывшие для него скорее развлечением, сохранились. Дом Витковича в Пеште был излюбленным местом встреч многих выдающихся писателей раннего венгерского романтизма. На этих веселых вечерах его песни исполнялись и по-сербски, и по-венгерски. Переводя сербские песни на венгерский язык, Виткович не придерживался формы оригинала (в большинстве случаев это был десятисложник — deseterac), а передавал их в форме венгерских народных лирических песен. Некоторые исследователи его творчества объявляли это «ошибкой», «недостаточным чутьем» к оригиналу [44]. В действительности же это не было сознательным поэтическим художественным переводом, но проявлением двойственности эмоционального мира поэта. Элементы содержания, образы и мотивы, которые он приобрел, живя в доме православного сербского священника в Эгере, а затем в Буде, соединились в нем с памятью о венгерских песнях, слышанных в детстве в Эгере. Единственный перевод сербской песни на венгерский язык, в котором была «сознательно» сохранена форма оригинала, получился слабым [45]. Для иллюстрации сказанного выше приведем четыре примера из поэтической деятельности Витковича.

1. Песня «Я только что приехал из Арада («Most jöttem Aradrul») считалась долгое время одним из самых оригинальных созданий Витковича, настолько, что, когда он умер, в журнале «Tudományos Gyüjtemény», рядом с некрологом, написанным Вёрёшмарти, были напечатаны и две песни, одна из которых — именно эта [46]. Янош Хорват доказал, что эта песня не могла принадлежать Витковичу, так как она находилась уже в сборнике Адама Палоци Хорвата «Ötödfélszáz énekek» [47].

2. В отличие от Вука Караджича, Виткович обращался и к песням, вышедшим из усадеб мелких дворян, и к «мещанским» песням, и к крестьянской поэзии. Благодаря этому на венгерском языке могло сохраниться одно из красивейших «популярных» стихотворений Бачки, написанное в форме двенадцатисложника, более свойственного венгерскому, чем сербскому языку.

Bácsi szekeresek útnak indulának,
Útnak indulának, Eger tájékának.
Magyarság szekere szóla ő hozzájuk:
Bácsi szekeresek, hová utaznátok?

[44] István L ő k ö s. Vitkovics Mihály szerb-magyar kapcsolatairól. Eger, 1960, 290—291. o.
[45] A Tudományos Gyüjtemény, 1829, X. k., 124—125. o. В работе: A szerbus vagy a rácz nyelvről. См. в издании Сворени, указанном в сн. N 44, III. k., 8. sz., 208—209. o.
[46] «Tudományos Gyüjtemény», 1829, X. k., 124—125. o.
[47] János H o r v á t h. A magyar irodalmi népiesség..., 89. o.

Akartok-e velünk egy útra indulni,
Avagy mint ifiak akartok elhullni...
Mint ifjak akarunk, mondának, elhullni,
Mintsem tiveletek egy útra fordulni...

Бачские возчики в путь отправились,
В путь отправились, к местам Эгера.
Возчик венгров к ним обратился:
Бачские возчики, куда путь держите?

Хотите ли с нами в один путь отправиться,
Или юношами хотите вы погибнуть...
Юношами хотим, сказали они, погибнуть,
Чем с вами на один путь свернуть...

Янош Хорват отмечал, что «Перевод этот был напечатан в альманахе «Аврора» в 1817 г.; в противоположность жанру немецкой баллады, входившей в ту пору в моду в поэзии, он может рассматриваться как первая ласточка народной балладной манеры»[48]. Эта «первая ласточка» оказала на дальнейшее развитие венгерской «популярной» поэзии огромное влияние.

3. Песни Витковича, вольно переведенные из сербского фольклора, так органически слились с венгерской поэзией, что Джон Бауринг (1792—1872), выпустивший наряду с антологиями других среднеевропейских литератур венгерскую антологию, опубликовал одну из них как венгерскую»[49].

Сотрудник Бауринга взял эту песню из журнала «Hasznos mulatságok» (№ XIV, 1823), решив, что имеет дело с оригинальной венгерской песней, поскольку в журнале не указывалось ни сербское происхождение, ни фамилия Витковича. Янош Хорват также не заметил, что Виткович перевел эту песню с сербского.

4. Учеными отмечены многие переводы сербских песен Витковичем на венгерский язык[50]. Думается, что можно обнаружить сербские элементы и во многих других венгерских песнях. Однако в данном случае нам важно не количество источников и не перечисление названий; важно подчеркнуть, что главным для Витковича была не точность перевода, но песенное звучание нового текста[51].

Переводы с сербского делал и Байза, но в отличие от Витковича он, по словам Я. Хорвата, ожидал «от поэта, пишущего народные песни, про-

[48] János Horváth. A magyar irodalmi népiesség..., стр. 153.

[49] John Bowring. Poetry of the Magyars. London, 1830, p. 243—244. «The parting girl»; в качестве подзаголовка приводится первая строка стихотворения на венгерском языке: «Nesze, vedd el jegy gyűrűdet» (Оригинал см. в издании Сворени, указанном в прим. 43, I. p. 23—24).

[50] Милан Шевић. Српски песници на мађарском језику. Гласник Историског друштва. III, 3, 359—389. о. Младен Лесковац. Указ. соч., стр. 42—43. Иштван Пот. Српскохрватска народна поезија у мађарској књижевности у Вуководоба. Анали Филолошког факултета. Свеска 4. Београд, 1966, стр. 395—396.

[51] István Lőkös. Указ. соч., стр. 290—291.

явления его личности в облагороженных им художественных формах народной песни...» [52]

Байза был одним из инициаторов так называемой «Serbus manier» (сербской манеры). Этим выражением обозначалась господствовавшая в венгерской поэзии того времени мода подражать одной из форм опубликованных Караджичем сербских героических песен (без рифм), мода, принятая многими от Й. Секача (1809—1876) [53] и Й. Байзы через Ф. Кёльчеи и Вёрёшмарти вплоть до Петефи. В форме «Serbus manier» переводы и оригинальные стихотворения создаются не только названными известными поэтами, но и их подражателями. Единственным, переводящим с оригинала, был Й. Секач [54].

Бесспорно, что Секач не только содействовал внедрению этой стихотворной формы в венгерскую литературу, но и сделал ее важной для венгерской поэзии. Но так как звучание венгерского языка не схоже со звучанием сербского, а последователи Секача, не зная сербского, переводили с немецкого, то они из оригинального венгерского напевного стиха сделали трохеические строки. Тем самым они внедрили интересную новую художественную форму, которая не была чужой ни для немецкого, ни для чешского языков [55], но в истории развития подлинно народного венгерского стиха осталась лишь эпизодом [56].

Обращение романтиков к народному творчеству

В творчестве поэтов-романтиков часто возникают заимствованные из народной поэзии образы «древней славы» своего народа. В этом находила свое выражение мечта народов, долгое время подвергавшихся иноземному господству, о своей независимости. Форма, в которую облекалась эта тема, не всегда была народной и несла на себе отпечаток многих литературных влияний. Так, стихотворение Вёрёшмарти «Старая наша слава, где запаздываешь ты в ночном сумраке» (Dégidisöségünk, hog késel az éji homályban) написано гекзаметром; Ян Коллар обращался к двустишиям:

Aj, zde leží zem tá před okem mým smutně slricim
Někdy kolébka, nyní národu mého rakev...

[52] János Horváth. A magyar irodalmi népiesség..., 131. o.

[53] О сборнике Й. Секача «Szerb népdalok és hösregék» (1836) и о его переводческой деятельности и связях с сербским фольклором писал И. Фрид. István Fried. Székácz József és a szerb népköltészet.— In: «Szomszédság és közösség», 259—284. o.

[54] О других славянских связях Секача см. нашу статью: «A magyar szlavisztika gyermekkorából.— In: «A Szegedi Pedagógiai Föiskola Évkönyve», 1958, 209—235. o. (то же по-немецки: «Die Anfänge der ungarischen Slawistik» (Die slawischen Beziehungen des ungarischen Vereins von Prešov).— «Zeitschrift für Slawistik», 1959, S. 647—674.

[55] L. Štúr. O národných povestiach a piesňach plemien slovanskych. Martin, Matica, 1932, стр. 45.

[56] См. L. Galdi. Szerb-horvát eredetű tizesünk.— In: «Szomszédság és közösség», 285—309. o.

В идиллии Голлы печаль по поводу кончины неизвестного народного поэта выражается в плаче всей природы — отзвук поэзии античности и рококо [57]. Такие стихотворения находили у современников горячий отклик. Поэты этого времени стремятся не к достоверному изображению прошлого [58], но к выражению своей мечты о счастье народа. Корни этого явления уходят еще в предшествующую эпоху. Поэт пробуждает фантазию своих читателей не только воспоминаниями о действительных исторических героях, но и создавая образы никогда не существовавших героев — вождей, королей, князей и т. д. Мотивы «волшебного» эпоса (жанра, который был воспринят романтиками от барокко) насыщаются искусственной мифологией, плодом собственной фантазии [59] (Вёрёшмарти). В этой искусственной мифологии большую роль играет борьба языческих богов и христианского бога [60] (Голлы). Известно и искусственное конструирование «древних» памятников, например, «открытие» Й. Линдой и В. Ганкой средневековых рукописей чешского народа.

В 1816 г. Йозеф Линда «открыл» так называемую Вышеградскую песню, «отнеся» ее к XIII в. В ней поется о величественной скале под Прагой, на которой, согласно легенде, укрепилась первая чешская княжеская, а потом королевская власть, с которой романтическое воображение писателя связывало «страх для всех чужестранцев». Правда, использованная Линдой форма песни — переменное количество слогов и отсутствие рифмы — была не характерна для эпохи, к которой Линда относил свое произведение, современникам именно эта форма была наиболее близка. 17 сентября 1817 г. Вацлав Ганка «открыл» в подвале церкви Краледворской церкви рукопись, создававшую впечатление отрывка из более объемистого целого и получившую название «Краледворской рукописи» (Rukopis královdvorský). В ней было шесть больших эпических стихотворений, два лирико-эпических стихотворения и шесть песен. В ноябре 1818 г. на Зеленой Горе была «найдена» еще одна рукопись — «Зеленогорская» (принадлежавшая, как потом оказалось, также перу Ганки), посвященная прежде всего памяти Либуши, первой княгине чехов, основательнице династии Пршемыслов [61].

Чешская публика XIX в. приняла эти «доказательства» средневековой славы и культуры своего народа с огромным воодушевлением. Их популярность вышла за пределы страны: Гете перевел одно из лирических стихотворений Краледворской рукописи; с энтузиазмом писал о них и первый историк венгерской литературы Ференц Толди (1805—1875), призывая венгерских ученых искать подобные венгерские памятники [62]. Сом-

[57] См. L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről, 494—497. o.
[58] József Szauder. Dugonics emlékezete.— In: «Az estve és az álom», 136—155. o.
[59] József Szauder. Kölcsey világnézeti válsága az ifjukori jegyzőkönyvek tükrében.— In: «Az estve és az álom», 308. o.
[60] L. Sziklay. A szlovák irodalom története, 253—254. o.
[61] Подробнее об этом см. «Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 25—75.
[62] См. «Tudományos Gyűjtemény», 1830, VI. k., 117—124. o. См. также Richard Pražák. A magyarok és a cseh irodalom 1849—1867 között.— In: «Tanulmányok a

нения Добровского, представителя предыдущего — рационалистического — поколения в подлинности этого памятника были приняты современниками с величайшим недоверием.

Между тем стихи «найденных» рукописей гораздо больше напоминали создания романтической поэзии начала XIX в., чем поэзию Средних веков, хотя Ганка, удачно сочетавший в себе поэтический талант с большой эрудицией историка и палеографа, сделал все, чтобы создать видимость оригинала. И все же в героических эпических стихах найденных рукописей можно наряду с романтической иллюзией «древней славы» найти порой реквизиты барокко, а в песнях встречаются отдаленные следы рококо и начинающего формироваться в это время стиля «бидермейер».

Нельзя в то же время не отметить, что произведения Ганки отличаются от перечисленных стихов Вёрёшмарти, Голлы и Коллара своим более народным тоном. Взяв образцы «популярной» поэзии не только чехов, но и других славянских народов, Ганка употребляет большее разнообразие народных стихов — от неправильных ударных стихов (с переменным количеством слогов) до вариации стихов шести-, семи- и восьмислоговых, знакомых и венгерскому языку, вплоть до более длинных (эпических) строк; не средневековой была уже и сама стихотворная форма — десятисложник в трохеической форме.

Ōbă/ brātri /, ōbă / Klēnŏvĺča
Rōdă / stāră / Tētvý / Pōpĕ / lōvă...

Таким образом, из сферы безымянной «популярной» поэзии мы переходим в область авторской художественной поэзии, связанной с народной традицией. Подобные поэтические фальсификации встречаются не у одного Ганки. Назовем, например, отмеченные романтической фантазией и стремлением к показу «древней славы» «курупские» стихи венгерского поэта Кальмана Тали (1839—1909) [63] и словацкого поэта Михала Матунака [64] (1886—1932), стремившихся создать иллюзию, будто стихи относятся ко времени восстановления Ференца Ракоци II.

Собрание народных песен

Многие литераторы и ученые первой половины XIX в. думали о собирании народного поэтического творчества. В особенности широко эта работа велась в Центральной [65] и Восточной Европе. Как и в области теоре-

csehszlovák — magyar irodalmi kapcsolatok köréből». Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 213—238. o.

[63] Imre V a r g a. A kuruc balládák hitelessége.— «Irodalomtörténeti Közlemények», 1936, sz., 29—45, 171—187, 276—292. o.; Tamás E s z e. A kuruc költészet problémái.— «Irodalomtörténet», 1951, sz., 31—47. o.

[64] Sándor C s a n d a. Czehszlovák-magyar kulturális kapcsolatok. VII. k., A nagysurányi históriás énekek. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladatel'stvo, 1963, str. 118—121.

[65] Отметим здесь такие сборники, как: L'udovit Š t ú r. Указ. соч., стр. 256—257. Rukopis Královdvorský, a jiné vytechnejší národní zpevopravné básně, vydan od Václava Hanky, v Praze, 1835.— Для романтического воззрения Л. Штура характерно,

тического осмысления фольклора, инициатива принадлежала здесь Караджичу. С 1814 г. до 40-х годов его собрание выходило в бесчисленном множестве изданий, постоянно перерабатывавшихся.

Окончательную же форму собрание получило в шести томах под названием «Сербские народные песни» (Srpske narodne pesme; 1841—1866). За исключением нескольких стихов в сборнике содержатся только оригинальные народные произведения, воспевающие героическую борьбу сербского народа против турок (мужские песни), а также произведения народной любовной лирики (женские песни). Эти лирические и эпические песни хранят древние формы сербского народного творчества, особенно десятислогового (deseterac). В них звучит своеобразная мелодика сербского языка, причинявшая столько забот иностранным переводчикам. Значение Караджича огромно не только потому, что опубликованием сербских народных песен он окончательно подорвал господство «ученого» славяно-сербского языка и, утвердив сербский народный язык как литературный, открыл новую эпоху в истории сербской литературы — эпоху романтизма. Деятельность Караджича имела и более широкое, общеевропейское значение. Он первым из собирателей восточной части Центральной Европы дал своим читателям истинно народный поэтический материал, следовательно, с него начинается процесс, в котором литературная общественность этих стран постепенно училась различать «популярную» легкую поэзию от настоящего народного творчества. Остальным собраниям народной поэ-

что на первое место он ставит именно «открытие» В. Ганки. Igor Svätoslavič, hrdinský zpěv o taženi proti Polovcom, od Václava Hanky, v Praze 1821. (Следовательно, «Слово о полку Игореве» Штур читал в чешском переводе Ганки). Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Книга I—III, Беч. 1841. Пјеванија Черногорска и Херцеговачка, собрана Чубром Чојковићем Черногорцем (Милутиновићем), издана Јосифом Миловуком. У Будиму 1833. Милутиновић. Сима Милутиновић Сарајлија, 1791—1847. Ср. Миодраг Поповић. Историја... Там же, стр. 165—197. Сказания русского народа, собранные Н. Сахаровым. Книга первая, вторая, третья и четвертая. Издание третье. СПб., 1841.

Pieśni Polskie i Ruskie ludu Galicyjskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska We Lwowie 1833.

Piesni ludu Ruskiego u Galicyi, zebral Żegota Pauli, tom pierwszy, tom drugi, Lwów 1839, 1840.

Rusalka Dnestrovaja. U Budimie 1837.

Slovanské národní písně, sebrané Františkem Ladislavem Čelakovskym. Díl první, druhý, třetí, V Praze, 1825, 1827. Písně národní v Čechách, sebral Karel Jaromír Erben, svazek první, druhý, třetí, v Praze 1842, 1843, 1845. Národné Zpiewanky čili pjsně swětské Slowákow w Uhrách, sebrané od mnohých, wydané od Jána Kollára. Djl prwy, djl druhy. W Budiňe 1834, 1835.

Moravske národní pisně, sbirka nová od Fr. S. (Fr. Sušila), v Brně 1840.

Narodne piesni ilirske, koje se pievaju po Štajerskoj, Kranjakoj, Koruškoj i zapadni strani Ugarske. Skupio i na sviet izdao Stanko Vraz (1810—1851), u Zagrebu 1839.

Piesničky hornych i del'nych Ložiskych Serbow, wudate wot Leopolda Haupta a Jana Ernesta Smolerja. Grymi 1841.

Slovenskje povesti, usporijadau a vidau Janko Rimavskí, v Levoči 1845.

Slovanka, sbírka národních pověstí, vydána Frantau Vrantevičem a Slavomírem Tomíčkem, v Praze 1833.

János Erdélyi. Népdalok és mondák. Pest, 1846—1848. Vasile Aleksandri. Doine şi lăcrimioare, 1853.

зии было еще далеко до этого. Характерно и то, что в сборниках, предшествовавших собранию Караджича, помещались произведения разных жанров. Поэзия Бранка Радичевича, по характеру более близкая индивидуальной художественной поэзии, во многом отличалась от чисто народных песен собрания Вука Караджича [66]. Подтвердим это на примере двух собраний.

1. Изданию двухтомного сборника Коллара «Народные песни» (Národné spievanky; 1834—1835) [67] предшествовала долгая и упорная собирательская работа. Первый вариант Коллар опубликовал вместе с Павлом Йозефом Шафариком и Яном Бенедикти (Благославом) под названием «Песни светские люда словацкого в Уграх» (Piesné světské lidu slovenského v Uhřych) [68]. Уже само название показывает, что на этой стадии развития словацкой литературы для нее была важна борьба против церковной поэзии и идеологии. «Народные песни» не были собранием подлинно народных крестьянских песен, это были светские песни разных общественных слоев. В то время как Караджич, обходя места, где жили сербы, собирал материал на месте, Коллар, как Миклош Янкович (1773—1846), Алайош Меднянски (1784—1844) или Андраш Таис (1789—1840), широко использовал при составлении своих собраний уже имевшиеся рукописные песенники. Он использовал также сообщения современников, живших в деревнях, и различные издания, содержавшие образцы народного творчества. Коллару удалось спасти ряд произведений прошлого (например, исторические песни XVII—XVIII вв.), но, так как эти тексты прошли через многие руки, публикация Коллара не может считаться достоверной с грамматической, стилистической и просодической точек зрения. Специалистам по словацкому фольклору следует рассмотреть его собрание с этой точки зрения и установить, что можно считать в нем оригинальной продукцией народного творчества, а что плодом «учености» священников, учителей, бродячих студентов и других представителей словацкой интеллигенции. Эпиграфом к своему собранию Коллар взял слова Гете:

> In Gebirgen und Thälern pflegen sich uralte Sitten,
> Religionen, Spiele, Erzählungen, Traditionen,
> Sprichwörter, Gesänge und andere Schätze der Volkstümlichkeit am längsten und reinsten zu erhalten.

При построении своего произведения Коллар, как и многие другие его современники, не следовал единым принципам. Это и не удивительно, если принимать во внимание богатство материала. Его собрание делится на главы, часть которых получила название по обычаям, образу жизни, наиболее характерным работам деревенской жизни. Названия одних глав указывают на время происхождения песен, других — на их жанр или на среду, в которой они возникли.

2. Нет единого принципа построения и единообразия в названиях глав и в трехтомном издании Яноша Эрдейи «Народные песни и сказания»

[66] См. Imre B o r i. Указ. соч., стр. 1071.
[67] Современное критическое издание: Ján K o l l á r. Národné spievanky, t. 1, 1952; t. 2, 1956.
[68] Там же, т. I, 1823; т. II, 1827.

(Népdalok és mondák, I, 1846; II,, 1847; III, 1848), в котором под «сказаниями» подразумеваются народные сказки, являющиеся второстепенным материалом собрания.

В своих теоретических статьях Эрдейи подчеркивает важность проведения при оценке народной поэзии четкой грани между оригинальным (собственно крестьянским) и «вторгшимся чужим» элементом [69]. В этом он является предшественником таких замечательных исследователей венгерской народной музыки, как Бела Барток и Золтан Кодаи. Однако из Предисловия Эрдейи к сборнику становится ясно, что он, говоря о «коренном венгерском» характере своих текстов, не всегда умеет различить в большом материале подлинно народное [70]. И хотя Эрдейи с большой филологической добросовестностью следит за достоверностью публикуемых им текстов, он все же подчас соединяет две-три сходные песни в одну. В предисловии к каждому тому указано, от кого и откуда получило материал Общество Кишфалуди [71], по поручению которого Эрдейи опубликовал свой сборник. Собрание Коллара (с которым Эрдейи мог познакомиться, прочтя Предисловие Секача к своему переводу сербских народных песен) и собрание Эрдейи во многом родственны.

Я. Эрдейи включил в свое собрание многие старинные песни. «Хотя оно представляет в основном направление, которое стремится к спасению от гибели песен, еще действительно бытующих в народе, в нем есть что-то от прежнего... представления, которое не проводило строго четкой грани между старинными образами национальной поэзии и бытующими народными» [72].

Чем менее социально дифференцировано общество какой-нибудь нации, тем значительнее роль старинного, древнего в его поэзии. В восточной части Центральной Европы наиболее дифференцированными в социальном отношении нациями были венгерская и польская. То, что говорит Янош Арань об отсутствии венгерского «наивного эпоса» [73] и о латинских хрониках средневековья, утверждает по отношению к прошлому польской культуры словацкий писатель и общественный деятель Людовит Штур [74], объясняя это той же причиной: преследованием, которому церковь подвергала поэзию на национальном языке, напоминавшую о языческом прошлом.

Значение этих сборников народного творчества состоит и в том, что сокровища национальной народной поэзии были сохранены в них для потомства.

Интересно остановиться также на проблеме соотношения в этих сборниках мелодии и текста. В отличие от собирателей, заботившихся только

[69] См. János E r d é l y i. Magyar népdalköltészetről. Töredékek. Felolvastatott a Kisfaludy Társaság 1843. dec. 30-án tartott havi ülésén. Regélő Pesti Divatlap, 1844, 7. sz., 103. o.; 9. sz., 129. o.

[70] János E r d é l y i. Előfizetési felhívás. Pesti Hirlap, 1846. jan. 30, 616. sz., 70—71. o.

[71] János H o r v á t h. A magyar irodalmi népiesség, 267. o.

[72] Там же, стр. 268, 269.

[73] Naiv eposzunk. Arany János prózai dolgozatai. Budapest, 1884.; Ráth Mór. 339—350. o. Опубликовано впервые в «Koszorú», 1863.

[74] L. Š t ú r. Указ. соч., стр. 255—256.

о тексте, Коллар поручил двум пештским музыкантам — Ласло Фюреди и Мартину Суханю — составить мелодии к песням. Он не опубликовал результаты их трудов лишь потому, что они были, по его мнению, чужды сущности словацкой народной песни, слишком вычурны и, добавим от себя, слишком «цыганские» [75]. В понимании органического единства текста и мелодии наиболее прогрессивными оказались позиции Яноша Эрдейи. В соответствии с решением общества, давшего ему поручение издать сборник народного творчества, он опубликовал тексты вместе с мелодией [76].

Все это было подготовкой исторически более развитых воззрений на народное творчество. Отсюда уже недалеко до методического собирания народных песен Белой Бартоком и Золтаном Кодаи, до научного разграничения настоящей народной песни, песни «популярной» и авторской лирической песни; недалеко до открытия «Jargon musical international de l'Europe Centrale» [77]. Однако анализ последнего уже не входит в задачу данной работы.

Для всех перечисленных сборников было характерно стремление содействовать развитию национальной культуры. К решению этой задачи составители подходили различно. Хотя сам Коллар ради осуществления идеи славянской взаимности [78] писал на чешском языке, в свое собрание народного творчества он включил только словацкие песни. Иначе подошел к проблеме Франтишек Ладислав Челаковский, опубликовавший в своем собрании «Славянские национальные песни» (Slovanské národni pisně), песни нескольких славянских народов на чешском языке. Первую часть своего собрания он посвятил Ганке; вторую — К. Бродзинскому, впервые в польской литературе выступившему в защиту романтизма против устарелых классических вкусов, третью — Караджичу. Цель Челаковского заключалась в том, чтобы соединить в своем собрании поэзию разных славянских народов. Рядом с текстами многих чешских переводов или оригинальных чешских песен Челаковский помещает и их мелодии.

Такую же цель ставил Л. Штур в своем трактате «О народных повестях и песнях племен славянских», в котором он также использует примеры из поэзии нескольких славянских народов (еще не зная о том, что рукописи Ганки являются фальсификациями, и что песня из собрания Коллара, начинающаяся со слов:

Nitra, milá Nitra, ty vysoká Nitra
Kdeže sú tie časy, v ktorých si ty kvitla...

была песней славянской интеллигенции, мечтающей в пору национального возрождения о «древней славе», а не песней земледельцев).

Наряду с характерным для литературы романтизма восточной части

[75] Jozef Podhradský. Zo života Jána Kollára.— «Slovenské pohl'ady», 1893, str. 454—455.
[76] János Erdélyi. Előfizetési felhívás..., 70—71. o.
[77] Béla Bartók. Népzenénk és a szomszéd népek zenéje. Budapest, 1934; Zoltán Kodály. Visszatekintés. Budapest, Zeneműkiadó. 1964, I. k., 353. o.; 2. k., 572. o.
[78] Karol Rosenbaum. Literárne náhl'ady Jána Kollára v rozpravách o vzájomnosti slovánskej.— «Literárno-historický sborník», 1948. str. 162—172.

Центральной Европы интересом к фольклору своих народов большую роль играл в это время процесс культурного взаимообмена.

Чем прочнее становилась языковая самостоятельность каждого из народов, тем меньше оставалось двуязычных песен и поэтов. Но связи между поэзией отдельных народов не прекратились. Важную роль играла в этих связях деятельность славянского филолога Варфоломея Копитара (1780—1844) [79].

Славянские тексты включались и в сборники, издававшиеся на немецком языке, которые выходили с 1810 г. в серии «Archiv für Geographie, Historie, Staat-und Kriegskunst» и в выходящем с 1820 г. альманахе «Taschenbuch für die vaterländische Geschichte». В 1819 г. в Пеште был издан сборник «Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen» [80]. Венский библиотекарь Дьёрдь Гало (1773—1855) выпустил сборник венгерских народных сказок на немецком языке под заглавием «Märchen der Magyaren». Янош Майлат (1786—1855) издал «Magyarische Sagen und Märchen» (Brünn — Brno, 1825) [81] и антологию «Magyarische Gedichte» (Stuttgart, 1825), содержащую переводы ста пятидесяти стихотворений двадцати четырех венгерских поэтов — от Ференца Фалуди до поэтов его эпохи. Алайош Меднянски (1784—1844) включил в свою работу «Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn» (Pest, 1826) много сказаний о живописных развалинах в долине реки Вага и рассказов, которые могли послужить источником для баллад и других эпических произведений венгерских, словацких и немецких поэтов, живших в то время в Венгрии. Такой же ценностью источника обладает и антология Меднянского «Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit, 1829, изданная в 1832 г. на венгерском языке [82]. Самуэл Рожняи (1787—1815), помимо перевода на немецкий язык своих словацких произведений и трудов других словацких поэтов, занимался также и переводом работ венгерских поэтов Чоконаи и Шандора Кишфалуди [83]. Дьёрдь Карой Руми (1780—1847) [84] и учитель гимназии в Винковцах В. Эуген Веселы, который перевел много произведений из собрания народного творчества Караджича, способствовали тому, что писатели восточной части Центральной Европы, не знающие сербского языка, познакомились с сербской народной лирикой и эпикой [85].

[79] См. например, Миодраг Попович, Историја... Указ. соч., стр. 26, 64—79, 86, 88, 95—97, 102, 107, 126—127, 131—133, 322, 329—330, 332—333, 347; Dejiny slovenskej literatúry Bratislava, 1962.

[80] István Fenyő. Указ. соч., стр. 157.

[81] См. János Horváth. Kisfaludy Károly és iróbarátai. Budapest, Müvelt Nép. 1955, 108—113. o.

[82] См. I. Fried. Die Sagen des Waagtales in der slowakischen und der ungarischen Literatur.— «Studia Slavica», XVI. k., 1970, S. 93—114.

[83] Rudo Brtán. Roznay Sámuel, a magyar költészet szlovák propagálója (1787—1815).— «Irodalomtörténeti Közlemények», 1957, 4. sz., 377—380. o.

[84] Istvan Fried. Rumy Károly György, a kulturközvetitő. 1828—1847. Filológiai Közlöny, 1963. 204—218.— Andreas Angyal. Karl Georg Rumy. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität, Jena, Jhrg. 8. 1958/59. Reihe I. 109—134.

[85] János Horváth. A magjar irodalmi népiesség..., 143, 144. o.

Произведения народного творчества печатались и в ряде периодических изданий — «Pesther Tageblatt», «Iris» и других [86]. Однако распространение этих немецких изданий имело и серьезные отрицательные последствия. Одним из примеров этого является переводческая деятельность С. Каппера.

Сигфрид Каппер (1821—1897), родившийся в Чехии, перевел на немецкий язык многие произведения чешского, моравского, словацкого и сербского фольклора [87]. Первые его переводы словацких народных песен вышли в пражском журнале «Ost und West» в 1839 г. [88] Пять переведенных Каппером на немецкий язык словацких народных песен были напечатаны в 1840 г. в газете Жигмонда Сафира [89] «Pesther Tageblatt» [90]. Характерно, что Каппер, пользовавшийся для своего перевода в основном изданием «Národnie spievanky» Коллара [91], издал свой перевод в том же городе, где этот собиратель словацких народных песен прожил тридцать лет. Чтобы дать представление о характере перевода Каппера, приведем две из опубликованных в «Pesther Tageblatt» песни, оригиналы которых мы обнаружили у Коллара, и сопоставим эти переводы с оригиналами.

Первое стихотворение называется в немецком переводе «An der Donau»

Hoch über'm blauen Donaustrom
Drei weisse Vögel zieh'n;
Mein Jäger nimm die Flinte schnell
Und ziel' nach einem hin.
Das Fleisch gibt uns ein Abschiedsmal,
Die Federn theilen wir,
Dass du ein schönes Lied mir schreibst
Und ich ein Briefchen dir.

Словацкий оригинал, озаглавленный «Na tichom Dunaji»

Na tichom Dunaji tri kačky˘sa˘perú
vezmi, šuhaj, flintu, zastrel' vol'a kterú.
Tebe bude mäso a mne bude peró,
Žeby vedeli, kde budeme kedý

На тихом Дунае три утки купаются,
Возьми, парень, ружье, застрели какую-нибудь,
Тебе будет мясо, а мне будут перья,
Откуда нам знать, кто из нас где будет.

[86] См. L. S z i k l a y. Szlovák népdalok a «Pesther Tageblatt» — ban.— «Szegedi Tanárkepzö Föiskola Tudományos Közlemenyei». Szeged, 1966, sz., 83—84. o. На немецком языке: «Slowakische Volkslieder in «Pesther Tageblatt».— «Studia Slavica», XII. Budapest, 1966, S. 406—407.

[87] Oskar D o n a h t. Siegfried Kappers Leben und Werken. «Archiv für Slawische Philologie». Berlin, 1908, S. 400—447, S. 555—585; Alois H o f m a n. Die prager Zeitschrift «Ost und West». Berlin, Akademie Verlag, 1957, S. 142—147, 153—154, 156—157, 159, 202, 243, 245, 269, 285.

[88] Там же, стр. 408.

[89] Rózsa O s z t e r n. Zsidó ujságirók és szépirók a magyarországi német nyelvu idöszaki sajtóban a «Pester Lloyd» megalapitásáig, 1845 — ig. Budapest, Pfeifer Ferdinánd, 1930, 26. o.

[90] Slowakische Volkslieder. Nachgebildet von Kapper, Siegfried.— «Pesther Tageblatt», 1940, N 225. Sonntag, den 20. September (An der Donau, Vom Erkennen, Klänge, Züge, In der Ferne).

[91] A. H o f m a n. Указ. соч., стр. 144.

Стихотворная форма оригинала — двенадцатисложник, придающий стиху игривую легкость. Но Каппер переводит не двенадцатисложником, ему не приходит в голову и близкий к нему нибелунгов стих — он явно не заботится о придании своему переводу легкости оригинала. Вместо хорошо знакомых словацкой песне парных рифм, расположение рифм у немецкого автора иное — *хахахбхб*. Уже это преобразование формы придает переводу известную тяжеловатость стиха, теряющего простоту, свойственную народным песням восточной части Центральной Европы, меняет стиль оригинала. Общий характер песни становится похожим на немецкую поэзию. Изменяется отчасти и само содержание стихотворения. У Каппера основной сценой действия является не «тихий Дунай», а возвышенность. В словацком тексте — в реке купаются три утки, у Каппера — три белых птицы пролетают над голубым Дунаем. Вместо конкретного штриха деревенской жизни «tebe bude mäso» (тебе будет мясо), перевод в тоне, напоминающем стиль бидермайер, говорит о «прощальной трапезе»; в заключительной картине Каппера чувствуется дух модных в то время Stammbuch. Таким образом, перевод Каппера значительно более многословен и «литературен», значительно менее конкретен, чем словацкий оригинал.

К сходному выводу приводит и разбор перевода Каппером словацкой народной песни, получившей у Каппера название «Vom Erkennen».

	Словацкий оригинал:
In der Ferne die Geliebte	Zd'aleka ty poznáš mojeho frajera;
Mag dich sehend wohl erkennen;	nosi za klobukom tri husové perá.
Weil am Hut drei gold'ne Federn,	Ešte d'alej poznáš moju frajerečku:
Die wie Liebesflammen brennen.	Zakvitá, prekvitá plnú fijalečku.
Meinst du? — Aber ich erkenne	Издали узнаешь моего милого,
Mädchen mein aus weit'ster Ferne,	Он носит за шляной три гусиных пера,
Weil wir ihre Augen winken	А еще дальше узнаешь мою милую,
Durch die Nacht zwei helle Sterne.	Она цветет, расцветает, словно фиалка.

И в этом случае двенадцатисложник с парными рифмами превратился у Каппера в строки с четырьмя трохеями; двустрочные строфы стали четырехстрочными. Сама трохеическая форма как будто вернее отражает оригинал и больше соответствует — благодаря нисходящей интонации — словацкому стиху с ударением на первом слоге, чем ямб. Но все же в нем не передано то, что выражалось словацкой песней,— ни по построению, ни по содержанию. Четырехстрочные трохеи Каппера с рифмами *хаха, хбхб*, уже сами по себе придают стихотворению сентиментальный пафос, а так как все произведение стало многословнее, то утерялось обаяние простоты оригинала. Переводчик обращается не к неизвестному слушателю, а к тому парню, о котором идет речь; возлюбленная может узнать его, ибо у него три золотых пера за шляпой, которые горят пламенем любви. Поэтичная в своей естественности первая строфа оригинала приобрела, таким образом, реквизит сентиментально-романтической песни. Еще сильнее сближает это небольшое стихотворение с немецкой мещан-

ской поэзией то, что неизвестный, к которому обращаются в начале второй строфы, в конце концов появляется. Крестьянская девушка оригинального текста сравнивалась с фиалкой; здесь глаза ее уподобляются двум ясным звездам.

В третьей песне, названной в немецком переводе «Klänge», мы находим следующую строку: «Weiss nicht, was soll das bedeuten». Здесь переводчик словацкой народной песни использовал известную строку «Лорелеи» Гейне.

Каппер подходил к переводам словацкой народной песни с традиционных позиций того времени [92]. Несомненное влияние на его переводы оказали Брентано и Эйхендорф [93]. В некоторых образах сборника Каппера «Словацкие мелодии» (Slavische Melodien, 1844) [94] ощущается влияние Ленау.

Каппер свободно обходился с материалом [95], рассматривая свои произведения скорее как отзвуки («Nachklänge») оригиналов. Поэтому у читателя, не знающего словацкого языка, складывалось представление о якобы сентиментальном характере словацкой народной песни; это в свою очередь повлияло и на романтически идеализирующее воззрение на народ словацкой деревни.

В таком же романтически идеализированном духе представали в немецких переводах и картины жизни венгерской деревни, и образы венгерской природы. О ложной романтике «пусты», искажавшей мир венгерской народной песни и венгерских народных обычаев, писалось уже достаточно.

Таким образом, сокровища словацкой и венгерской культуры превращались в известной мере в униформизированную псевдокультуру немецкого образца [96].

Были и такие поэты, которые, зная язык, не нуждались ни в каком посредничестве (М. Виткович, Й. Секач). С оригинала переводил словацкие народные песни на венгерский язык Лайош Себерени [97].

Подражание народному творчеству в романтической лирике и эпике

В романтической лирике восточной части Центральной Европы встречаются многочисленные вариации песен. Это имело свои традиции как в отечественном развитии (пути этого развития родственны у ряда жив-

[92] A. Hofman. Указ. соч., стр. 144; Dr. Ján Krejčí. Příspěvky k poznání basnické činnosti Siegfrieda Kappera. Praha, 1911. Nákladem Česká akademie císaře Františka Josefa, p. I.

[93] A. Hofman. Указ. соч., стр. 444.

[94] Siegfried Kapper. Slavische Melodien. Leipzig, 1844, Wilhelm Einhorn, S. 156.

[95] O. Donath. Указ. соч., стр. 413.

[96] Золтан Кодаи не раз писал и об отрицательном влиянии этого процесса, который ощущался прежде всего в «высших» слоях общества, на словацкий язык.

[97] «Tót népdalok. Forditották: Lajos Szeberényi, Tivadar Lehoczky, Kálmán Törs. Kiadja a Kisfaludy Társaság». Pest, 1866.

ших здесь народов), так и в развитии всей европейской лирики. Национальная песенная поэзия эпохи романтизма возникает именно как сплав отечественных традиций и влияния европейской литературы. Любовная лирика, сохраняющая следы рококо, стоит у ее истоков так же, как и интонации лирики сентиментализма; жанровые картины деревенской идиллии — так же, как и фольклорная «разбойничья» поэзия; насмешка над примитивностью сельских нравов, облеченная в форму «крестьянской поэзии» (например, у Ласло Сентйоби Сабо, 1767—1795) [98] так же, как и тоска по патриархальному образу жизни [99]. Стихийные проявления по-народному легкой поэтической формы и интонации присутствуют в развитии романтической лирики так же, как и сознательное восприятие традиций подлинно народной поэзии. Например, для романтической поэзии Й. Байзы наряду со стремлением к «облагораживанию» народных форм характерно и стремление стать «настоящим» народным поэтом, усвоив и народные формы [100].

Подобные стремления встречаются в романтической лирике всех народов восточной части Центральной Европы. Чем более глубоким становится общественное самосознание народа, тем более входят в поэзию не только идиллические картины деревни, ее праздники и обряды, но и картины тяжелого положения народа. В венгерской литературе на вершине этого развития лирической поэзии стоит Петефи [101]. Его народные жанровые песни, застольные песни, революционные марши и произведения других поэтических жанров выросли не только из венгерской народной песни. Петефи тесно связан с общеевропейской романтической традицией. Являясь поистине общим национальным сокровищем, которое может освоить каждый, на какой бы ступени образованности он ни стоял, поэзия Петефи была в то же время одной из вершин европейской революционной поэзии своего времени. Многие из лучших поэтов эпохи переводили его, пытаясь ему подражать. Стихотворение «В кабаке» («Falu végén kurta kocsma») стало «популярной» лирической песней у соседних народов. После появления перевода Йована Йовановича Змая эта песнь стала раздаваться в сербских деревнях Бачки и Баната и даже в Белграде [102]. Словацкий поэт Гвездослав (1849—1921) назвал Петефи «любовью своей юно-

[98] Об этой поэзии мы уже говорили в работе «A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kérdeséről...», 499. o.

[99] См. нашу статью «Berzsenyi Dániel episztolája Vitkovics Mihályhoz».— Irodalomtörténeti Közlemények», 1969, 5. sz., 558—559. o. То же по-чешски: «Problémy provincialismu a urbanizace na území Uher počátkem 19. století ve světle dvou básnických epistol.— In: «Europae Centralis atwue Orientalis Studia Historica», Brno, 1972, p. 189—191.

[100] János Horváth. A magyar népiesség..., 123. o.

[101] Pál Pándi. Petőfi. Budapest, 1961, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961, 590. o. Из данной работы Пала Панди следует, что Петефи преодолевает «популярную» поэзию именно тем, что легкий поэтический тон сочетается у него с бескомпромиссной революционностью.

[102] István Poth. Jovan Jovanovics Zmaj és a Magyar irodalom.— In: Szomszédség és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok. Budapest, Akadémiai Kiado, 1972. 369—391. o.

сти» и, ссылаясь на него, протестовал против политики национального порабощения [103].

Питаемая романтической народностью, будучи ее высшим поэтическим проявлением, лирика Петефи стала в то же время и самым значительным фактором венгерской поэзии новой эпохи.

Влияние народной поэзии, как и современных общественных процессов, сказалось и в области эпики как в ее формах, так и в содержании. В чем же причина того, что в восточной части Центральной Европы стихотворная эпика остается господствующим жанром гораздо дольше, чем на Западе [104]? Попытки создать художественную прозу предпринимались здесь уже в XVIII в. Й. Байза, подражая плутовскому роману, написал своего «Рене» (René, 1783—1785); в романе «Этелка» (Etelka) Андраш Дугонич (1740—1818) пытался нарисовать картины древней истории народа [105]. И все же в XVIII в. эти литераторы не имели постоянной читающей публики. Еще в течение долгого времени публика, привыкшая к стихотворной поэзии, охотнее принимает эпику в стихах, чем в прозе [106]. В 30—40-е годы XIX в. многие сложные проблемы современности ставились именно в стихотворной форме: «Май» Махи (1836), «Детван» Андрея Сладковича (1845), «Толди» Араня (1846). Так продолжалось относительно долгое время [107]. В стихотворной эпике (даже в самой развитой) сильно ощущаются следы фольклора. «Без вдохновения народного творчества,— пишет И. Шетер,— в восточноевропейских странах не может возникать литература современная, буржуазная, и в то же время национальная. Литература этих стран, приводя свою поэзию в созвучие с жанром и формами западного типа, внедренными обычно переводами, стремится к достижению уровня западных литератур. Окончательное внедрение этих жанров осуществляется в Восточной Европе при помощи народного творчества.

Хотелось бы избежать недоразумения, будто эта литература, народная и национальная в одно и то же время, хранящая традиции и современная, является литературой фольклорной. Ни Пушкин, ни Мицкевич, ни Петефи, ни Арань не могут рассматриваться как поэты фольклора. Все они являются создателями одного большого синтеза и тем самым основателями современной литературы своего отечества» [108].

Синтез, который осуществил в своей лирике Петефи, оказывается характерным и для эпики. Даже Янош Арань, использовавший психологические приемы современного ему романа, не хотел оторваться от песен-

[103] См. нашу статью «Az ifjú Hviezdoslav». Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 184. o.
[104] Об этом см. L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről..., 501—502. o.
[105] József Szauder. Dugonics emlékezete...— In: «Az estve és az álom», 308. o.
[106] Istvan Sőtér. A versesregény ésaregény. (Az Anyegin és a magyar irodalom).— In: I. Sőter. Az ember és műve, 310—313. o.— По мнению И. Шетера, в русской литературе предшественником реалистической прозы также является стихотворный роман.
[107] L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kérdéséről..., 491—492. o.
[108] I. Sőtér. Párhuzames jelenségek a. 19. század magyar és orosz irodalmában.— In: I. Sőtér. Az ember és müve, 289. o.

ной поэзии прошлого. В своем творчестве он соединял двенадцатисложники Иштвана Дёндёши (1629—1704) и традиции идиллии. Верность Араня традициям героической поэзии — поэма «Вечер Толди» («Toldi estéje»), эпос «Смерть Буды» («Buda halála») в сочетании с современными ему приемами психологической характеристики образа еще раз свидетельствует о том, что романтизм и реализм не являются непримиримо противоположными друг другу направлениями. Таким же образом можно охарактеризовать и «Пана Тадеуша», в котором дума поэта о родине и романтический образ Робака сосуществуют с реалистическими картинами жизни польского дворянства.

Именно поэтому у многих народов восточной части Центральной Европы одним из самых характерных жанров романтической эпохи является жанр лирико-эпической поэмы. Таковой является «Химфи» (Himfy, 1800—1807) Шандора Кишфалуди, «Май» Махи (Maj, 1836), «Дочь Славы» (Sláwy dcera, 1824) Коллара, «Детван» Сладковича (Detvan, 1845—1846) и в особенности его «Марина» (Marina, 1844—1845), в которых поэтическая тема любви неразрывна с поэтической темой родины. Преобладает в этой поэме лирическое начало, а «действие» образуется как бы рисунком внутреннего развития души. Тот синтез фольклорных элементов и стремления к усвоению завоеваний современного европейского искусства, о котором говорилось выше, осуществляется полнее всего, быть может, именно в этих лирико-эпических поэмах.

Интересно отметить, что для «популярных» поэм эпохи, часто содержащих мотивы народных сказок и сказаний, характерна обычно традиционная форма стиха, авторы лирико-эпических поэм приходят к созданию новых поэтических форм (или таких, которые им кажутся новыми). Так, Коллар строит свою лирико-эпическую поэму как цикл сонетов, а введение к ней пишет двустишиями, отходя, таким образом, дальше всех от фольклорных форм. Кишфалуди в «Химфи», Сладкович в «Марине» и «Детване» создали новые типы строф, во многом сходных между собой. Мы в свое время пытались указать на эту близость, а М. Бакош показал, что источником строфы «Детвана» является поэзия Державина[109]. Нас в строфах этих произведений Кишфалуди и Сладковича интересует в данном случае именно стремление к синтезу народного ударного стиха с завоеваниями романтической поэзии.

Народное творчество как источник романтической стихотворной эпики

Стихотворная эпика XIX в. в большой мере опирается на фольклор. Многие из героев этой поэзии, заимствованные из европейских сказок или сказаний, зажили в литературе романтизма самостоятельной жизнью. В качестве примера можно привести образ Аргируса, неоднократно привлекавший к себе внимание поэтов.

[109] «Literárna geneza Sládkovičiovej strofy». Bratislava, SAV, 1950, str. 28.

Альберт Герген, венгерский поэт конца XVI в., взял тему для одного из своих стихотворений из итальянской народной книги «Королевич Аргирус» (Argirus kiralyfi). Отсюда же Вёрёшмарти взял тему для своей драмы «Чонгор и Тюнде» (Csongor és Tünde), сделав из сказочной истории полную приключений лирическую историю юноши и его возлюбленной, стремление которых к счастью воспринимается как стремление к свободе и счастью самого народа. Народно-эпический материал, пришедший в венгерскую поэзию из общеевропейской сокровищницы, Вёрёшмарти обработал в духе современного ему романтического искусства [110]. К образам Гергеи обращаются и румынские поэты Йоан Барак (1776? — 1848), М. Эминеску [111].

Романтическая эпика и драма восточной части Центральной Европы, заимствуя темы, мотивы и героев из произведений народной поэзии, трансформирует художественный материал таким образом, что он становится средством выражения современных идей. Так, утверждению идеи свободы служит неоднократное обращение к образам народных героев, борцам против турецкого ига) [112]. Приведем в качестве примера встречающийся в поэзии почти всех этих народов образ женщины, предпочитающей смерть турецкому рабству. Стихотворение Шандора Кишфалуди «Михаил Добози и его жена» («Dobozy Mihaly és hitvese») является одной из самых удачных художественных разработок этой темы.

В романтической эпике, герои которой взяты из народных сказаний или сказок, появляется тенденция к изображению типов. Эта тенденция свойственна прежде всего реалистической эпике, но в определенной историко-культурной ситуации она наблюдается и в романтическом построении образа. Характерным примером этого является «Витязь Янош» Петефи. Реалистически, в духе социального повествования своего времени, передавая историю детей-сирот, поэт переводит затем тему в плоскость народных сказок: действие перемещается в мир разбойников, ведьм и великанов, в Страну Фей, символизирующую будущее счастье народа. Сходным образом заканчивается и эпическая поэма Яна Ботто «Смерть Яношика» (Smrť Janošíkova, 1862). Повествование об аресте и казни народного героя содержит много реалистических черт. Но последние две песни снова уводят в мир народной фантазии — в страну фей, карликов, русалок и злых ведьм. Надежду на лучшее будущее народа автор выражает средствами народной сказки: когда будут найдены сокровища Яношика, тогда «bude svadba nad svadbami».

В романтической поэзии среди образов крестьянских героев особенно велика роль разбойников, «наследников» поэзии «бедных парней», в которой отражалась тяжелая участь народа в XVII—XVIII вв. Характерным примером того, как реальная историческая личность и герой народных

[110] См. Jozsef Szauder. Csongor és Tünde. In: J. Szauder. A romantika utján. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 323—363. o.

[111] L. Gáldi. Argirus királyfi az oláh irodalomban.— «Egyetemes Philológiai Közlöny», 1939, sz., 154. o.; L. Gáldi. A román irodalomtörténet néprajzi problémái. «Apollo». I. k. 1935, 359—360. o.

[112] См. L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kérdéséről.., 473. o.

сказаний становятся в центре романтической эпики, является образ Яношика. Он был словацким крестьянином, юношей служил в армии Ракоци. После куруцкого восстания его насильно взяли в императорскую армию, сделали тюремщиком в одном из замков на реке Ваге; там он познакомился с разбойниками, помог им бежать, сам стал разбойником, затем их атаманом; был пойман и казнен в городе Липтовском Микулаше. Эти исторические факты стали основой многих народных сказаний. Их общая суть такова: герой Яношик — идеальный герой, он живет на Королевской горе — одной из вершин Низких Татр. Оттуда он ходит на грабежи, отдавая отнятое у богачей беднякам. Крестьянским девушкам он отмерял шелк и полотно щедро, «от бука до бука» (od buka do buka), золото господ делил между крепостными, кое-что оставлял и себе. Прежде чем он был схвачен, Яношик спрятал свои сокровища под одной из скал. Кто их найдет, тот найдет свое счастье. Как мы видели, у Ботто это звучит уже по-иному: если найдут сокровища Яношика, то найдет свое счастье и весь народ [113].

Образ Яношика становится символом борьбы за свой народ почти у всех поэтов Штуровской школы. У Само Халупки (1791—1871) герой помогает студентам, борющимся за национальную школу. У Яна Халупки (1812—1883) в центре произведения — герой всего народа, борец против турок, который в тюрьме мечтает о воле, чтобы снова воевать за свободу словаков. Поэт мало озабочен анахронизмом — реальный Яношик не мог воевать против турок. Исторической действительностью Я. Халупка интересовался меньше, чем идеей, которую он хотел символически выразить в образе своего героя. У Янки Краля (1822—1876) — поэта более отчетливых революционных устремлений — Яношик выступает как борец против враждебных народу законов. Это личность намного более сильная, чем Яношик Халупки, в чем-то сходная с мятежным байроническим героем [114]. Эпическая поэма Яна Ботто «Смерть Яношика» воспевает именно героя угнетенного народа, вплотную подходя к теме социальной революции. С помощью народного сказания фантазия поэтов-романтиков как бы преодолевает суровую действительность.

Можно было бы назвать ряд других героических образов романтической поэзии, имеющих реальных исторических прототипов. Один из таких героев — Марко Кралевич [115] — человек огромной силы, защитник бедняков, борец против угнетателей — хорошо известный и по устным традициям, и по собранию Вука Караджича.

В романтической эпике известны и образы, опирающиеся на поэтические традиции двух, а то и нескольких народов. Таков Матуш Чак (конец XIII — начало XIV в.), вельможа области Тренчин, бывший в свое время одним из самых выдающихся представителей феодальной анархии, власть

[113] Andrej Melicherčík. Jánošíkovská tradícia na Slovensku. Bratislava, SAV, 1952, str. 303.

[114] Apel Gudrun: A Byronic Hero in Slovak Literature.— «The Slavonic and East European Review», XXXIV, 1956, No 83, p. 338—345. См. также: «Irodalmi Figyelő», 1957, sz., 80—83. o.

[115] См. «Hősi énekek». In: «A szerb-horvát irodalom kistükre». III k., Budapest, Európa Kiadó, 1969.

которого была сломлена первым королем из Анжуйского дома, Карлом Робертом. В стихотворении Л. Штура «Матуш из Тренчина» (Matuš z Trenčina, 1853) Матуш выступает как словацкий национальный герой. В поэме Й. Секача и Кароя Саса «Чак из Тренчина» (Trencseni Csák, 1861) [116] Матуш Чак выступает как венгерский герой. Таким образом, из общего героя народных сказаний романтическая эпика формировала своих национальных героев. Один из примеров — национальные вариации образа Матьяша Корвина, борца против феодальной анархии, одного из любимых героев народных сказаний [117], хотя социальные интерпретации этого образа в романтической поэзии противоречивы [118]. Король Матиаш в «Детване» Сладковича, поддерживающий крестьянина Мартина и принимающий его в свое войско, также несет в себе демократические идеалы XIX в., как и «Прекрасная Илонка» (Szép Ilonka) Вёрёшмарти.

К 40—60-м годам прошлого века героем эпической поэзии становится не только герой народной поэзии, но и сын самого народа. Наиболее ярко это проявилось в герое поэмы Сладковича «Детван».

В поэзии Я. Араня изображение деревни уже довольно близко к действительности, но и в его народной эпике нет реальной картины крестьянской жизни. Герой Араня — Толди — также заимствованный из народных сказаний (память о нем была впервые увековечена версификатором второй половины XVII в. Петером Илошваи-Шеймешем). Расставшись с тяжелой крестьянской долей, Толди из батраков выбился в воины королевского войска. Различие в судьбах героев Сладковича и Араня отражало, таким образом, реальные условия, в которых складывалось творчество этих поэтов. Степень близости героя романтической эпики к реальным образам современников зависела от характера самой социальной действительности, от идейно-художественной направленности творчества отдельных поэтов [119].

Одной из примечательных фигур европейской романтической эпики была фигура цыгана. Румынский писатель Йон Будаи-Деляну (1760—1820) создает «героико-комико-сатирическую» поэму «Цыганиада», направленную против деспотизма и феодального произвола [120]. Действие этой поэмы относится к XV в. В комическом эпосе Яноша Араня «Цыгане из Надьиды» (Nagyidai ciganyok, 1850) рисуется более близкая поэту эпоха. В «Песне с Надьиды» (Pisen Nagyida, 1835) К. Г. Махи судьба цыган, у которых нет ни родины, ни дома, звучит уже трагически. В изображении острых противоречий между цыганами и бессердечным помещиком темы национального и социального гнета выступают слитно. В стихотвор-

[116] Ludovit Štúr. Указ. соч., str. 194—216.

[117] См. Ján Komorovský. Kral'Matej Korvín v l'udovej prozaickej slovesnosti. Bratislava, 1957, SAV, str. 137.

[118] Например, András Dávid. Mátyás király alakja a középeurópai folklórban. «Helikon», 1971, 3—4. sz., 308—321. o.; 471—472. o.; Tibor Klaniczay. A nacionalizmus előzményei a magyar irodalomban.— In: «A nacionalizmus a magyar irodalom tükrében». Magyar Tudományos Akadémia. I. Osztály közleményei, XVI. 1960, 7—23. o.

[119] См. L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kérdéséről... 503—504. o.

[120] Endre Palffy. A román irodalom története. Budapest, 1961, 126—127. o.

ной драме Богдана Петричейку Хаждеу (1838—1907) «Кошмар любви» (Zburatorul) автор создает опоэтизированный образ своего героя Развана [121]. Идеализирует судьбу цыган и горько-юмористическая жанровая картина Петефи «Бродячая жизнь» (Vándorélet). Но в этом стихотворении сквозь юмор проступает уже подлинно трагическая картина [122].

В связи с проблемой традиций «популярной» поэзии большой интерес представляют судьбы национальной оперы и музыкальной драмы, зарождавшихся в это время в восточной части Центральной Европы. Но это уже предмет специального исследования.

Отмечая особенности развития романтической поэзии в литературах восточной части Центральной Европы, мы подходим к важному вопросу о соотношении в этих литературах романтизма с развитием реализма. Однако рассмотрение этого вопроса выходит за границы нашей темы.

[121] Endre Palffy. A román irodalom története. Budapest, 1961, str. 192, 193.
[122] L. Sziklay. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetirás néhány elvi kérdéséről, 503—504. o.

А. Елистратова

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРОЗА РОМАНТИКОВ

«Письма — больше, чем воспоминанья,
на них запеклась кровь событий...»

А. И. Герцен. Былое и думы

Исследование эпистолярной прозы романтиков, как литературного жанра, сопряжено со значительными трудностями. С тех пор, как человечество овладело искусством письменности, люди писали друг другу — на папирусе, на бересте, на пергаменте, на бумаге,— и определить грань между письмом как средством информации и как способом самовыражения довольно сложно. В литературе начиная с античности жанр писем выдвигается на одно из почетных мест среди других литературных родов. Письма в прозе и в стихах представляют и как подлинные, и как тщательно стилизованные документы; они служат и средством панегирика, и средством полемики, нередко приобретая, в частности, и пародийно-сатирический характер...

В наше время наблюдается усиление интереса к эпистолярной, дневниковой и мемуарной литературе. Наследие классиков эпистолярной прозы широко переиздается. Однако оно исследуется — поскольку речь идет о литературе нового и новейшего времени — по преимуществу в биографическом плане, как драгоценный материал для воссоздания психологического портрета автора, а также как дополнение к критической характеристике творчества изучаемого художника. Общие проблемы эпистолярного жанра в европейской литературе нового времени еще сравнительно мало исследованы. Данная статья пытается установить некоторые типологические особенности, присущие эпистолярной прозе романтиков.

Автор предполагает рассмотреть роль романтического новаторства в области эпистолярной прозы; отношение романтиков к традициям эпистолярной прозы XVIII в.; соотношение эпистолярного жанра с другими литературными жанрами в эпоху романтизма и роль эпистолярной прозы романтиков в развитии европейской литературы XIX в. Статья, конечно, не рассчитана на исчерпание темы; она призвана скорее положить почин типологическому исследованию этого важного аспекта европейского романтического движения. Автор опирается, главным образом, на материалы английской и русской эпистолярной романтической прозы, привлекая, однако, и памятники эпистолярной романтической прозы других европейских литератур.

В периоды, непосредственно предшествовавшие романтизму,— и во времена Возрождения, и в XVII, и в XVIII столетиях — в век Про-

свещения, который может быть по праву назван золотым веком эпистолярной прозы,— создаются многочисленные циклы писем, оставшиеся жить в сознании позднейших поколений читателей не только как ценные исторические документы, но и как литературные памятники.

В отличие от многих эпистолярных циклов предшествующих эпох, заведомо предназначенных не для единственного адресата, а для публики, романтики, в подавляющем большинстве, пишут, подчиняясь минутному настроению; тон их писем интимен, они зачастую носят характер отрывка из дневника, дружеского или любовного признания. Нередко сохранившиеся до наших дней письма кончаются просьбой: «Сожги это письмо» или «Уничтожьте это письмо, как только прочтете». Это не мешало некоторым романтикам,— например, Байрону, на вершине его славы — предусматривать возможность напечатания в отдаленном будущем своих писем и принимать меры для их сохранения. Герцен воспользовался романтической перепиской своей юности как драгоценным материалом, создавая широкое эпическое полотно «Былого и дум».

Даже не предназначенные для печати письма романтиков оказывали в той или иной мере воздействие на литературную жизнь эпохи. Они становились достоянием литературных кружков, к которым принадлежали их авторы. Они служили и для самих авторов своего рода полем для новаторских литературных экспериментов: свободный, непринужденный жанр письма позволял иногда естественнее, проще, прямее выразить то, что́ в стихах выражалось более высокопарно или условно. Письма Байрона предвосхищают своими переходами от трагического — к смешному, от низкого — к высокому и наоборот, стиль, который утвердится в его поэзии только начиная с «Беппо» и «Дон Жуана». Пушкин преднамеренно воспользовался контрастом между своим эпистолярным и поэтическим стилем, сопроводив в издании 1830 г. романтический «Бахчисарайский фонтан» отрывком из письма к Дельвигу, где личные воспоминания поэта о посещении Бахчисарайского дворца призваны служить своего рода иронической антитезой поэме, за которой они следуют: «Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевает, и на полуевропейские переделки некоторых комнат. N. N. почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище:

Но не тем
В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила» [1].

Это письмо, как оно ни близко по времени написания к романтическому «Бахчисарайскому фонтану», заставляет уже предчувствовать в Пушкине создателя лаконичной, даже нарочито суховатой в своей выразительности прозы, какой написано «Путешествие в Арзрум».

Свод писем и дневников Байрона, опубликованный в 1830 г., через

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 176.

шесть лет после его смерти, Муром, хотя и не полный по составу, оставил глубокий след в европейской литературе, значительно расширив представления современников и о личности, и о творческих устремлениях великого поэта. Как интереснейший памятник вошла в немецкую литературу изданная Беттиной фон Арним в 1835 г., через три года после смерти Гете, книга «Переписка Гете с ребенком». Эта обработка подлинной переписки, завязавшейся между двадцатидвухлетней Беттиной и Гете, которому было тогда уже под шестьдесят лет, поразила современников как образец лирической прозы. «Вся эта книга — сама музыка»[2],— восторженно писала о ней г-жа Фейербах.

К жанру романтической эпистолярной прозы восходит и переписка Бальзака с Ганской — «Письма к чужестранке», исходная ситуация которых была использована им в романе «Модеста Миньон». Многие эпистолярные циклы, возникшие в период романтизма, приобрели позднее значение классических национальных литературных памятников. Таковы, например, «Письма к матери» Словацкого и «Письма к Дельфине» Красинского. Переписка Герцена из ссылки с его будущей женой, Н. А. Захарьиной, независимо от ее позднейшего использования в «Былом и думах» (где она подверглась значительной переработке), может сама по себе рассматриваться как яркий и цельный художественный памятник[3].

Постепенно расширился круг европейских романтиков, чьи письма рассматриваются не только специалистами-филологами, но и читающей публикой как равноправная часть их литературно-художественного наследства.

Т. Н. Васильева, автор капитального исследования о творчестве Блейка, открывает свой труд главой, посвященной его письмам, считая, что именно они дают возможность глубже всего проникнуть в духовный мир этого великого романтика.

«Самый культ дружбы (в ее романтическом понимании) вырастал в эту эпоху из потребности личности в непрестанном самопознании и самораскрытии»[4].— Это наблюдение Л. Я. Гинзбург, относящееся в контексте ее исследования к русским людям 30—40-х годов, в более широком смысле применимо и к европейскому романтизму и многое объясняет в том перевороте, который пережил эпистолярный жанр в творчестве европейских романтиков.

[2] Цит по статье: Alfred Kantorowicz. Vorwort.— In: Du Wunderliches Kind. Herausgegeben von Alfred Kantorowicz, Schwerin, Petermänken-Verlag, 1953, S. 9.

[3] Об этом интересно пишет Л. Я. Гинзбург, глубоко изучившая эпистолярное наследие Герцена. По ее мнению, «идейные искания Герцена 30-х гг. и его стилистическая система свое наиболее полное и сильное выражение получили не в его литературных опытах того времени, но в том своеобразном эпистолярном произведении, которое представляет собой переписка Герцена с невестой... Отношение к этим письмам, как к поэтическому произведению, которому предназначено дойти до потомства, совершенно отчетливо выражено Натальей Александровной: «Пусть ничего от нас не останется, пусть забудут нас после смерти, при жизни — избранные песнь нашу услышат, будут слышать ее и по смерти (письма)...» — Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена. Л., Гослитиздат, 1957, стр. 115—116.

[4] Там же, стр. 81.

Предваряя дальнейшее изложение, заметим, что этот новаторский переворот непосредственно связан с особой ролью *лирического* элемента в эстетике и творчестве романтиков.

«Мы живем в эпохе совершенно лирической. Поэмы Клопштока, Байрона суть поэмы эпико-лирические. Это эпоха *настоящего*. Здесь мысль независимо от времени выливается из души поэта и распложается во всех явлениях. Такая поэзия неопределенна — так, как сама мысль, как самое *настоящее*» [5],— так писал Дмитрий Веневитинов А. И. Кошелеву (1825).

Господство лирического начала в творчестве романтиков находит себе объяснение и в субъективной необходимости выразить психологию *личности*, пробуждающейся к осознанию своей индивидуальной обособленности, «самости» в мире, где рушатся вековые феодальные и религиозные связи между людьми.

Преобладание лирического восприятия жизни связано, вместе с тем, и с объективно понятой беспрецедентной стремительностью движения тогдашней истории, ход которой, казалось, мог быть скорее постигнут воображением и чувством, пророческим «угадыванием», чем рациональным познанием. (Так Шелли в известном предисловии к «Элладе» писал, что его тема — освободительная борьба греков — «в нынешнее время может быть трактована только лирически» и поэтому он ограничился тем, что «представил ряд лирических картин» и «набросал на завесе будущего, скрывающей еще несвершенные события, неясно и призрачно очерченные образы...» [6]).

Лирическое начало, которым пронизаны все жанры в творчестве романтиков, от поэмы и романа до интимной поэзии, полно и свободно выражается и в жанре писем.

Новалис писал Августу Вильгельму Шлегелю, что «эпистолярный ритм» соответствует лирическому началу в поэзии, так же, как «диалогический ритм» — драматическому [7].

Герцен сравнивает письма своей невесты, Н. А. Захарьиной, со свободно льющейся песней... [8].

Если в письмах просветителей преобладали рационалистическое и дидактическое начала, то в эпистолярной прозе романтиков лирически окрашенное воображение главенствует не только там, где речь идет о вы-

[5] Д. В. Веневитинов. Полн. собр. соч. М.— Л., «Academia», 1934, стр. 304.— Веневитинов разделял «все успехи человеческого познания на три эпохи». В первой, *эпической* эпохе, по его мнению, «первенствует не мысль человека, а видимый мир, получаемые впечатления»,— это эпоха Гомера, эпоха древних классиков, «эпоха *прошедшего*». Вслед за лирической эпохой настоящего он предвидит наступление третьей, *драматической* эпохи, которая «составится из этих двух — так, ...как будущее (в мысли человека) из настоящего и прошедшего» (там же).

[6] Percy Bysshe Shelley. Poetical Works. Ed. by Edward Dowden. London, Macmillan, 1901, p. 432.

[7] Romantiker-Briefe. Herausgegeben von Friedrich Gundelfinger. Jena, Verlag Eugen Diderichs, 1907, S. 220.

[8] «Почти каждое письмо — поэма, и чувство выражается из души стройно, как из арфы, и главное, ты не чувствуешь, что песнь льется, это так естественно, как любовь ко мне».— А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр 337 (письмо к Н. А. Захарьиной 23—26 марта 1838 г.).

ражении личного чувства, но и в области отвлеченной мысли. Это хорошо выразил Джон Китс, заметив в одном из своих писем, что «аксиомы философии — не аксиомы, пока они не проверены биением нашего пульса» [9]. Нечто подобное писал и Людвиг Тик Зольгеру: «Совершенно новые для меня мысли я встречаю недоверчиво: мне нужно, чтобы они, так сказать, уже дремали в моем чувстве» [10].

Само Знание воспринимается и трактуется не с логической точностью и сухостью просветительского рационализма, а лирически-образно. Владимир Одоевский, характеризуя философию Шеллинга и ту новаторскую роль, какую она сыграла в духовной жизни Европы, дав толчок «людям, заснувшим под монотонный напев Локковых рапсодий», щедрой рукой рассыпает перед читателями яркие, эмоционально-насыщенные метафоры: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания — его душу. Как Христофор Колумб, он нашел не то, чего искал,— он возбуждал надежды неисполнимые — но как Колумб дал новое направление деятельности человека. Все бросились в эту чудную, роскошную страну: кто ради науки, кто из любопытства, кто для наживы. Одни вынесли оттуда много сокровищ, другие лишь обезьян да попугаев; но многие и потонули» [11].

Далеко не все из рассматриваемых ниже созидателей романтической эпистолярной прозы были шеллингианцами, как В. Ф. Одоевский; иные (как, например, его двоюродный брат, будущий декабрист А. И. Одоевский) зло высмеивали Шеллинга или просто шли в своих умозрительных исканиях другим путем. Но свои открытия в этой сфере они облекают, подобно В. Ф. Одоевскому, в лирические образы, полные страсти и чувства.

Так, например, Китс, доказывая своему другу Рейнольдсу пользу широких познаний, развертывает строй лирических метафор, напоминающий смелый набросок стихотворения в прозе. «Разница между острыми ощущениями при наличии знания и без него,— пишет он,— заключается, мне кажется, в следующем: в последнем случае мы непрестанно то падаем в глубину в десять тысяч фадомов, то снова взлетаем, гонимые ветром, испытывая при этом весь ужас бескрылого существа; в первом же случае на плечах у нас вырастают крылья, и мы бесстрашно носимся в воздухе и в пространстве» [12].

Вильям Блейк задолго до Китса вместил в тот же лирически понятый образ *полета* всю систему своей эстетической мысли. «Всеми силами я стараюсь приковать стопы мои к миру Долга и Реальности; но напрасно!.. ибо, вместо того, чтобы оставаться прикованным внизу, я уношу с собой весь мир в свои полеты» [13].

[9] John Keats. Letters. Ed. by Hyder Edward Rollins. Cambridge, Univ. Press, v. I, 1958, p. 279 (письмо Дж. Г. Рейнольдсу 3 мая 1818 г.).
[10] Romantiker-Briefe, S. 459.
[11] В. Ф. Одоевский. Русские ночи. СПб., 1844, стр. 15.
[12] John Keats. Letters, v. I, p. 277 (письмо 3 мая 1818 г.).
[13] William Blake. Complete Writings. Ed. by Geoffrey Keynes. London, Oxford Univ. Press, 1966, p. 809 (письмо Томасу Баттсу 11 сентября 1801 г.).

Александр Одоевский, высмеивая увлечение своего кузена философией Шеллинга, прибегает к прямо противоположной саркастической метафоре — не полета, а падения: «Ты попал в болото и лежишь под целым роем немилосердно квакающих лягушек. Эй, брат! приучишься квакать. Вытяни хоть ногу, чтобы было за что взяться и вытащить любезного Володю...» [14]. Зато о своей духовной жизни он пишет с лирической восторженностью. В цитируемых ниже строках, заключающих в себе, как можно предполагать, намек на освободительные, декабристские идеи А. И. Одоевского, обращают на себя внимание те же характерные для эпистолярной прозы романтиков черты: тон лирического излияния, непринужденная вольность которого допускает любые внезапные переходы, отважную откровенность рядом со стыдливыми недомолвками, порыв воображения, увлекающий автора письма далеко от мелочной повседневности с ее расчетами и мерилами. «Как-то мыслю, как-то чувствую, иду, но не считаю, как ты, шагов моих, и не мерю себя вершками. У меня есть что-то, пусть — идеал, но без меры и счету. Шагаю себе, может быть лечу, но сам не знаю как, и вместе с тем в некоторые мгновенья наслаждаюсь истинно-возвышенною жизнию, всегда независимой, и которая кипит во мне, как полная чаша Оденова меду» [15].

Нарочитая неопределенность выдвинутого здесь «credo» — «идеал, но без меры и счету» — вряд ли обусловлена одними только конспиративными соображениями. Это не только «фигура умолчания», но и проявление характерного для поэтики романтической эпистолярной прозы внимания прежде всего к движению бытия и мышления,— а не к статическим, легко поддающимся точному измерению и подсчету подробностям того, что уже определилось, застыло и пребывает в неподвижности. Так же, как лирические метафоры полета у Китса и Блейка (или противоположный образ души, погрязшей в болоте ложной философии, в начале письма А. И. Одоевского), его автохарактеристика поражает динамичностью глагольных определений. «Мыслю», «чувствую», «иду», «шагаю», «лечу», «наслаждаюсь» — этот ряд сказуемых, красноречиво говорящих о неустанных духовных поисках, обращенных к высокой цели, увенчивается образом «истинно возвышенной жизни» автора-поэта, которая «кипит» в нем, как «чаша Оденова меду».

Описательный элемент, как и элемент информационный, присутствует, конечно, и в эпистолярной прозе романтиков [16]. Но он занимает в ней

[14] А. И. Одоевский. Поли. собр. стихотворений и писем. М.— Л., «Academia», 1934, стр. 277 (письмо В. Ф. Одоевскому 10 октября 1824 г.).

[15] Там же, стр. 278—279 (продолжение цитированного выше письма В. Ф. Одоевскому 10 октября 1824 г.).

[16] Новалис в случае надобности писал о своем горном деле и не как вдохновенный художник, а как специалист-профессионал; редактор шеститомного собрания писем и дневников Байрона Протеро (Prothero) оговорил в предисловии, что счел возможным опустить многочисленные ранние письма поэта, всецело посвященные денежным требованиям, так как они ничем не отличаются от подобных писем, адресуемых другими молодыми людьми своим поверенным; в письмах Гейне его издателю снова и снова возникают суммы полученных и неполученных гонораров... В данной статье письма романтиков занимают нас, естественно, постольку, поскольку они представляют собой, хотя бы и не предназначаясь для печати, литературное явление.

гораздо более подчиненное место, чем в эпистолярной прозе Просвещения. И описания, и сообщения здесь пронизаны движением беспокойного, неустанно ищущего «я» автора: отсюда, как увидим в дальнейшем, и особая форма романтических писем, с их «многослойностью» изложения, частыми «разрывами постепенности», с перебоями, а вместе с тем и возвращением к одному и тому же предмету с новых точек зрения, в свете нового эмоционального опыта [17].

В письме к своей невестке, Каролине, Фридрих Шлегель заметил, что из ее писем можно было бы извлечь грандиозную «Философскую рапсодию» [18]. В век Просвещения подобное слово в таком контексте звучало бы как язвительная насмешка. Здесь оно означало высочайшую похвалу, подразумевая одновременно и широту кругозора Каролины и непринужденность ее размышлений.

Вместе с тем, субъективная раскованность, столь характерная для эпистолярной прозы романтиков, не означала отказа от обобщения отдельных впечатлений в нечто целостное. Представление о такой целостности, по всей вероятности, уже присутствовало в цитированном выше определении романтических писем как «философской рапсодии», выдвинутом Фридрихом Шлегелем. Во всяком случае в написанном им почти одновременно письме брату, Августу Вильгельму Шлегелю, он выдвигает именно эту проблему. В письмах,— замечает он,— говорится о самых различных вещах. «Необходимо, однако же, чтобы эти различия (die Verschiedenheiten) были в какой-то мере сгруппированы и приведены в гармонию, подобно тому, как гармонируют друг с другом многочисленные голоса или инструменты в музыке» [19]. Такой взгляд на поэтику романтического эпистолярного жанра заставляет вспомнить об огромной роли лирико-симфонического начала в поэзии европейского романтизма [20].

Нельзя не усмотреть в этом смысле в эпистолярном наследии романтиков известной аналогии или переклички с лирико-эпической романтической поэмой. «Твои письма, отрывки из прелестной симфонии любви...» [21],— пишет А. И. Герцен Н. А. Захарьиной. В письмах немецких романтиков появляются примечательные неологизмы, в которых префикс «сим», наподобие слова «симфония», должен означать слитность восприятия, осмысления или угадывания многоликого, многоголосого мира.

[17] Еще Кольридж в письме Томасу Пулу от 19 мая 1799 г. высказывал сомнение в действенности описаний, столь распространенных и в поэзии, и в письмах XVIII века: «Я подозреваю, что так называемые прекрасные описания обязаны своей впечатляющей силой почти исключительно обаянию слов, с которыми и с сочетаниями которых мы ассоциируем *чувства*, а не определенные *образы*».— Samuel Taylor Coleridge. Collected Letters. Ed. by E. L. Griggs, v. 1. Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 511.

[18] Romantiker-Briefe, S. 207.

[19] Romantiker-Briefe, S. 211.

[20] См. об этом подробнее в кн.: И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., «Наука», 1971.— Автор этой монографии сосредоточивается на изучении поэмы революционного романтизма, однако многие наблюдения и обобщения И. Г. Неупокоевой относятся и к литературе европейского романтизма в более широком смысле.

[21] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 122 (письмо 30 ноября — 2 декабря 1836 г.).

Так, например, Новалис в письме А. В. Шлегелю (а вслед за ним и другие) употребляет слово «Symphilosophie» («симфилософия») [22], новое для немецкого литературного языка, но обретающее свое значение в контексте романтической художественной литературы. А Фридрих Шлегель в письме к Шлейермахеру, следуя этому примеру, называет самого Новалиса «симпророком» («ein Symprophet») [23].

Существенно изменяется в эпоху романтизма по сравнению с веком Просвещения и само представление о назначениях и функциях письма.

В XVIII в. жанр эпистолярной прозы тяготел, с одной стороны, к философскому трактату, с другой — к политическому памфлету. Он предоставлял автору преимущества свободной формы, непринужденного изложения, был удобен для того, чтобы, демонстративно отрешившись от кабинетного педантства и схоластической учености, обращаться к широкому кругу читателей одновременно с непосредственным корреспондентом — адресатом письма. Очень часто такой адресат оказывался даже более или менее условным или фиктивным. «Письма к Серене» Толанда, «Письмо о слепых в назидание зрячим», которое Дидро адресовал г-же де Пюизье, «Письмо Даламберу о театрах» Руссо и многие другие примеры достаточно подтверждают типичность такого рода ситуации. Письма — трактаты на самые разнообразные политические, философские, теоретико-эстетические темы писали Локк и Вольтер, Дидро и Руссо и многие, многие другие. Знаменитые корреспонденции Ф.-М. Гримма были, в сущности, эквивалентом периодического издания, посвященного культурной жизни Европы: Гримм систематически информировал своих высокопоставленных адресатов о том, что происходило в области литературы и искусства.

Одновременно с этим письма просветителей нередко перерастали и в политический памфлет. В новейшем монументальном издании писем Вольтера [24] некоторые тома обозначены в подзаголовках, присвоенных им редактором, именами Каласа и Сирвена: действительно, целые годы эпистолярной деятельности Вольтера проходили под знаком борьбы за посмертную реабилитацию несчастного Каласа, ставшего жертвой религиозного фанатизма и судебного произвола, и за спасение Сирвена, которому угрожала та же участь.

Знаменитые «Письма Суконщика» Свифта выделяются среди множества политических писем-памфлетов XVIII в. не только глубиной мысли и блеском сатирического изложения, но и тем, что они занимают особое место на грани между памфлетно-эпистолярной прозой и художественным вымыслом. Их авторство было общеизвестно; в них явственно слышались неповторимые, подлинные интонации Свифта. И вместе с тем, Суконщик, от лица которого публиковались письма, был не просто условным псевдонимом, картонной маской; этот «двойник» сурового декана Дублинского собора Св. Патрика обладал и своими определенными типическими чертами: коренной ирландец, деловой человек, выходец из

[22] Romantiker-Briefe, S. 212.
[23] Там же, стр. 228.
[24] Voltaire's Correspondence. Ed. by Th. Besterman. Publications de l'Institut et Musée Voltaire. Génève, Les Délices, 1953, en 107 v.

третьего сословия, знающий цену своему житейскому и общественному опыту, он мог говорить со своими согражданами языком, доступным их пониманию, то простодушным, то гневным, но всегда жизненным и убедительным.

Жанр этот, позднее прославленный не менее знаменитыми «Письмами Юниуса», достиг особенно бурного расцвета в Англии в годы Великой французской революции. Известные «Корреспондентские общества», сыгравшие столь важную роль в социально-политической жизни Англии в конце XVIII в., обязаны своим происхождением и названием попытке информировать английских читателей (особенно провинциальных) путем специальных «корреспонденций» о текущих политических событиях этой бурной эпохи.

Конечно, и во времена «века Разума» в эпистолярной прозе философов и сатириков сквозь итоги «ума холодных наблюдений» прорывался живой голос страсти и нежности. Достаточно вспомнить хотя бы такие эпистолярные циклы, как письма Дидро к Софи Волан или «Дневник для Стеллы» Свифта (где к язвительному анализу закулисных парламентских и придворных интриг, который мог бы дать материал для сотен памфлетов, примешивалась зашифрованная любовная тайнопись). Но эти памятники эпистолярной прозы Просвещения не определяют ее магистрального направления.

Как правило, письма, которыми обменивались представители литературных и философских кружков и салонов этого периода, представляли собою, прежде всего, плод зрелого размышления и тщательной литературной отделки. Нередко целые обширные эпистолярные циклы прославленных мастеров этого жанра обдумывались заранее и «выполнялись» по определенному плану на протяжении многих лет, методично и последовательно, с оглядкой не только на адресата писем, но и на более широкий круг возможных читателей или даже на потомков. По замечанию известного английского литературоведа Питера Квеннела, «письма Попа, Грея и Уолпола представляют собой заранее обдуманные произведения искусства; их переписывали набело и тщательно редактировали, а нередко испрашивали у адресата для дальнейшей литературной полировки». Противопоставляя этой эпистолярной прозе XVIII в. письма Байрона, Квеннел видит их своеобразие, прежде всего, в их непосредственности и свободе выражения: «лучшие из них — это изумительная *речь* гениального собеседника»; «постоянная потребность Байрона, и дома, и за границей, в том, чтобы делиться с другими своими чувствами, чрезвычайно обогатила английскую прозу» [25].

Это противопоставление приложимо не только к письмам Байрона, но и шире — к эпистолярному наследию романтиков в целом.

Уместно, может быть, остановиться на характеристике одного-двух классических памятников эпистолярной прозы XVIII в., чтобы нагляднее представить себе перелом, происшедший в развитии этого жанра в эпоху романтизма.

[25] Peter Quennell. Foreword.— In: Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries. Ed. by P. Quennell, v. I. London, Murray, 1950, p. X.

Письма Хорейса Уолпола (упомянутые П. Квеннелом) могут служить в этом отношении наглядным образцом. Сын известного политического деятеля, сэра Роберта Уолпола, который на протяжении нескольких десятилетий оставался премьер-министром при Георге I и Георге II, был мишенью сатирических нападок Свифта, Гэя и Фильдинга и прославился тем, что открыто ввел политическую коррупцию в систему управления страной, Хорейс Уолпол предпочел воспользоваться обильными плодами «трудов» своего отца, чтобы посвятить себя служению музам и грациям. Он не чуждался и политики, был одно время членом парламента и своим человеком при дворе, но главным образом занимался изучением старины, коллекционировал редкости, а свое маленькое имение Стробери-Хилл превратил в миниатюрный «средневековый» замок,— что было, как и единственный роман Уолпола, «Замок Отранто», одним из первых опытов возрождения готики, столь характерного для английских вкусов XVIII в.

Эпистолярное наследие Уолпола поражает своей обширностью даже на фоне необычайно богато развитой эпистолярной литературы XVIII в. В числе его адресатов были и политические деятели, и светские дамы, и философы, и поэты. Литературная репутация его эпистолярной прозы резко колебалась на протяжении истекших столетий.

Когда в 1833 г. были изданы его письма к сэру Х. Манну, чопорный Маколей решительно осудил «вопиющие заблуждения ума и сердца Уолпола» и насмешливо приравнял его письма к страсбургскому паштету. Они, действительно, лакомы для «интеллектуальных эпикуров». «Но подобно тому, как pâté-de-foie-gras обязан своими достоинствами недугам несчастной птицы, которая нам его доставляет, и никуда бы не годился, если бы не был приготовлен из чрезмерно ожиревших печенок, так и литературные деликатесы, содержащиеся в писаниях Уолпола, могли быть произведены лишь нездоровым и расстроенным умом»[26]. В настоящее время письма Уолпола рассматриваются историками более серьезно, как ценный документальный первоисточник: они живо характеризуют быт и нравы аристократической Англии, а иногда проливают свет и на закулисные подробности некоторых политических событий. Для нас, однако, наиболее интересно отношение самого Уолпола к его письмам. Если романтики чаще всего пишут своим адресатам, подчиняясь настроению минуты, внезапно переходя от унылости к шутке, и наоборот, отвлекаясь от первоначальной темы ради других, возникших в их воображении и памяти, не думая (по крайней мере пока пишется письмо) о его позднейшей возможной судьбе, то Уолпол прежде всего озабочен будущим своих посланий. А потому он взвешивает каждую фразу и придерживается заранее намеченной схемы изложения. Так, мысль о документальной исторической ценности его писем, в частности, неизменно руководила им на протяжении его переписки с сэром Хорейсом Манном, которая продолжалась без малого полвека (1740—1786), насчитывала около двух тысяч писем и составила в новейшем научном издании три объемистых тома. Как указывает в своем введении к этому изданию

[26] Thomas Babington Macaulay. Walpole's Letters to Sir Horace Mann; Его же. Critical and Historical Essays, v. I. Lpz., Tauchnitz, 1850, p. 175—176.

историк В. С. Льюис, Уолпол «с самого начала тщательно планировал свои письма к Манну. Он написал конспект своего письма от 18 мая 1741 года на обороте письма Манна от 2 мая,— и придерживался этой практики на протяжении всей этой и других главных своих переписок... Время от времени он делал паузу и оглядывался на нарисованную им панораму: «Сколько событий было затронуто в моих письмах к вам за тридцать восемь лет! Я приехал сюда (в Англию.— *А. Е.*) накануне окончания счастливого царствования моего отца. За этим, как он и предвидел, последовал мятеж и много бедствий. Началась новая война и новые беды. Затем взошло солнце лорда Чэтема; воссияла слава и пространная империя. Теперь нам не суждены ни покой, ни триумфы!.. Мы не только потеряли Америку, но и отказались от нее. Нам не приходится более претендовать на роль континентальной державы! Я боюсь, что даже наш трезубец обнаружит, что потерял немалый зубец» [27].

Как видим, сам Уолпол, хотя и писал Манну от случая к случаю, воспринимал все свои письма в совокупности как обширный исторический памятник, своего рода летопись эпохи. Для обеспечения сохранности писем он регулярно пользовался надежными оказиями, чтобы получить их обратно (сам Уолпол в эти годы по большей части жил в Англии, а сэр Хорейс Манн был дипломатическим представителем Соединенного Королевства при Тосканском дворе). Возвращенные ему письма Уолпол подвергал авторской редактуре. В предуведомлении, составленном им для будущих читателей, он оговаривался, правда, что внесенные им исправления незначительны и сводятся только к тому, «что было совершенно необходимо, учитывая обстоятельства личной дружбы или частной жизни, или чрезвычайную поспешность, с какою писались письма...» [28].

События внутренней и международной общественно-политической жизни занимали огромное место и в переписке романтиков. Многие письма Байрона и Шелли, как и молодого Герцена, драгоценны для историка их времени. Но авторы *этих* писем всегда остаются прежде всего самими собой; их письма дышат огнем их страсти, общественное и личное слито в них в едином лирическом порыве. Никто из них не мог бы написать о себе с самодовольной ужимкой Уолпола: «Вместо того, чтобы быть Хорейсом Манном и Хорейсом У., мы, кажется, переписываемся так, как могли бы переписываться Гвиччардини и Кларендон» [29].

С такой же обдуманностью создавался и другой прославленный в свое время памятник эпистолярной прозы XVIII в.— недавно переизданный в выборочном русском переводе свод дидактических писем лорда Честерфилда его внебрачному сыну Филиппу Стенхопу [30]. Этот обширный эпи-

[27] W. S. Lewis. Introduction.— In: «Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann». Ed. by W. S. Lewis, Warren Hunting Smith and George Lam, v. I. New Haven, Yale Univ. Press, 1954, p. XXVI.

[28] Там же, стр. 1—2.

[29] Там же, стр. XXVI.

[30] Интересная характеристика писем Честерфилда дана в послесловии М. П. Алексеева.— В кн.: Честерфилд. Письма к сыну. Максимы. Характеры. Л., «Наука», 1971.

столярный цикл также может служить поучительным примером резких отличий просветительской эпистолярной прозы от писем романтиков. Честерфилд исходит из рационалистически осмысленного априорного идеала истинного джентльмена, каким он хотел бы видеть своего сына; и, опираясь на свой богатый жизненный опыт политического деятеля, знатного вельможи и покровителя искусств, внушает своему юному корреспонденту тщательно разработанный кодекс жизненных правил, каким тот должен следовать, чтобы достичь этого идеала.

На протяжении без малого тридцати лет Честерфилд наставляет сына (сперва ребенка, потом юношу и наконец взрослого человека) в правилах джентльменской сдержанности, учит его хорошим манерам, призывает к прилежанию, а паче всего — к мудрому недоверию к окружающим; учит его лучшим способам составить себе репутацию в свете, снискать благоволение правящих особ... Когда Стенхоп из школьника становится юношей, его отец спешит посвятить его в искусство обращения с женщинами и не брезгует даже тем, чтобы собственноручно, со всею опытностью старого повесы, составить для сына образец письма, которое тот мог бы послать своей даме сердца. Множество подробностей, множество обстоятельных советов, предусматривающих, казалось бы, все случаи жизни, обличающих в авторе незаурядное знание света, блеск остроумия, сокровища опытности... А вместе с тем поразительная холодность и безразличие к действительному облику своего корреспондента, к его *индивидуальности*, к реальному, а не показному кругу его интересов, желаний, чувств, страстей.

Драматический финал наступил уже после смерти Филиппа Стенхопа, когда, к неприятному изумлению его отца и наставника, обнаружилось, что сын, которого он столь бережно и тщательно оберегал от всех уступок «неджентльменским» и «неразумным» порывам чувства,— был уже несколько лет женат и оставил двоих детей. Именно эта нежеланная невестка вскоре умершего лорда Честерфилда, Юджиния Стенхоп, после скандальной тяжбы с его законными наследниками, и опубликовала его письма к сыну. Таким ироническим штрихом завершилась эта попытка воспитания идеального «джентльмена», запечатленная одним из самых прославленных памятников эпистолярной прозы XVIII в.

Романтикам куда чаще случалось тешить себя иллюзиями относительно своих корреспондентов, а затем горько раскаиваться в своей доверчивости. В их автопортретах, набросанных собственным пером,— у Байрона, у Шелли, у молодого Герцена, не раз прорывается ирония по поводу собственного дон-кихотства. Но как бы ни заблуждались они иногда относительно действительного облика окружающих людей и своих отношений к ним, в их письмах никогда нет и тени той самодовольной предвзятости суждений, которая пронизывает письма Честерфилда. Обращаясь к своим отсутствующим адресатам, они говорят с ними, как с собеседниками, клянутся в вечной любви и дружбе, делятся самыми заветными сокровищами мысли и сердца, решают загадки бытия, смеются и грустят, зовут к действию и борьбе, гневаются и проклинают, но уж никогда не впадают в честерфилдовский тон самоуверенной и назидательной благосклонности, за которым скрывалось равнодушие к живой личности адресата.

В XVIII в. намечались уже некоторые сдвиги в развитии эпистолярного жанра. Немалую роль в их подготовке сыграла та традиция романа в письмах, которая уже сложилась к тому времени в европейской литературе. Считается, что «Памела» Ричардсона — одно из первых основополагающих произведений этого жанра — была многим обязана популярным в тогдашних читательских «низах» письмовникам, где были объединены образцы частных писем на разные случаи жизни. Если это и так, то несомненно что роман в письмах, бурно расцветающий в европейской литературе XVIII в. (вслед за «Памелой» последовали «Кларисса» и «История сэра Чарльза Грандисона», «Новая Элоиза», «Страдания юного Вертера», «Путешествие Хамфри Клинкера», «Опасные связи», не говоря уже о множестве произведений второго и третьего ранга), в свою очередь оказал немаловажное воздействие на развитие подлинной эпистолярной прозы. Письма становятся непринужденнее, естественнее и проще, язык страсти и чувства звучит в них более живо.

Любопытны в этом отношении письма Роберта Бернса, в которых можно различить две очень несхожие линии. Одна, особенно ярко представленная его известной перепиской с так называемой «Клариндой» (пасторально-галантное имя, данное поэтом его эдинбургской возлюбленной, очаровательной соломенной вдовушке миссис Агнес Мак-Лехоз), отличается условной «возвышенностью», обилием риторики и перифраз. По сравнению с этими письмами, где сам Бернс подписывается столь же условным пасторальным именем «Сильвандр», его стихи, адресованные той же Кларинде, кажутся нередко написанными в другой тональности и словно другим человеком,— настолько естественнее и жизненнее их интонация, лексика, образность. Достаточно вспомнить, например, знаменитое прощальное стихотворение, первое четверостишие которого Байрон поставил эпиграфом к «Абидосской невесте», а юный Лермонтов — слегка неточно — перевел на русский язык:

Если б мы не дети были,
Если б слепо не любили,
Не встречались, не прощались,
Мы б с страданьями не знались...

Такой захватывающей бесхитростной убедительности лирического чувства нет и в помине в письмах к Кларинде. А с другой стороны, письма Бернса к его близким друзьям и родным, к его подруге Джин Армор, впоследствии ставшей его женой, поражают, напротив, простотой тона, иной раз даже доходящей до грубости, просторечием лексики (в частности, обилием скоттицизмов, которых нарочито избегал галантный «Сильвандр»). Примечательно, что Байрон, воспитанный на изящно «отшлифованной» эпистолярной прозе XVIII в. (традиции которой ему самому было суждено взломать), познакомившись в молодые годы с частными письмами Бернса в рукописи, был смущен их непривычной откровенностью. «Какие противоречия уживаются в нем! — записывает он в дневнике от 13 декабря 1813 г. под впечатлением прочитанных им писем Бернса: нежность — грубость — деликатность — неотесанность — чувствительность —

чувственность — парение и ползание в грязи — низменное и божественное — все смешано в одной горсти вдохновенного праха» [31].

Пройдет всего несколько лет, и Байрон, который в период «Абидосской невесты» и «Корсара» поражался противоречивости писем Бернса, сам усвоит, работая в Италии над «Беппо» и «Дон Жуаном», принцип той же противоречивости и резких переходов от высокого к низкому, и наоборот,— как в своих письмах, так и в поэтическом творчестве [32]. То, что еще недавно его удивляло и даже шокировало, окажется для него теперь условием жизненности и художественной правдивости и его эпистолярной прозы, и его поэзии — причем первая в этом отношении, как увидим, до некоторой степени опередит на этом этапе вторую и проложит для нее новые пути.

В период сентиментализма в Европе возникает целый ряд произведений, стоящих как бы на грани собственно эпистолярной прозы и беллетристики, облеченной в эпистолярную форму. Характерным примером могут служить знаменитые в свое время «Письма Йорика к Элизе» Стерна, представлявшие собой свод писем создателя «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» к молоденькой жене колониального чиновника в Индии, Элизе Дрейпер. Современников восхищала патетичность этих писем, умилительная чувствительность и пылкое воображение Йорика... Нынешние исследователи относятся к ним с несколько расхолаживающим скептицизмом: поражает, в частности, подозрительное сходство (вплоть до буквальных совпадений некоторых пассажей) между иными из любовных объяснений, обращенных к «Элизе», и теми, которые входят в состав писем молодого пастора Стерна к его невесте и будущей супруге, мисс Элизабет Ламли, написанных лет за тридцать до «Писем Йорика к Элизе» [33].

[31] Байрон. Дневники. Письма. М., «Наука», 1965, стр. 77.

[32] Примечательно, в частности, его полемическое письмо Меррею от 12 августа 1819 г., где он опровергает целым градом юмористических примеров аргументацию одного из советчиков Меррея, Коена, осуждавшего «Дон Жуана» за слишком быстрое чередование серьезного и смешного: «Он образно говорит, что «мы не можем одновременно мокнуть и обжигаться». Мало же у него опыта!.. Неужели он никогда не играл в крикет или не шел пешком милю в жаркую погоду? Неужели никогда не проливал чай, с большим ущербом для своих нанковых брюк, передавая чашку даме своего сердца? Никогда не плавал в море в полдень, когда солнце так слепит глаза и печет голову, что их не охладить всей пеной океана? Не отдергивал, проклиная себя и лакея, ногу, когда вода в ванне была слишком горячей?... Никогда не варился в кипящем масле, как святой Иоанн?».— Байрон. Дневники. Письма, стр. 179–180.

[33] Эта литературная загадка допускает, впрочем, два решения. Согласно первому, находчивый Йорик, уже успевший похоронить к этому времени свою супругу, мог воспользоваться для переписки с новым, юным адресатом цветами своего былого красноречия. Существует и другое предположение: «Письма Йорика к Элизе» вышли в свет до появления посмертного издания писем Стерна, куда вошли и его письма к невесте, датированные 1740—1741 гг. Издание это было подготовлено дочерью писателя Лидией, известной своей недобросовестностью в пополнении эпистолярного наследия умершего отца. Сохранилось, например, ее письмо к политическому деятелю Вилксу, где она, прося передать ей для публикации адресованные ему письма Стерна, бесцеремонно добавляет, что если таких писем не сохранилось, Вилкс мог бы оказать ей услугу, собственноручно сочи-

Таким же «пограничным» произведением, принадлежавшим несомненно к области художественной литературы, но претендовавшим на непосредственность эпистолярного документа, была знаменитая книга молодого Карамзина «Письма русского путешественника». Как показал в своей классической монографии В. В. Сиповский[34], многочисленные обращения к любезным сердцу друзьям в далекой России, на которые так щедр «русский путешественник», были лишь формой литературной стилизации: его действительная переписка с Плещеевыми (которые могли бы претендовать на роль адресата «Писем русского путешественника») как раз в те годы, когда Карамзин находился за границей, была лишь эпизодична и ничего похожего на подлинные оригиналы тех писем, из которых слагается книга Карамзина, по-видимому, не существовало.

Воздействие эпистолярных художественных произведений XVIII в. на эпистолярную прозу романтиков проявляется иногда в поразительно ярких по своему драматизму бессознательных совпадениях. Одним из примеров может служить, как это ни парадоксально, переписка Байрона с Аннабеллой Мильбенк. После того, как эта чопорная ученая девица ответила отказом на первое предложение поэта, между ними завязалась переписка, по видимости, чуждая любовного чувства, но подготовившая почву для психологического сближения молодых людей и для нового предложения, в результате которого Аннабелла стала женой Байрона, чтобы годом позже бесповоротно порвать с ним. Для тех, кто помнит «Клариссу» Ричардсона, само начало этой переписки, ее тон и характер явственно напоминают высокоморальную дидактическую переписку, в которую мисс Кларисса Гарлоу, с разрешения своего семейства, вступила с обольстительным Ловласом. Но при несомненном сходстве жизнь внесла иронические сдвиги и в самую ситуацию и в соотношение характеров. Любопытно, что Байрон в своих откровеннейших письмах к леди Мельбурн, его пожилой покровительнице и наперснице, прямо сопоставляет свою будущую жену с ричардсоновской героиней. «Ее, видимо, избаловали, но не так, как обычно балуют детей,— пишет он о мисс Мильбенк,— а систематически окларисси́ли (Clarissa Harlowed), привив ей щекотливую корректность и уверенность в собственной непогрешимости, что приведет или может привести ее к какой-нибудь вопиющей ошибке»[35].

Байрон оказался пророком, причем его пророчество, сбывшись, обратилось и против него самого. Его «математическая Медея», «корректность» которой напомнила поэту чопорную героиню Ричардсона, втайне мечтала, по-видимому, подчинить себе, перевоспитать и исправить этого блистательного поэта-вольнодумца (так же, как мечтала в глубине души и Кларисса Гарлоу, неравнодушная к обаянию Ловласа). Но «вопиющая ошибка», совершенная Аннабеллой Мильбенк, когда она решила выйти

нив их в том духе, в каком мог бы написать их ее покойный отец. Не исключено, что и письма Стерна к невесте были «сочинены» таким же способом по образцу его писем к «Элизе». См. об этом подробнее в кн.: Laurence Sterne. Letters. Ed. by Lewis Perry Curtis. Oxford, Clarendon, Press, 1935.

[34] В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.

[35] Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries, v. I, p. 172 (письмо 6 сентября 1813 г.)

замуж за Байрона, оказалась едва ли не самой роковой ошибкой и в его собственной жизни (недаром, приведенный к необходимости этого брака, он, видимо, втайне, бессознательно противился ему уже в последние месяцы перед свадьбой, предчувствуя недоброе). Так сюжетная схема эпистолярного романа XVIII в. оказалась невольно иронически «перенгранной» на новый лад живыми корреспондентами в период романтизма.

Другим примером может служить одно из писем девятнадцатилетнего Шелли, адресованное известному философу XVIII в. Вильяму Годвину, автору знаменитого «Исследования о политической справедливости» (1793). Шелли, долго полагавший, что Годвина нет уже в живых, узнав о его существовании, обратился к нему с пылким письмом, где заявил себя его восторженным последователем и учеником. Но скоро между ними возникли разногласия; когда Шелли с молодой женой отправился в Ирландию, чтобы отдать свои силы освободительной борьбе ирландского народа, Годвин, успевший изрядно «поправеть» со времен 1793 г., стал тревожно призывать своего юного друга к умеренности и осторожности. На годвиновскую проповедь «мирной» пропаганды Шелли ответил горьким напоминанием: «Политическая справедливость» была издана впервые в 1793 г.: прошло почти двадцать лет с тех пор, как ее принципы были повсеместно обнародованы. Что же за этим последовало? Разве люди перестали воевать? Разве порок и нищета исчезли с лица земли?» Он добавляет, что думает об истекших двадцати годах «с нетерпеливым скептицизмом» [36]. Перед нами — типичная романтическая, пылкая и раздраженная критика просветительского рационализма, поверяемого печальными уроками недавней истории. Но примечательно, что в иной эмоциональной форме, но в остальном довольно схоже аналогичная ситуация была разработана в эпистолярной форме одним из первых великих гуманистов XVIII в., усомнившихся во всесилии Разума как двигателя истории. Джонатан Свифт сочинил от лица своего прославленного героя, капитана Гулливера, письмо его также вымышленному родственнику, «издателю» «Путешествий Гулливера» Ричарду Симпсону, датировав его 2 апреля 1727 г. (дата, видимо, намекала на то, что письмо — на грани «первоапрельской» шутки), и включал во все позднейшие переиздания «Путешествий». Капитан Гулливер горько сетовал на то, что его мудрое сочинение нимало не способствовало переустройству общества. «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, но и не слыхал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям»,— писал Гулливер-Свифт. А между тем «должно признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены *йэху*, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости» [37]. Вряд ли Шелли помнил об этом сатирическом пассаже — своего рода язвительной «самокритике» Просвещения,— когда адресовал свои патетические вопросы

[36] Percy Bysshe Shelley. Complete Works. Ed. by Roger Ingpen and Walter E. Peck, v. VIII. London — New York, 1926, p. 287—288 (письмо 8 марта 1812 г.).
[37] Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера. М., Гослитиздат, 1947, стр. 8—9.

Годвину. Но объективно и в нем самом оказалось что-то от нового Гулливера — Человека-Горы XIX столетия.

Эпистолярная проза писателей-сентименталистов XVIII в., несомненно, оказала известное воздействие на эпистолярную прозу романтиков. Отождествлять их, однако, невозможно.

Меняется сама мера естественности, свободы выражения своего «я». То, что казалось Руссо или Стерну пределом вольного излияния страсти или причудливой лирико-юмористической игры воображения, создателям романтической эпистолярной прозы зачастую кажется уже манерностью, напыщенностью и жеманством.

Характерно письмо Китса к его невесте Фанни Брон от 27 (?) февраля 1820 г. «Я перелистывал,— рассказывает он,— два тома писем, которыми Руссо обменивался с двумя дамами, написанных в том смешанном тоне лукавства пополам с чувствительностью, каким так хорошо владели леди и джентльмены тех времен и который сейчас преобладает у наших дам, живущих в мире резонерствующей романтики. Сходство, впрочем, ограничивается лишь приемами, а не изяществом. Что бы сказал Руссо, если бы увидел нашу переписку! Что сказали бы его дамы! Меня это не очень заботит — я бы предпочел знать, как бы к ней отнесся Шекспир. Пошлые пересуды прачек должны быть менее отвратительны, чем этот вечный непрерывный обмен выпадами и парадами между Руссо и его высокопарными юбками. Одна именует себя Кларой, а ее подруга — Юлией, как две героини Руссо; в то же время они перекрестили бедного Жан-Жака в Сен-Пре,— который был безупречным рыцарем его романа. Слава богу, я родился в Англии и у меня перед глазами — наши великие люди.— Слава богу, что ты прекрасна и можешь любить меня. и я не должен осаждать тебя сентиментальностями и сочиненными посланиями»[38].

Французский исследователь Жак Вуазин с удивлением отметил непочтительность этого суждения Китса об эпистолярном красноречии Руссо, сочтя ее уникальной для того времени[39]. Однако в русской романтической эпистолярной прозе можно не раз встретить очень близкие по духу критические оценки. Так, например, Е. А. Баратынский, перечитав в 1831 г. «Новую Элоизу», восклицает в письме И. В. Киреевскому: «Каким образом этот роман казался страстным? Он удивительно холоден». «Письма Saint-Preux,— продолжает он,— лучше, нежели Юлии, в них более естественности; но вообще это трактаты нравственности, а не письма двух любовников. В романе Руссо нет... ни малейшего драматического таланта. Ты скажешь, что это и не нужно в романе, который не объявляет на них никакого притязания, в романе чисто аналитическом; но этот роман — в письмах, а в слоге письма должен быть слышен голос пишущего: это в своем роде то же, что разговор...» Баратынский отдает в этом отношении предпочтение ричардсоновской «Клариссе» перед «Новой

[38] John Keats. Letters, v. II, p. 266—267.— Как указывает Роллинз, Китс имеет в виду «Correspondance originale et inédite de J. J. Rousseau avec M-me Latour de Franqueville et M. du Peyrou». Paris, 1803.

[39] Jacques Voisine. J.-J. Rousseau en Angleterre. Paris, 1956.

Элоизой», которая кажется ему всецело дидактическим сочинением: «Видно, что Руссо не имел в предмете ни выражения характеров, ни даже выражение страсти, а выбрал форму романа, чтобы отдать отчет в мнениях своих о религии, чтобы разобрать некоторые тонкие вопросы нравственности. Видно, что он писал Элоизу в старости: он знает чувства, определяет их верно, но самое это самопознание холодно в его героях, ибо оно принадлежит не их летам. Роман дурен, но Руссо хорош как моралист, как диалектик, как метафизик, но... отнюдь не как создатель. Лица его без физиономии, и хотя он говорит в своих «Confessions», что они живо представлялись его воображению, я этому не верю». Свой уничтожающий разбор «Новой Элоизы» — именно как романа в *письмах* — Баратынский кончает насмешливым итогом, напоминающим приведенные выше строки из письма Китса: «Руссо знал, понимал одного себя, наблюдал за одним собою, и все его лица Жан-Жаки, кто в штанах, кто в юбке» [40].

Упреки в холодности, в отсутствии «своего голоса» у пишущих — характерны. В них, как и в приведенной выше выдержке из письма Китса об эпистолярной прозе Руссо, проявилось ощущение реальной эстетической дистанции, которая возникла между сентименталистами и романтиками, проявляясь, в частности, в различной художественной трактовке эпистолярного жанра.

Закономерность критического, даже насмешливого отношения и Китса, и Баратынского к эпистолярной прозе Руссо с позиций романтизма подтверждается третьим аналогичным суждением, принадлежащим молодому Герцену. Как и Китс, он пишет своей невесте (Н. А. Захарьиной), и также противопоставляет свою интимную, любовную переписку эпистолярной прозе Руссо: «Я никогда не читал некогда весьма знаменитого романа «La nouvelle Héloise»; на днях я нашел его здесь и принялся перелистывать: он весь в письмах — и я расхохотался. Руссо был великий человек, но он, должно быть, понятия не имел о любви. Эти письма и наши письма, тут все расстояние между пресмыкающейся по земле травою и пальмой, которая всеми листами смотрит в небо» [41].

В эпистолярной прозе романтиков намечается и переоценка эстетического авторитета другого сентименталиста — Стерна. Многим обязанные ему, в частности, и в этой области, романтики, однако, иной раз уже берут под сомнение ту самодовольную оглядку на самого себя, то любование собственным прихотливым остроумием и чувствительностью, которые присущи Стерну. Памятно, в частности, язвительное замечание Байрона насчет того, что Стерн предпочитал хныкать над мертвым ослом, вместо того, чтобы помочь живой матери (впрочем, в этой дневниковой записи, осыпая Стерна уничтожающими поношениями: «негодяй — лицемер — раб — сикофант», Байрон тут же обращает эту критику и против самого себя: «но я ничем не лучше» [42].

[40] Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 499 (письмо 6 августа 1831 г.).
[41] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 148 (письмо 27 февраля — 3 марта 1837 г.).
[42] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 230 (дневник, 1 декабря 1813 г.).

А. И. Одоевский, уговаривая В. Ф. Одоевского переписываться с ним, заранее открещивается от стернианской сентиментальности: «Наконец, есть способ начать нашу переписку; она нужна моему сердцу. Ты знаешь, что я не Стерновой секты; верь моим словам: я говорю, что чувствую.

Но к чему сказал я это? Володя и Александр слишком знают друг друга. Я болтлив — по крайней мере не от старости; но вот доказательство, как я страшусь общего порока сентиментальности. Оправдываюсь, в том, в чем, верно, ты никогда не подозревал меня» [43].

Боязнь сентиментальности, так же как и выспренной, риторической «литературщины», составляет одну из характерных черт романтической эпистолярной прозы. В самой своей лирической раскованности она сохраняет благородную целомудренность выражения, избегая чувствительных «общих мест», нарочитого, деланого пафоса, а иногда и иронизируя над собственной возвышенностью.

Эта ирония зачастую проявляется даже в прямых мистификациях. Иногда это — веселая шутка, добродушный розыгрыш, жертвой которого должен стать доверчивый адресат. Таково, например, письмо семнадцатилетнего Шелли и его младшей сестры Элизабет их приятелю Грэму (23 апреля 1810 г.). Это пародия на «ужасы» готических романов (которым сам Шелли отдал дань в своем «Застроцци»), полная намеков на зловещие тайны, окровавленный скелет и роковое возмездие, предвещающая адресату встречу со скелетами, которые выйдут из гробов, и с демонами смерти. В других случаях к шутке примешивается явственный привкус горечи. Так, Байрон, мистифицируя Хобгауза полуграмотным письмом, сочиненным якобы его слугой Флетчером, уведомляющим адресат о смерти поэта, случившейся в Венеции «от быстрого истощения сил и медленной лихорадки, причиненных душевными тревогами, морскими купаньями, женщинами и верховыми прогулками по жаре» [44], не только шутит с приятелем, но и дает волю сознанию своего одиночества, саркастически воспроизводя те сплетни и пересуды, которые последовали бы за его кончиной. Нередко ироническая мистификация служит формой политического иносказания, рассчитанного на посвященных читателей. Таковы, например, заключительные фразы письма ссыльного Пушкина Гнедичу от 4 декабря 1820 г.: «Друзья мои! надеюсь увидеть вас перед своей смертию... Прощайте — нюхайте гишпанского табаку и чихайте громче, еще громче» [45]. Первая фраза — намек на то, что Пушкин не теряет надежды на возвращение из ссылки. Вторая выражает эзоповым языком его сочувствие революционным событиям в Испании.

[43] А. И. Одоевский. Полн. собр. стихотворений и писем, стр. 270—271 (письмо 23 декабря 1823 г.).— Вообще говоря, Стерн-гуманист высоко ценился декабристами, которые, может быть, даже несколько преувеличивали значение его свободолюбия. См. статьи: М. К. Азадовский. Стерн в восприятиях декабристов.— В кн.: «Бунт декабристов. Юбилейный сборник (1825—1925). Л., 1926; В. И. Маслов. Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и начала XIX в.— В кн.: «Историко-литературный сборник», посвященный В. И. Срезневскому». Л., 1924.

[44] Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries, v. II. p. 429 (to John Cam Hobhouse, June 1818).

[45] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X, стр. 21.

Романтики иронизируют и над самой формой и слогом собственных писем.

В письме друзьям-филоматам из Ковно Мицкевич шутя предлагает им взять любое из его предыдущих писем, написанное сразу по приезде в этот город: «Всякий раз как захотите узнать обо мне, вы можете перечесть это письмо — будет еще и тот выигрыш, что, однажды разобрав его, вы не будете обречены разбирать мои неудобочитаемые каракули. Однако же после каждого прочтения прибавьте штук десять восклицательных знаков!!!!! etc., да еще с десяток «ах! ох!» etc., кои я в письмах по забывчивости часто опускаю» [46].

А. И. Одоевский, уловив, как ему показалось, признаки подражательности, литературной манерности в письмах своего кузена Владимира, зло высмеивает их по праву родства и дружбы. По письму Владимира он, Александр, подумал, «что оно не что иное, как переложение в прозу стихов Жуковского: тайное, незнакомое, незримое, таинственное,— словом, такая мечтательность, которая прямо заводит — в желтый» [47].

В этой связи вспоминается сделанное вскользь, но полное глубокого значения язвительное замечание, оброненное Пушкиным в шестой главе «Евгения Онегина» вслед за предсмертным письмом Ленского:

Так он писал *темно* и *вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

Получившее новое бессмертие в музыке Чайковского, письмо Ленского, ставшее оперной классикой, воспринимается обычно однозначно — возвышенно. Пушкин же, как показал еще Г. А. Гуковский [48], по-видимому, внес в него и элемент пародии — насмешливой стилизации под «литературную» сентиментальность, подражание чужим образцам,— все то, что Пушкин считал чуждым подлинному романтизму. Это предположение подтверждается и ироническим оттенком заключительных слов, относящихся к письму Ленского:

Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал...

«Евгений Онегин», гл. 6, строфа XXIII

[46] Адам Мицкевич. Собр. соч. в пяти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1954, стр. 303 (письмо 27 января) 8 февраля 1820 г.

[47] А. И. Одоевский. Полн. собр. стихотворений и писем, стр. 265 (письмо 27 мая 1822 г.).— В августе того же года он посылает двоюродному брату (забывшему сообщить ему свой адрес) шуточное письмо-пародию, высмеивающую, очевидно, патетический слог адресата: «...я плачу от гнева! Неужели все мои красноречивые увещевания, все мои пламенно-нежные ответы на чувствительно безумные письма остались тщетными? Ах! я несчастный! Но ты еще более несчастлив... О варвар! зачем не прислал скорее адреса. Прощу тебя только тогда, когда обниму тебя, безумный и милый Вольдемар!» — Там же, стр. 268 (письмо 18 августа 1822 г.).

[48] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 229—232.— Книга Гуковского содержит глубокий анализ творческого переосмысления Пушкиным традиционных элементов эпистолярной прозы сентименталистов и предромантиков в письме Татьяны и в письме Онегина (см. стр. 205—206 и 266—267).

«Темнота» была присуща и многим письмам романтиков. Иногда (как, например, в ранних письмах Шелли, в иных письмах Новалиса и других немецких романтиков) это объяснялось стремлением облечь в форму интимного письма со всей его сиюминутной непосредственностью поистине безбрежное содержание — еще не перебродившие и не отстоявшиеся итоги духовных поисков и жизненных испытаний. «Где взять слова на нашем языке, которые бы заменили иероглиф?» [49] — восклицает молодой Герцен, вспоминая грандиозные символические метафоры Данте (своего рода «иероглифы», где в одном образе вмещалась целая философия бытия) и сетуя на то, что им нельзя найти словесную замену в обыденной речи.

Но «вялость», насмешливо отмеченная Пушкиным, исключалась бурной страстностью романтической эпистолярной прозы. А увлечение модной фразеологией изживалось, как болезнь детского возраста. Оглядываясь на свою переписку с Н. А. Захарьиной, Герцен писал в «Былом и думах»: «Разница между слогом писем Натали и моим очень велика, особенно в начале переписки; потом он уравнивается и впоследствии делается сходен. В моих письмах рядом с истинным чувством — ломаные выражения, изысканные, эффектные слова, явное влияние школы Гюго и новых французских романистов. Ничего подобного в ее письмах,— язык прост, поэтичен, истинен, на нем заметно одно влияние — влияние евангелия. Тогда я все еще старался писать свысока и писал дурно, потому что это был не мой язык» [50].

Для исследователя эпистолярной прозы романтиков неоценима интимная переписка Байрона с графиней Терезой Гвиччиоли, опубликованная только в 1949 г., через семьдесят шесть лет после смерти этой «последней привязанности» поэта. При всей его документальной «подлинности» весь этот свод писем может рассматриваться (как и многие другие эпистолярные циклы романтиков) как своего рода художественное произведение — с такою психологической убедительностью раскрываются здесь характеры Байрона и его возлюбленной и сложные перипетии их отношений, оборванных отъездом Байрона в Грецию. Но в данном случае эта переписка представляет еще особый интерес как живое свидетельство того, как нетерпим был Байрон, один из величайших мастеров романтической эпистолярной прозы, ко всякого рода модным ухищрениям, вялой сентиментальности и аффектации даже в письмах женщины, которую любил, не говоря уже о своих собственных. И в первые месяцы сблизившего их бурного увлечения, и несколько лет спустя, когда их чувство приобрело уже прочность устоявшейся привязанности, он с неизменной иронией и досадой воспринимает «цветистую риторику» [51] любовных писем Терезы: ответы

[49] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 101 (письмо Н. Х. Кетчеру и Н. И. Сазонову, 22 сентября 1836 г.).

[50] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. VIII. стр. 345—346.

[51] Так характеризует эпистолярный слог Терезы издательница этой переписки Ирис Ориго, усматривая, впрочем, в ее письмах и подлинную страстность и «неожиданные проблески проницательного и чуткого ума».— Iris Origo. Introduction.— In: Iris Origo. The Last Attachment. The Story of Buron and Terasa Guiccioli as told in their unpublished letters and other family papers. London — Glasgow, Collins, 1962, p. 16.

Байрона на ее патетические послания, полные поэтических аллюзий и выспренных фраз, иной раз напоминают прямую литературную полемику, в которой он умел быть так остроумен и резок. Летом 1819 г., когда Байрон приехал к тяжко заболевшей Терезе в Равенну и ждал от нее решения — оставаться ли с ней или уехать, она посвятила свое письмо восторженным впечатлениям от только что прочитанной ею «Жалобы Тассо», умоляла автора раскрыть ей тайну *его* страданий, отразившихся в этой поэме, и признаться — кто был для него оригиналом Элеоноры д'Эсте. Байрон отвечал с нескрываемым раздражением: «Душа моя, я говорю о *любви,* а ты отвечаешь мне о *Тассо.* Я пишу о *тебе,* а ты спрашиваешь меня об *«Элеоноре».* Если ты хочешь, чтобы я обезумел еще больше, чем Тассо, то я могу тебя заверить, что тебе это скоро удастся. Право же, дорогая моя, твои вопросы кажутся мне излишними. Ты знакома,— по крайней мере, отчасти,— с моей историей, да и без того можешь себе представить, что для того, чтобы изображать сильные страсти, надо было испытать их. Когда-нибудь, если (в чем я, увы, сомневаюсь) нам доведется опять встречаться наедине,— я расскажу тебе, обоснованы ли твои предположения насчет оригинала портрета, или нет. Если ты знаешь, что такое любовь — если ты меня любишь — если ты живешь чувством,— то как ты можешь в эту минуту — видя, в каком положении мы оказались — думать и говорить о воображаемых предметах? Разве у нас и без того не слишком много *реальности?»*

Несколько смущенный, по-видимому, резкостью этой отповеди, Байрон попытался смягчить ее, дополнив письмо постскриптумом: «Прости, если первые строки моего ответа звучат слишком *по-английски,*— писал он;— но я приехал в Италию не затем, чтобы рассуждать о самом себе..., а скорее затем, чтобы забыть мою прежнюю жизнь *по ту сторону гор* — и, главное, чтобы любить тебя — *тебя,* мою единственную и последнюю радость» [52].

Но поводы к аналогичным эмоциональным конфликтам возникали в переписке Байрона с Терезой снова и снова. Летом 1821 г., после разгрома карбонарского восстания, власти потребовали, чтобы семья Гамба покинула Равенну; Тереза, перебравшаяся на время вместе с отцом и братом во Флоренцию (в противном случае ей, по условиям ее развода с мужем, угрожало бы заточение в монастыре) осыпала Байрона «тысячью оскорблений» [53] за то, что он согласился на эту неизбежную временную разлуку. Он, видимо, уязвленный ее упреками в холодности и раздосадованный ложным пафосом ее письма, отвечал с нескрываемой иронией: «Не переводя стольких страниц из «Коринны» [54] и не прибегая к таким потугам на создание романтической видимости, уверяю тебя, что люблю тебя по-прежнему; время покажет, кто из нас окажется более стойким в своей любви. Но что касается красноречия, то тут я уступаю тебе по двум

[52] Там же, стр. 82—83 (письмо 15 июня 1819 г.).

[53] Так суммирует ее послание Байрон в письме брату Терезы, Пьетро Гамба, 4 августа 1821 г. (там же, стр. 308).

[54] Речь шла о знаменитом в свое время романе г-жи де Сталь «Коринна, или Италия», где излагалась история несчастной любви итальянки Коринны и знатного англичанина лорда Нельвиля. Одно из своих первых любовных писем Терезе Байрон написал на принадлежащем ей экземпляре этого романа.

причинам,— во-первых, я не знаю языка [55]; а во-вторых, чрезмерное многословие всегда подозрительно.— Великие *проповедники* преувеличенной чувствительности ограничиваются тем, что оглашают свои правила с кафедры; — настоящая любовь немногословна» [56].

Несколькими месяцами позже, 12 октября 1821 г., Байрон снова иронизирует над патетическим слогом писем Терезы Гвиччиоли, подшучивая над наивной восторженностью, усвоенной ею еще на школьной скамье в монастырском пансионе. «Будь здорова. И не преувеличивай в своем мутном эпистолярном воображении, воспитанном в стенах святой Клары (да будет благословенна эта обитель!), самые простые и необходимые вещи, не превращай их в злодейства и обиды и т. д. и т. д., не существующие нигде, кроме твоей *романической* или, скорее, *романтической* головки. Ведь чтобы вести себя à la De Staël, надо опрокинуть вверх тормашками все правила мышления. Прости мне это наставление» [57].

В этих внезапных полемических стычках, в спорах двух любящих о том, как писать о любви, проявлялись, конечно, и индивидуальные особенности характера и темперамента корреспондентов *так* же, как и национальное отличие более «орнаментальной», риторической итальянской традиции (во всяком случае, той, какую могла усвоить в стенах монастырского пансиона мечтательная и пылкая Тереза) от традиции английской. (Об этом национальном различии упоминал и сам Байрон.)

Но вместе с тем письма Байрона Терезе (так же, как и многим другим его адресатам этого периода) позволяют говорить о некоторых новых эстетических тенденциях, которые пробиваются наружу не только в эпистолярной прозе романтизма, а и в других его жанрах. Но в наиболее свободной, непринужденной форме интимного письма эти тенденции, выражающиеся в стремлении к большей жизненной правдивости, простоте и естественности, обозначаются зачастую смелее и резче, чем в поэмах или трагедиях.

В письмах Байрона начиная с 10-х годов, особенно усиливаясь в годы пребывания в Италии, намечается тот же процесс освобождения от аффектации, литературных условностей и пр., который считал характерным для развития своей эпистолярной прозы во второй половине 30-х годов молодой Герцен. В эволюции эпистолярного жанра в творчестве Китса и Шелли (хотя она и была оборвана их безвременной смертью) заметно то же общее направление. Движение в сторону реализма совершается и в русской, и в английской эпистолярной прозе, хотя совершается, быть может, и не всегда осознанно.

Если, как было сказано выше, письма XVIII в. по своим жанровым особенностям чаще всего занимали пограничное место между политическим памфлетом и философским трактатом, то письма романтиков, с одной стороны, граничат с романтической лирикой и зачастую представляют собой подлинные лирические стихотворения в прозе; а с другой стороны,

[55] Почти вся переписка Байрона с Терезой Гвиччиоли велась на итальянском языке. Только из Греции он, по ее желанию, писал ей по-английски.
[56] Iris Origo. The Last Attachment, p. 309—310.
[57] Там же, стр. 335.

нередко перерастают в психологический роман и предвосхищают его дальнейшее развитие уже как реалистического литературного жанра.

Последние письма, которые суждено было получить Рылееву от его соседа по камере в каземате Петропавловской крепости незадолго до казни, были написаны на кленовых листках. Эта трогательная деталь была следствием горькой необходимости. Но сам по себе этот образ свежего зеленого древесного листа, исписанного словами дружбы, пережившей смерть, может служить своего рода символом всей эпистолярной прозы романтиков. Никогда еще голос чувства не звучал так свободно, естественно и непринужденно, как в этих удивительных человеческих документах.

Связь романтической эпистолярной прозы с лирической поэзией романтиков настолько ощутима и очевидна, что вряд ли нуждается в особых доказательствах. Это, в сущности, лирика в прозе, причем — если речь идет о письмах поэтов,— переход от прозы к стихам и от стихов к прозе совершается в этих письмах с той же непосредственностью, что и характерное вообще для всего эпистолярного жанра романтиков сочетание самых возвышенных поэтических аллюзий с подробностями «низменной» жизни.

Мгновенье мне принадлежит,
Как я принадлежу мгновенью,—

писал Баратынский. Это чувство мгновенности, быстролетности жизни и неразрывно связанная с ним полнота ощущения *данного* момента присущи в равной мере и романтической лирике, и романтической эпистолярной прозе. И в равной мере присущи им обеим ощущение текучести, вечной изменчивости бытия, которое также может рассматриваться как одна из отличительных примет романтизма. Шелли посвятил два одинаково озаглавленных стихотворения этой «Изменчивости», видя залог гармонического разрешения противоречий жизни в том, что в ней всегда открыта возможность перемен:

Сегодня непохоже на вчера
И лишь Изменчивость непреходяща

Перевод К. Чемена

Китс в известном фрагменте («Welcome joy welcome serrow») славил одновременно радость и грусть, великие контрасты бытия, стремясь охватить во всей полноте поэзию жизни со всеми ее противоречиями, победами и утратами.

В письмах романтиков нередки строки, где схваченное на лету мгновенное настроение запечатлено всего одним образом или сравнением, но с выразительностью, какой бы не достигли целые страницы амплификаций и перифраз.

Так, Ю. Словацкий в письме матери из далекого изгнания передает свою тоску по дому, по недостижимому покою и личному счастью печальной метафорой: «Помнишь ли, мама, тех ужей, которых мы видели когда-то в пинских болотах? Они обвились вокруг водяных лилий и грелись на солнце. Вот и я хотел бы на реке жизни найти такой белый цветок, обвиться вокруг него и задремать. Все это очень мистично и темно, мамоч-

ка, но ты под водяной лилией можешь разуметь какую-нибудь милую, тихую душу, и тогда тебе будет понятно мое желание...»

И тотчас вслед за мгновенной картиной умиротворения и тишины следует разрушающий ее иронический финал письма: «Пишу, как будто меня кто подгоняет,— такое письмо лучше всего покажет тебе мое настроение: атмосфера фантастики, мир символов, метафор, остров идеала, пересеченный рекой слез. Ох, какое же все это немецкое! Но, ей-богу, это все так и есть» [58].

Нередко горестная ирония скрывается уже в подтексте самой метафоры. Байрон, потрясенный внезапным крушением своей семейной жизни, подавленный одиночеством и оскорбительным остракизмом «света», пишет сестре из Швейцарии, что разрыв с женой разбил ему сердце: «мне кажется, будто по нему прошел слон» [59]. Герцен прибегает в письме из ссылки в иной ситуации (возможная, но еще неверная надежда на возврат) к столь же неожиданной «жестокой» метафоре: «Весть о скором возвращении провела тигровым языком по сердцу» [60]. В этом предельном лаконизме заключен глубокий подтекст: авторы писем рассчитывают на чуткость тех, кому они пишут и кто должен с полуслова понять смятение чувств, ими владеющее.

Иногда в этом смятении чувств слова оказываются несостоятельными. Их заменяет более красноречивая пауза, молчание, означенное многоточием, как, например, в другом письме Герцена: «Наташа... не слышится ли тебе много, много под этими точками, вглядись, они живы, они-то должны выразить гораздо больше слов — немой восторг, вздох любви и блаженства!» [61]

То же обилие многоточий и тире, как бы заменяющих недостающие или недостаточно полноценные слова, характерно и для писем молодого Шелли. Роджер Ингпен, редактор его эпистолярной прозы, счел нужным особо оговорить это своеобразие его пунктуации, опасаясь, как бы непредуведомленный читатель не заподозрил издательские купюры в прерывистых, то и дело обрывающихся в своем стремительном, задыхающемся ритме фразах юношеских писем поэта. «Не лишним будет оговорить здесь,— пишет Ингпен в своем «Предисловии» к трем томам писем Шелли,— что в ранних письмах у Шелли совершенно своя, личная пунктуация (peculiarly his own)» [62].

Впрочем, столь же своеобразной, «личной» (а вместе с тем именно этим типологически характерной вообще для эпистолярной прозы романтиков) является и пунктуация (как и синтаксис) писем молодого Герцена, Байрона, Китса. Стремительное движение фразы, с трудом догоняющей воображение и мысль автора, прерывается множеством тире, нередко за-

[58] Юлиуш Словацкий. Избранное. М., Гослитиздат, 1952, стр. 704—705 (письмо 30 июня 1835 г.).
[59] Байрон. Дневники. Письма, стр. 122 (письмо Августе Ли 8 сентября 1816 г.).
[60] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 146 (письмо Н. А. Захарьиной 21—24 февраля 1837 г.).
[61] Там же, стр. 237 (письмо Н. А. Захарьиной 30 января — 1 февраля 1838 г.).
[62] См. Percy Bysshe Shelley. Complete Works, v. VIII. The Julian Editions, London — New York, 1926, p. VII.

меняющих абзацы, а нередко позволяющих без условного соподчинения периодов прерывать их,— словно непринужденным жестом во время дружеской беседы, — чтобы перейти от одной темы или от одной метафоры — к другой [63]. Байрон наряду с тире особенно охотно пользуется в своих письмах и подчеркиванием, призванным усилить и без того необычайную интонационную выразительность его эпистолярной прозы. Такое выделение отдельных слов или словосочетаний в его письмах служит передаче очень различных эмоциональных оттенков. Чаще всего оно предполагает иронию, иногда — лукавый шуточный намек на подтекст, понятный адресату, иногда — предельное усиление патетической мысли [64].

Веневитинову рамки письма вообще кажутся тесны. Обращаясь к близкому человеку (сестре), он, по его словам, устает прибегать к перу и бумаге: «Крайне стеснительно заключать свою мысль, свои слова в тесные рамки четырех страниц, когда хочешь говорить с человеком, которому не боишься сказать слишком много» [65].

Временами «рамки письма» раздвигаются настолько, что оно перерастает в своего рода дневник (таковы, например, путевые письма, которые во время экскурсии в Шотландию Китс посылал своему больному младшему брату Тому, или его же пространные письма в Америку старшему брату Джорджу, который эмигрировал туда с молодой женой; таковы многие путевые письма Шелли его другу Пикоку; путевые письма Байрона к матери, относящиеся к 1809—1811 гг., и «швейцарский» дневник,

[63] Вот характерный пример из большого лирико-философского письма Китса брату и невесте (21 апреля 1819 г.), где тире, ритмически разделяя предложения, способствует вместе с тем и бо́льшей эмоциональной выразительности хода мысли автора. Речь идет о возможности достижения человечеством счастья на земле. Китс относится к этой возможности скептически: «Но я, сказать по правде, нимало не верю в эту способность к совершенствованию — природа мироздания его не допустит — пусть рыбы расфилософствуют ледяной покров с рек и наслаждаются в зимнее время, плескаясь в вечном летнем тепле. Посмотрите на Полюсы и на африканские пески, на ураганы и вулканы — пусть люди уничтожат их, и я скажу, что они могут достичь земного блаженства — Человек может достичь лишь той же точки, что и неодушевленная природа, и не больше.— Допустим, например, что роза способна ощущать, она цветет прекрасным утром, наслаждается — но налетает холодный ветер, солнце пекло — ей нет спасения, ей не избавиться от своих бед — они прирожденная часть мироздания, как и она сама: так и человек не может быть счастлив наперекор всему, мирские стихии будут терзать его» (Keats. Letters, vol. II, p. 101). Это, в сущности, набросок философского лирического стихотворения в прозе, где тире размечают те паузы и интонационные акценты, которые в стихах были бы определены метром, строфикой и рифмой...

[64] П. Квеннел сопровождает письмо Байрона Аннабелле Мильбенк от 18 сентября 1814 г., написанное в ответ на ее согласие стать его женой, следующим редакционным примечанием: «Характерная бессвязная (wild) пунктуация этого письма воспроизводится без изменений, так как хорошо передает волнение автора» (Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 301).

[65] Д. В. Веневитинов. Полн. собр. соч., стр. 296 (письмо сестре, С. В. Веневитиновой, август-сентябрь 1824 г., перевод с французского). Любопытно сопоставить это письмо с письмом Китса брату Джорджу и невестке, где он сетует на то, что письмом нельзя передать живые оттенки мимики: «Нельзя подмигнуть или кивнуть, нельзя усмехнуться или поджать губы, нельзя написать *улыбку — о боже!*» (J. Keats. Letters, v. II, p. 205, письмо 26 сентября 1819 г.).

предназначенный для его сестры Августы). Иногда же, напротив, событийная сторона уступает мгновенному настроению и, подобно тому как это бывает в музыкальной инструментовке лирического стихотворения, одно-два слова становятся лейтмотивом письма и повторяются снова и снова в разных интонациях, придавая единство настроения целому. На такой «магии слова» строится финал предновогоднего письма Словацкого к матери: «Желаю тебе всего хорошего в новом году. Кто знает, а вдруг... Эти дивные два слова «а вдруг» чаруют, как эолова арфа. Каждый слабый ветерок нашептывает их нам.. И вечно только «а вдруг»! Эти два слова, должно быть, существовали еще до сотворения мира...» [66].

Как и в лирической поэзии романтиков автопортрет пишущего нередко раскрывается в их эпистолярной прозе посредством своего рода *пейзажа* души. Природа, воспринимаемая в ее вечном движении, в борьбе стихий, в чередовании времен года и бесконечном многообразии оттенков и переливов взаимосменяющих друг друга света и тьмы, служит неисчерпаемым источником метафор, посредством которых воссоздается настроение автора письма, его отношение к миру и людям. Чаще всего в этом пейзаже души преобладают порывы бури или неудержимое течение вод.

«Мы два потока,— пишет Герцен невесте; — ты — широкий, ясный, отражающий вечно голубое небо, с солнцем. Я — бурный, подмывающий скалы, ревущий судорожно,— но однажды слитые, не может быть раздела». В начале этого письма назван даже непосредственно вдохновивший автора поэтический источник — «Ундина» Жуковского, с ее образом печально трепещущей волны, которая, «влившись в море... из моря назад не польется» [67]. Но аналогичные образы возникают снова и снова в письмах Герцена уже без всяких литературных реминисценций. Тянется разлука, не сбываются надежды на встречу,— «поблекли надежды, как ветви ивы склонились и смотрят в безотрадный ручей, который льется, льется, но не несет отрады». А несколькими строками ниже настроение пишущего круто меняется и облекается в образы иного пейзажа, иного времени года: «Знаешь ли, как перед концом зимы, когда уже снег чернеет, но еще природа не решилась на весну, бывают дни холодные, резкий ветер режет, но вдруг средь него повеет ветерок теплый, вешний, дохнет травою, дохнет солнечным лучом, и скажет: «Ведь весна-то скоро!» Так и у нас с тобою мысль надежды пробивается сквозь мрачные тучи и осветит душу!» [68].

Примеры подобного самораскрытия в образах вечно живой природы в письмах молодого Герцена поистине неисчислимы. Вот еще два более лаконичных, но, как и приведенные выше, представляющих собой топчайшие лирические миниатюры в прозе. «Буря миновала,— но все говорит о ней; вот туча не небосклоне, вот сломанные сучья, вот опаленные вершины, а вот слезы дрожат на листах.— Я все еще не могу прийти в себя» [69]. А три недели спустя — картина просветления, обоснованная полным гармоническим параллелизмом реального, «земного» и душевного пейзажа:

[66] Юлиуш Словацкий. Избранное, стр. 700 (письмо матери 18 декабря 1834 г.).
[67] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр 179 (письмо 28 (?) — 30 июня 1837 г.).
[68] Там же, стр. 204 (письмо 6—10 сентября 1837 г.).
[69] Там же, стр. 229 (письмо 16 ноября 1837 г.).

«Ну, здравствуй, милый друг, ангел! Черная хандра миновала. Я выглянул на двор. Солнце играет по льду — светло, я взглянул на душу — твой образ — светло и там» [70].

Лирические пейзажи, передающие одновременно и жизнь природы и настроение поэта, постоянно возникают в эпистолярной прозе Шелли. Замечательно при этом, что, живя в Италии и восхищаясь красотой ее гор, водопадов и Средиземноморья, он возвращается в воспоминаниях к родным английским пейзажам и пишет о них с особой нежностью, как о части своего «я».

В письме своему другу Томасу Пикоку, написанном в живописном курортном местечке близ Пизы — Баньи-ди-Лукка,— он признается, что его «мысли вечно льнут к Виндзорскому лесу и рощам Марло, подобно облакам, которые нависают низко над зарослями горных круч, а растаяв, оставляют по себе свежую росу» [71]. Этот трогательный образ поразительно напоминает позднейшее стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая...» не только самой символической образностью, но и близостью лирического настроения.

В более позднем письме к тому же другу, написанном в Ливорно, Шелли снова с грустью вспоминает родные английские пейзажи и оставленных на родине друзей: «Чего стоят горы, деревья, просторы, или даже сияющее, вечно прекрасное небо по сравнению с такими закатами, какие я видел в Хэмстеде с друзьями... Все, что я вижу в Италии — а из окна моей башни я вижу сейчас великолепные вершины Апеннин, полукругом опоясывающих равнину,— все это ничто — оно рассеивается дымом в сознании, когда я думаю о знакомых ландшафтах, которые, может быть, скромны сами по себе, но которым старые воспоминания придают чарующий колорит. Как ценим мы то, что презирали, когда оно было нашим! Так призраки былых привязанностей встают перед нами и преследуют нас в отместку за то, что мы покинули их и предоставили им погибнуть» [72].

Необычайно разнообразны эмоциональные оттенки обращения к природе в автопортретах Китса. В письме своему издателю Хесси, раздраженный критическими придирками к «Эндимиону», он провозглашает свое право и намерение «писать независимо» и поясняет выразительной развернутой метафорой: «В «Эндимионе» я бросился вниз головой в море, а потому лучше узнал его глубины, зыбучие пески и скалы, чем если бы остался на зеленом бережку, свистал бы на глупенькой дудочке, пил чай и принимал утешительные советы» [73]. Как близка по сути и духу эта ирония байроновскому возгласу: «Лучше все, что угодно, только не застой!» [74]

В письме брату Джорджу и невестке, объявляя, полушутя, полусерьез, что он никогда не женится, и восхваляя «великолепие» своего одиночества, Китс продолжает с пафосом, который мог бы показаться почти пародийным, если бы не его явная искренность, развивать эту же тему в

[70] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 238 (письмо Н. А. Захарьиной, 1—7 декабря 1837 г.).
[71] Shelley. Complete Works, v. IX, p. 315. (письмо 25 июля 1818 г.).
[72] Там же, т. X, стр. 72—73 (письмо 22 (?) августа 1819 г.).
[73] J. Keats. Letters, v. I, p. 374 (письмо 8 октября 1818 г.).
[74] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 259 (письмо Т. Муру 6 января 1814 г.).

космических образах природы: «Вой ветра — вот моя жена, а звезды за окном — мои дети». «С каждым днем, по мере того как крепнет мое воображение, я убеждаюсь,— заключает он,— что живу не только в одном этом мире, но в тысяче миров» [75].

Процесс приобщения читателя к поэтическому произведению, по его смелой метафоре, должен быть подобен созерцанию солнца на небе: образы должны сменять друг друга так же естественно (в волнении Китс совершает описку, дважды повторяя в письме это ключевое слово), как восход солнца, его полуденный блеск и закат... «Поэзия должна возникать так же естественно,— заключает он, опять повторяя это слово,— как листья на дереве,— или уж лучше пусть ее вовсе не будет» [76].

А в то же время он восклицает, как бы споря сам с собой, что «пейзаж прекрасен — но человеческая природа прекраснее» [77], а в другом письме обрушивает на своего друга Рейнольдса целую лавину почти непереводимых шуточных угроз, явно пародирующих злоупотребление живописными ландшафтами в романах, вышедших из школы «Damozel Радклиф», как именует ее здесь Китс: «I'll cavern you, and grotto you, and waterfall you, and wood you, and water you, and immense-rock you, and tremendous sound you and solitude you» [78].

Чрезвычайно характерно проявляется в письмах романтиков их стремление к «симфоническому», слитному воедино восприятию различных по своей чувственной природе воздействий окружающего мира. Так воспринимаются не только природа и искусство, но и эстетические ассоциации и впечатления. Неудивительно, что из-под пера Шопена в бытность его в Дрездене, где он был завсегдатаем картинной галереи, вылились в письме к родным строки: «...когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что я слышу музыку» [79]. Но нечто подобное находим и у Шелли. В письме Пикоку, говоря о «непередаваемой словами» прелести ранней весны в Риме, он упоминает о «божественном аромате» полевых цветов, который «вызывает ощущение блаженной истомы, как созвучия сладчайшей музыки» [80]. А немного ниже в том же письме, рассказывая о пьяцца Квиринале и о величавом водомете, осеняющем своими брызгами останки древних статуй, он говорит одновременно и о «тысяче радужных оттенков», и о «свете и музыке этого кристального фонтана» [81]. Китс воспринимает, как музыку, пластическую женскую красоту: «она всю ночь не давала мне уснуть, как мелодия Моцарта» [82].

В лихорадочно-фантасмагоричном письме Кетчеру Герцен сливает воедино образы зрительные и обонятельные в причудливое целое: «Лишь бы я мог все это, что давит — угрызения совести и счастье, Огарева и ссыл-

[75] J. Keats. Letters, v. I, p. 403 (письмо 24 октября 1817 г.).
[76] Там же, стр. 238 (письмо Дж. Тейлору 27 февраля 1818 г.).
[77] Там же, стр. 242 (письмо Б. Бэйли 13 марта 1818 г.).
[78] Там же, стр. 245 (письмо 14 марта 1818 г.).
[79] Ф. Шопен. Письма. М., «Музыка», 1964, стр. 189 (письмо 14 ноября 1830 г.).
[80] Shelley. Complete Works, v. X, p. 39 (письмо 23 марта 1819 г.).
[81] Там же, стр. 43.
[82] J. Keats. Letters, v. I, p. 395 (письмо Джорджу и Джорджиане Китс 14 октября 1818 г.).

ку,— все сплавить в одну поэму, а природа была бы суфлером и декорацией, она подсказала бы молнией, ласточкой, волной, чего не выскажешь словом, и эту поэму передать ей, оттого, что она понимает любовью, а не понятливостью, для того, что она сделает из этого молитву, кроткий свет луны из зарева горящей избы... А каленый воздух чуть дышет, дохнет и принесет ее локон и запах оранжей, перестал дышать — и природа спит» [83].

Обычно принято считать установление «соответствий» между символически понятыми образами различных чувственных стихий, обступающих человека, поваторским открытием Бодлера, а вслед за ним — Рембо и других символистов. Но фактически установление этих «соответствий» (как назвал свой знаменитый сонет Бодлер) или, вернее, ощущение их «слиянности» уже запечатлено в эпистолярной прозе романтиков и придает особую глубину и выразительность их лирическим автопортретам.

«Я» пишущего стоит в центре подавляющего большинства этих романтических писем. Но само это «я», свобода и своеобычность которого провозглашаются здесь, казалось бы, каждой строчкой, вместе с тем служит предметом постоянного тревожного самонаблюдения; безграничность его прав то утверждается как исходная предпосылка жизни — по крайней мере, жизни духа, — то берется под сомнение или опровергается.

Самоанализ перерастает в исповедь, которая, в свою очередь, граничит то с самооправданием, то с обвинительным актом обществу или «свету», провидению или судьбе. Лирическая тема «я» перерастает в другую, более широкую — «я» и «мир». Так создаются предпосылки для предвосхищения в эпистолярной прозе романтиков многих жанровых тенденций психологического романа.

Байрону кажется, как замечает он в письме к Муру от 8 декабря 1813 г., что в письмах «эгоизм» допустим. Но все же, как видно из контекста, он считает необходимым найти оправдание в этом. Еще ранее, в период подготовки к печати первых песен «Паломничества Чайльд Гарольда», он решительно отказывается в своих письмах признать себя оригиналом, с которого написан его герой: «Лучше все, что угодно, чем *я, я, я, я,*— вечно *я*» [84],— восклицает он. В дневнике 1813 г. он объясняет свое поэтическое творчество единственно желанием «уйти от *самого себя* (это проклятое себялюбие)» [85].

Двадцатилетний Байрон писал сестре, что от природы у него «кажется, не злое сердце; но его столько мяли, терзали и топтали, что теперь оно жестко, как подошва шотландского горца» [86]. Много раз после этого достопамятного письма возвращался он снова и снова к этой же теме — к объяснению причин своего отчуждения от мира и гордого и сурового одиночества, в котором ему пришлось замкнуться. Эти объяснения образны и тем более красноречивы, что высказаны доверительно, со всею интимностью личного письма. Расставшись с Томасом Муром, он пишет ему из

[83] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 308—309 (письмо Н. Х. Кетчеру 1 марта 1838 г.).
[84] Byron. Works. Poetry, ed. by E. H. Coleridge, v. II. London, Murray, 1904, p. 161.
[85] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 226 (запись 27 ноября 1813 г.).
[86] Байрон. Дневники. Письма, стр. 19 (письмо 30 ноября 1808 г.).

Лондона 14 июня 1814 г.: «Я *мог бы* сейчас впасть в сентиментальность, но не сделаю этого. Сказать по правде, я всю жизнь старался ожесточить мое сердце и еще не вполне преуспел в этом — хотя питаю большие надежды — и вы не подозреваете, как я пал духом после вашего отъезда. Мне тем более грустно, что я так мало виделся с вами, пока вы находились в этой многолюдной пустыне, где следовало бы научиться переносить жажду подобно верблюду,— ведь источников так мало и они по большей части так грязны». А непосредственно за этой образной характеристикой лондонского «света», как пустыни, где человек одинок среди толпы и ему нечем утолить духовную жажду, следует переход от высокой поэзии — к сатирической «прозе», раскрывающей конкретный политический смысл образа «многолюдной пустыни» в контексте тогдашних событий — поражения наполеоновской Франции и торжества легитимизма: «Газеты сообщат вам все, что надлежит сообщить об императорах и т. д. Они обедали и ужинали, и продемонстрировали свои плоские физиономии на всех перекрестках и во многих салонах. Их мундиры им очень к лицу, но фалды коротковаты; а что до их бесед, то это — катехизис, вопросы и ответы которого я предоставляю вам узнать от тех, кто их слышал» [87].

Позднее, в письме Муру из Италии, уже обогащенный и опытом своего участия в революционном движении карбонариев, и горькими уроками его поражения, Байрон оглядывается на лондонский период своей жизни и анализирует себя и свое прошлое проницательно и строго, почти не прибегая к романтической образности, скорее напротив, начиная метафорой, которая по тем временам могла показаться слишком «низкой» и прозаичной.

«Сказать по правде, мой милый Мур, вы живете возле *печки* общества, где неизбежно подвергаетесь воздействию ее жара и испарений. Когда-то и я жил так же — и слишком долго — достаточно для того, чтобы это окрасило все мое позднейшее существование. Поскольку я пользовался *немалым* успехом в обществе, я, конечно, могу судить о нем без пристрастия, разве лишь в его пользу. Но я считаю, что при его теперешнем устройстве оно может оказывать лишь *роковое* воздействие на все великие самобытные начинания любого рода. Я никогда не льстил ему *тогда*, когда был молод, горяч и принадлежал к числу его «кудрявых любимцев»; неужели же вы думаете, что соглашусь льстить ему теперь, когда я живу в более чистой атмосфере? *Только* одно могло бы заставить меня воротиться,— попытка еще раз испробовать мои силы в *политике;* но не в той мелочной политике, которая раздирает сейчас нашу несчастную страну» [88].

[87] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 289—290. Нельзя не отметить попутно, как перекликается эта саркастическая характеристика столпов Священного союза с известным «Ноэлем» Пушкина, где Александр I (один из тех «императоров», над которыми с холодным презрением издевается Байрон) говорит сам о себе:

О радуйся народ: я сыт, здоров и тучен,
Меня газетчик прославлял;
Я пил, и ел, и обещал —
И делом не замучен.

[88] Там же, т. II, стр. 689—690 (письмо 4 марта 1822 г.).

Подобные выдержки могли бы быть приведены во множестве. Так же, как и замечательная дневниковая автобиографическая проза Байрона, его письма с удивительной искренностью, глубиной и «самокритичностью» раскрывают и самый процесс формирования его характера, и зависимость этого процесса от изменявшихся обстоятельств. Мятежный и загадочный романтический герой байроновских поэм, с его неизбывным одиночеством и роковою судьбой (образ, также во многом автобиографический), здесь, в письмах и дневниках, предстает человеком своей эпохи, и не только критически мыслящим созерцателем и судьей, но и участником битв современной истории.

Сходным образом (при всех огромных индивидуальных различиях поэтического темперамента, характера и судьбы автора) развивается тема личности и «большого мира» в эпистолярной прозе Шелли.

В его ранних письмах, как и у Байрона, с трагической силой звучит мотив одиночества. «Я стою один. Я чувствую, что я ничто: пылинка среди мироздания» [89],— пишет он своему другу Хоггу. Однако даже и в эту пору юношеского бунтарства Шелли и поэтизирует свое одиночество, и одновременно иронизирует над собственным «эгоизмом». Характерно несколько более раннее письмо, написанное еще до исключения из университета, когда, однако, уже назревал семейный конфликт, закончившийся разрывом с отцом и изгнанием поэта из родного дома. «Отец хотел взять меня из колледжа: я не согласен на это. Надвигается страшная буря, но я стою как бы на маяке и улыбаюсь, торжествуя над тщетно разбивающимися подо мною волнами»,— патетически пишет Шелли. И тут же добавляет, уже не без иронии: «Но довольно эготизма!» [90].

Временами в его письмах мелькают упоминания о том, что ему (как, например, весной 1814 г., в обществе друзей) «удалось спастись... от тоскливого одиночества моего я» [91].

Но тема эта,— в поэтическом творчестве Шелли так мощно прозвучавшая в «Аласторе», где перед читателем предстают в лирико-драматическом, психологическом конфликте и притягательное обаяние одиночества, и его роковая, губительная сила,— продолжает оставаться одним из лейтмотивов его эпистолярной прозы. В письме Годвину от 23 июня 1816 г. он восклицает, что непрестанно скорбит о своем «бессильном одиночестве» [92]. В письме Ли Ханту, относящемся к декабрю того же года, он пишет об этом подробнее, поясняя с невеселым юмором, что «дал волю себялюбивой словоохотливости, которой только дружба может послужить извинением». В этом письме-исповеди он с горечью говорит и о непонимании, какое встретил в публике как поэт, и о травле, которой подвергся (хотя худшее — самоубийство Харриет и решение Канцлерского суда о лишении Шелли отцовских прав в отношении дочери и сына от первого брака — было еще впереди). Сознание политического и идейного безвременья, сказавшегося и в его личной судьбе, скрытое в глубоком подтексте письма, прорывается в

[89] Shelley. Complete Works, v. VIII, p. 181 (письмо 8 ноября (?) 1811 г.).
[90] Там же, стр. 24 (письмо Хоггу 20 декабря 1810 г.).
[91] Там же, т. IX, стр. 86 (письмо Хоггу 16 марта 1814 г.).
[92] Там же, стр. 166.

строках, где мильтоновские аллюзии показывают, что Шелли ассоциирует свое одиночество с трагическим одиночеством великого революционного поэта Англии, оказавшегося, подобно ослепленному Самсону, плененному филистимлянами, среди торжествующих врагов в годы Реставрации. «Быть может, следовало бы,— с грустью пишет Шелли,— перестать стремиться к той цели, которую я поставил себе с юности, и не противиться тому, что я считаю бедствиями и пороком в наши *злые времена* и среди *злых языков*» [93]. Но это скорбное сомнение в своих силах и своем призвании оказывается преходящим. Сознавая, что он «отвержен человеческим обществом», что имя его «ненавистно всем, кто понимает его смысл» — «даже тем, чье счастье ему особенно дорого» [94], он не только борется с собственным отчаянием, но призывает и других к мужеству и надежде. Письма Шелли к Байрону, в частности, замечательны как развитие и применение на деле того общего взгляда на состояние современной литературы, который был провозглашен им в предисловии к «Восстанию Ислама». Видя в унынии и отчаянии исторически объяснимую и исторически обусловленную болезнь века порожденную крушением надежд, возлагавшихся на Французскую революцию он предвидел и благодетельный поворот в состоянии умов: «В движении человеческих дел наступает прилив, который, после минувших бурь, выносит в надежную гавань потерпевшие кораблекрушение упования людей. Мне думается, те, кто живет сейчас, уже пережили эпоху отчаяния» [95].

Переписка Шелли с Байроном, как и поэма «Джулиан и Маддало», где отразились их споры, равно замечательна и деликатностью и твердостью, с какими автор «Восстания Ислама» убеждает своего старшего друга отрешиться от односторонне мрачного взгляда на мир, отразившегося в его кризисных произведениях 1816—1817 гг. «Я прочел «Манфреда» с величайшим восхищением... Но он поверг меня в ужасающую меланхолию... Зачем вы даете волю этому унынию?» [96],— пишет Шелли Байрону 9 июля 1817 г. Он убеждал Байрона пренебречь происками его клеветников; их измышления, доказывал он, слишком глупы, чтобы быть опасными: они погаснут, как искры горящей соломы. Он напомнил Байрону, что его «способности поразительно велики», и предвидел, что его поэзии суждено «стать источником, из которого мысль других людей будет черпать силу и красоту» [97]. Байрон не написал того эпоса Французской революции, к которому советовал ему обратиться Шелли: если «Дон Жуан» и был задуман как такого рода эпос, многое в его первых песнях должно было задеть Шелли — поэта иногда душевного склада и настроя. Он и не скрыл этого. Но над всем доминировало его восхищение байроновским шедевром. «Мощь, красота и остроумие» поэмы, в глазах Шелли, «искупают все», в том числе и непри-

[93] Там же, т. IX, стр. 209 (письмо 8 декабря 1816 г.).— Выделенные нами слова представляют собой скрытую цитату из лирического отступления в седьмой книге «Потерянного рая» (строки 25—26). Ср. «Посвящение» «Дон Жуана» (строфа X), где Байрон также прилагает к себе эти слова Мильтона.

[94] Там же, стр. 208.

[95] Shelley. Poetical Works, p. 96.

[96] Shelley. Complete Works, v. IX, p. 233.

[97] Там же, стр. 198—199 (письмо 29 сентября 1816 г.).

ятно задевшие его «насмешки над нашей человеческой природой». «Где научились вы всем этим секретам? Я бы и сам был непрочь поучиться в той же школе» [98],— шутя спрашивал он Байрона. Чтобы оценить по достоинству это письмо как эстетический и общественный документ, надо вспомнить, что в ту пору *все* друзья Байрона и его сестра, и его постоянный издатель Меррей соглашались с враждебной поэту критикой, считая «Дон Жуан» роковой ошибкой, которая может только обесславить его имя. Вмешательство в творческую жизнь Байрона со стороны Шелли было актом гражданской солидарности, актом общественного действия.

Так, подавляя собственные сомнения, скорбь многих личных утрат, сознание своей непонятости и непризнанности как поэта, Шелли в своих письмах ободрял единомышленников и отказывался признать себя побежденным. «Попытка в Италии оказалась, действительно, очень несчастливой,— писал он Байрону 4 мая 1821 г. после поражения карбонариев.— Лично я не был к ней причастен, но по общественным причинам мое разочарование было безмерно. Но я цепляюсь за нравственную и политическую надежду, как утопающий за доску» [99]. Последние слова многое объясняют не только в судьбе самого Шелли — они могли бы стать девизом европейского революционного романтизма в его трагических испытаниях на арене истории.

Такое же страстно-лирическое отождествление самого себя с событиями и силами истории сегодняшнего дня присуще и многим письмам Байрона. Характерно, например, письмо лорду Холланду, лидеру вигской оппозиции, написанное Байроном за два дня до его первого выступления в палате лордов против билля о смертной казни для ноттингемских разрушителей вязальных машин. Как видно из контекста, Холланд хотел заранее побудить Байрона согласовать свою речь с общей парламентской позицией вигов, весьма мало встревоженных судьбою голодающих, доведенных до отчаяния безработных, а заинтересованных главным образом тем, чтобы демагогически поспорить с правительством и демонстративно «умыть руки» накануне надвигавшейся кровавой бойни. Байрон, возвращая посланные ему инструктивные материалы, наотрез отказывается воспользоваться ими: ведь он озабочен не необходимостью «сохранить лицо» вигов, а самой сутью дела — тем, что «в отношении рабочих допущена большая несправедливость». «Нельзя допустить,— восклицает он,— чтобы человечество приносилось в жертву усовершенствованиям машин». Его письмо, корректно, но твердо излагающее его собственную точку зрения, в сущности уже содержит краткий план его знаменитой речи в защиту разрушителей станков. Но наиболее примечателен его постскриптум, где, порывая с официальными формами такого рода переписки, Байрон бросает своему адресату небрежно-шутливую, а вместе с тем многозначительную фразу: «Боюсь, что ваша светлость сочтет меня чересчур снисходительным к этим людям и примет меня самого чуть ли не за *разрушителя станков*» [100]. Не заключен ли здесь в зародыше весь будущий глубочайший конфликт Байрона с пра-

[98] Shelley. Complete Works, v. X, стр. 173.
[99] Там же, стр. 266.
[100] Байрон. Дневники. Письма, стр. 40—41.

вящими верхами Англии? Не предвещает ли одна эта фраза и гневные «Строки авторам билля...», и позднейшее письмо Муру, где Байрон грозился вернуться из Италии в Англию, «если начнется потасовка», и тут же, экспромтом, в образах, взятых из самой народной жизни, славил борьбу луддитов в посвященной им песне, и весь сокрушительный бунтарский дух «Дон Жуана» и примыкающих к нему политических сатир?

У Шелли примером подобного лирического взрыва может служить пространное письме Ли Ханту от 3 ноября 1819 г. Написанное в знак протеста против несправедливого приговора, вынесенного известному радикальному книгоиздателю и публицисту Ричарду Карлайлу, письмо это на протяжении многих страниц развертывается как цепь логических, точно выверенных аргументов, опирающихся на принципы британского права и на доводы здравого смысла. Перед нами — действительно ученик Годвина и энциклопедистов, мастер полемики, оружие которой — разум. Размеренно, шаг за шагом предугадывая и разбивая возражения возможных противников, Шелли доказывает, что суд над Карлайлом недействителен, так как по духу и букве закона подсудимого должны судить «равные ему», а раз Карлайл заведомый деист, то и в составе присяжных надлежит представить его единомышленников. Но напоследок, когда доказана юридическая несправедливость суда над Карлайлом, когда изложен план сбора пожертвований в пользу осужденного, весь строго деловой строй письма внезапно взламывается,— и сквозь образовавшуюся брешь открывается перспектива будущих испытаний и битв, где нужны будут новые формы солидарности и новые средства борьбы: «Мы живем, дорогой мой Хант, в грозные времена... *Мы* не можем колебаться, к какой партии примкнуть; и какие бы ни произошли перевороты, как бы ни меняло угнетение свои имена, мы останемся на стороне свободы и на стороне угнетенных» [101].

Письмо, написанное в духе лучших традиций просветительской публицистики, завершается как политический манифест революционного романтизма, исполненный тем же вдохновенным лиризмом, что и поэзия Шелли.

Процесс самопознания и самоопределения, который играет столь важную роль в эпистолярной прозе романтизма, предполагает постоянное обращение к событиям, происходящим на исторической арене, и соотнесение настоящего — с прошлым и будущим. С этим, по всей вероятности, связано и особое, необычайное значение, какое приобретают в письмах романтиков разнообразнейшие литературные аллюзии, появляющиеся то в виде прямых или скрытых цитат, то намеков.

Если в эпистолярной прозе XVIII в. литературные аллюзии служили по преимуществу или дидактическим целям, или украшению слога, то здесь они органически связаны со всей тканью письма и неотъемлемы от образа автора.

Характерно, что они особенно часто и спонтанно возникают именно в моменты наибольшего драматизма — автор письма как бы стремится, проецируя себя в образы, созданные Данте, Шекспиром, Мильтоном, показать масштабность и значительность своего характера и своих борений с вре-

[101] Shelley. Complete Works, v. X, p. 119.

менем и судьбой [102]. Самая неточность, с какою зачастую приводятся эти литературные цитаты или намеки на них, косвенно свидетельствует о том, что они налету выхвачены воображением у памяти, а не выписаны из книги... И контекст их, как правило, таков, что невозможно предположить в авторе заботу о нарочитой литературной орнаментации своего письма.

Так, Китс в последних письмах к невесте, полных предсмертной тоски и сознания, что желанное и, казалось, столь близкое счастье разделенной любви навсегда от него ускользает, обращает к Фанни Брон слова Гамлета Офелии — «Ступай в монастырь» и относит к самому себе горько-иронические ссылки на предсмертные речи Фальстафа (!), лепетавшего «о зеленых полях». «Шекспир,— поясняет он,— умеет великолепно подводить итоги. Сердце Гамлета полно такой же муки, как мое...» [103].

Гамлет ближе Китсу. Байрон в моменты величайшего эмоционального напряжения отождествляет себя по преимуществу с другими, менее рефлектирующими героями Шекспира — с героями действия — Кориоланом, Макбетом, Отелло, даже с Шейлоком. В разгар событий, сопутствовавших крушению его брака, в последний раз обращаясь к жене с нежным призывом вернуться к домашнему очагу, он непроизвольно идентифицирует себя с шекспировским пылким и необузданным Петручио (из «Укрощения строптивой»), адресуя ей его слова: «Ради тебя, Кэйт, я ополчусь против миллиона!» [104].

Наравне с Шекспиром огромное место в эпистолярной прозе романтиков занимает Данте. Дантовская тема, в частности, органически проходит в различных ее модуляциях и аспектах через всю переписку Герцена времен его ссылки. Прямые и косвенные аллюзии на «Божественную Комедию» сопровождают все этапы этих хождений по мукам, начиная с Крутицких казарм и вплоть до Владимира и свадьбы с Натали. Проблема «Герцен и Данте» столь значительна и многогранна, что могла бы, конечно, послужить предметом особого исследования.

Дантовские аллюзии в письмах молодого Герцена многообразны и по смыслу, и по эмоциональным оттенкам. Они передают гражданское негодование и ужас юноши, глазам которого открывается «Ад» николаевской России: в «Былое и думы» перешел из ранних писем характеризующий ее трагический мотив: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate». Осмысление российской действительности в образах дантова «Ада» стало настолько привычным для Герцена, что, впервые прочтя «Мертвые души», он естественно запечатлел в своем дневнике именно в дантовом образе («круг ада») огромное воздействие, какое оказала на его воображение поэма Гоголя.

А вместе с тем «Божественная Комедия» дает Герцену образы, в которые он может облечь свои нравственные искания, сознание собственного несовершенства и грехопадений, стремление ввысь, к идеалу. Так возникает отождествление самого себя — с Данте как лирическим героем «Бо-

[102] Эта проблема — и, в частности, роль шекспировского начала в эпистолярной прозе и в поэзии Байрона — рассматривается в другой статье настоящего издания, посвященной отношению романтиков к литературному наследию прошлого.
[103] J. Keats. Letters, v. II, p. 312 (письмо августа (?) 1820 г.).
[104] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 324 (письмо 5 февраля 1816 г.).

жественной Комедии», а Натали — с Беатриче. Мотив этот проходит через всю переписку. «Во многих местах запятнана душа моя, в многих местах испорчен и сломан характер... Самые эти огненные страсти, которые так жгут мою грудь, так направляют ее к изящному и великому, часто, часто влекут меня в пороки и... после я раскаиваюсь, но не имею сил прямо стать против них. Теперь нравственное начало моей жизни будет любовь к тебе.— Так слетала к Данте его Беатриче из рая в виде ангела, чтобы вывести его из обители скорби бесконечной туда, в обитель радости. О, Наташа, ты такой же ангел!» [105] Несколькими месяцами позже он рассказывает невесте о «статье», где описал свое духовное развитие. «Между прочим, я представил там сон, или, лучше, явление, в котором нисходит ко мне дева, ведущая в рай, как Беатриче Данта... Вит [берг] был очень доволен, но не знал причины. Он думает, что я так живо представил мою мечту...— а я просто описал тебя, и не мечта, а ты так хороша» [106]. В письме ей же от 29 сентября 1836 г. история Данте, Вергилия и Беатриче снова интерпретируется, как его собственная. «Вот моя история, вот Огарев и ты...» [107].

В письмах к Витбергу образ Вергилия получает иное наполнение, но личная судьба самого Герцена, по-прежнему ассоциируется с судьбой Данте. «Наша встреча была важна, вы были Вергилий, взявшийся вести Данте, сбившегося с дороги. Жаль, что вы не совсем поступили, как Вергилий,— он довел Данта до Беатриче, до рая, а вы должны были покинуть меня...» [108].

И наконец, прочно входят в систему литературных аллюзий в письмах романтиков самоотождествления с бессмертным героем Сервантеса.

В письме Герцена Кетчеру из вятки в первые месяцы ссылки печальный образ «Дон-Кишота» органически связан с сознанием невозможности приложить к жизни свои стремления: «Моя будущность завешена еще мрачнейшим облаком... часто скептическая мысль проникает в мою грудь и громко кричит: «Ты ничего не сделаешь, умрешь со своим стремлением, Дон-Кишотом sui generis и пригодишься только для тени в каком-нибудь романе, ибо les existences manquées, les génies morts en herbe в моде». Вот что страшит меня, вот что тяготит мне грудь» [109].

У Байрона образ Дон Кихота появляется в несколько ином, но столь же личном, автобиографическом, контексте, в письме к леди Мелбурн, пожилой приятельнице, которая служила поверенной его сердечных тайн. Намекая на искусственность и фальшивость отношений, которые установились между ним и экстравагантной леди Каролиной Лэм, всячески афишировавшей свое увлечение Байроном, и желание порвать их, он пишет 13 сентября 1812 г.: «Дайте мне только срок до декабря, и если я не расколдую и Дульцинею и Дон Кихота, то мне придется вступить в войну с ветряными мельницами и покинуть наш край в поисках приключений» [110].

[105] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 67—68 (письмо Н. А. Захарьиной 12 февраля 1836 г.).
[106] Там же, стр. 78 (письмо ей же 12—13 мая 1836 г.).
[107] Там же, стр. 102.
[108] Там же, стр. 250.— Приведенными выдержками отнюдь не исчерпываются ссылки на Данте в письмах Герцена этого периода.
[109] Там же, стр. 59 (письмо от середины декабря 1835 г.).
[110] Byron. A Self-Portrait, v. I, p. 143.

Шутливая аллюзия оказалась пророческой в заключительной ее части: Байрону действительно пришлось покинуть свой край, а его «война с ветряными мельницами» обернулась гражданским и творческим подвигом.

Соотнесение самого себя с «Рыцарем печального образа» характерно и для Китса, и для Шелли.

Ирония, пронизывающая все эти «дон-кихотские» аллюзии в рассматриваемых письмах,— обоюдоостра. Осознание собственного «дон-кихотства» неотъемлемо от процесса изживания иллюзий [111] и относительно окружающего мира, и относительно собственных возможностей в нем; но это изживание романтических иллюзий означает вместе с тем и обогащение драгоценным опытом познания жизни и самого себя в их подлинной реальности. В эпистолярной прозе романтиков, рассматриваемой в данной статье, совершается постепенное накопление таких представлений о мире и таких средств его изображения, какие зачастую подводят ее к порогу, за которым начинается искусство реалистического повествования.

В этих письмах нередки целые импровизированные новеллы или повествовательные эпизоды, которые могли бы занять место скорее и не в романтическом, а в реалистическом психологическом романе. Это, в частности, относится к Байрону, чья эпистолярная, а также дневниковая проза в известной мере опережает его поэмы, поражая, в особенности начиная с итальянского периода его творчества, необычайной точностью раскрытия характеров и лаконичным, но выразительным изображением обстоятельств действия в их реальных жизненных деталях. Многие его письма (и, конечно, итальянский дневник 1821 г.) в этом отношении могли бы быть поставлены рядом с романами его современника Стендаля и с повествовательной прозой Лермонтова [112].

В качестве одного из множества возможных примеров напомним прославленное письмо Байрона Меррею из Венеции от 1 августа 1819 г., где он рассказывает своему издателю историю своих отношений с венециан-

[111] В этом отношении особенно замечательна переписка Шелли, являющая драматическую картину «изживания» на горьком жизненном опыте иллюзий поэта относительно близких ему людей — Хогга, Э. Хитченер, Годвина, Э. Вивиани и мн. др.

[112] Отметим интересную статью Н. Я. Дьяконовой «Из наблюдений над журналом Печорина». Справедливо напомнив о том, что Лермонтов был хорошо знаком с дневниками и письмами Байрона, опубликованными Т. Муром в его биографии, Н. Я. Дьяконова считает, что знакомство это отразилось и в «Герое нашего времени». «Проза Байрона, прочитанная подряд (и по возможности без сентиментально-поучительных комментариев Мура),— пишет она,— производит то самое впечатление «истории души человеческой», за которую так ратует Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени». ...Рисуя героя, во всем изверившегося, Лермонтов находил его прототип в личности Байрона, отразившейся в его признаниях. Поэтому у Байрона как автора «Журналов и писем», и у Печорина — особенно у Печорина как автора журнала,— очень много общего. Для обоих характерны пессимистическая оценка человеческой природы, тонкая критическая наблюдательность, язвительное остроумие, презрение к сентиментальности и выспренней фразе, чувствительность ко всему прекрасному, а более всего к природе. Обоим свойственна сосредоточенность в себе, беспощадный самоанализ, знание собственных слабостей (последнее у Печорина значительно сильнее!), честность и прямота саморазоблачения, поиски мотивов своих и чужих поступков, ощущение раздвоенности...».— Н. Я. Дьяконова. Из наблюдений над журналом Печорина.— «Русская литература», 1969, № 4, стр. 116—117.

кой Маргаритой Коньи, ставшей любовницей поэта. Здесь, демонстративно избегая сентиментальных прикрас, Байрон рассказывает историю своего знакомства с молодой женщиной из народа, пожаловавшейся ему, как знатному и щедрому иностранцу, на свою нищету, и все дальнейшие перипетии этой бурной драматической связи. Выразительно обрисован и духовный облик этой «тигрицы», с ее самозабвенной страстностью и ревностью, доходящей до исступления, наивным благочестием и ребяческим тщеславием. Воспроизведен и портрет этой итальянки — одной из тех женщин, которые, по словам Байрона, кажутся богинями, сошедшими на землю, и которые словно созданы для того, чтобы рождать гладиаторов. В истории Маргариты Коньи выделяются кульминационные моменты: ее трагикомические схватки с соперницами; тот драматический вечер, в грозу и бурю, когда Байрон, возвратившись со своей обычной верховой прогулки на Лидо, увидел ее на ступенях палаццо Мочениго, под дождем, с разметавшимися волосами, полную страха и ярости, и вместо приветствия услышал ее гневные слова: «Ах, ты, пес мадонны, нашел время ехать на Лидо!». А вместе с тем Байрон не упускает случая дать волю своему язвительному юмору в изображении слабостей этой плебейки, которая, став хозяйкой его дома, поспешила усвоить замашки знатной дамы. Он подшучивает над безвкусными модными туалетами, которыми Маргарита заменила народный венецианский костюм, так выгодно оттенявший ее красоту,— платья «с хвостом», огромные шляпы с перьями, которые Байрон на первых порах бросал в огонь, но которые тотчас же сменялись новыми. Он не щадит свою любовницу, рассказывая о ее жестокости к жалкому, безнадежно влюбленному в нее чахоточному мужу, который тщетно пытался уговорить ее вернуться домой и которого она грубо попрекала его болезнью. Он не щадит и самого себя, с подчеркнутой скрупулезностью анализируя чувственно-себялюбивую природу своего увлечения и рассказывая со скептической усмешкой стороннего наблюдателя подробности своего разрыва с этой великолепной, страстной, но весьма неудобной любовницей. Эти последние сцены, как и весь рассказ, поражают пластичностью драматических деталей. Мы присутствуем за той трапезой лорда Байрона, которая была внезапно нарушена вторжением изгнанной из дома Маргариты, видим нож в ее руке... Отчаяние молодой женщины, заставившее ее на глазах испуганной челяди броситься с порога, где она когда-то ждала своего любовника, в воды канала; ее спасение и окончательное изгнание,— все эти перипетии изложены лаконично, но образуют целостную повесть, где в сущности вполне реалистически разработаны характеры действующих лиц и обстоятельства, в которых они действуют.

Подобные «экскурсы» в повествовательную прозу нередки и в письмах других романтиков. Л. Я. Гинзбург обращает внимание на письмо Герцена архитектору Витбергу (10 августа 1838 г.) — рассказ о том, как автор с молодой женой посетил Воробьевы горы, этот «двукраты святой холм»[113]. Здесь когда-то еще подростками Герцен и Огарев поклялись служить делу свободы; здесь по вдохновенному, но впоследствии отвергнутому плану Витберга был заложен храм в ознаменование победного исхода Отечест-

[113] А. И. Герцен. Собр. соч., т. XXI, стр. 384.

венной войны 1812 г. Сюда привел Герцен свою юную спутницу и сквозь туман, дождь и сквозь невольные слезы смотрел вдаль, вспоминая прошлое, думая о будущем... «В этом письме,— пишет Л. Я. Гинзбург,— в кратчайшем виде, развернут романтический сюжет. Воробьевы горы трижды являются в своем иносказательном значении. В первом упоминании они связаны с [illegible]ей дружбы и героического решения посвятить свою жизнь благу русского народа и всего человечества; во втором упоминании — с судьбой затравленного бюрократической чернью художника, которая скрещивается с судьбой героя. И, наконец, все это увенчивается темой великой любви: Александр и Наталия вместе, рука в руку переживают символику Воробьевых гор» [114].

Как аналогичный пример в эпистолярной прозе Шелли можно выделить письмо Шелли к жене от 15 августа 1821 г., где он рассказывает о своей поездке в монастырь Баньякавалло; здесь в монастырском пансионе находилась пятилетняя дочь Байрона Аллегра, которую хотел навестить поэт. В своем подтексте письмо полно драматизма. Маленькая Аллегрина, сама того не подозревая, стала центром бурь в кружке Байрона и Шелли. Будучи внебрачной дочерью Байрона от Клэр Клермонт сводной сестры Мери Шелли она находилась первые полтора года жизни на попечении Шелли и Мэри (ради спасения репутации Клэр, ее действительное отношение к ребенку приходилось скрывать). Позднее, навсегда расставшись со своим негостеприимным отечеством, Шелли увезли с собою и Аллегру и передали ее в Венеции на попечение Байрона. Девочка росла в той странной обстановке, о которой мы можем составить себе представление по письмам Байрона из Венеции и Равенны. Наконец, ожидая со дня на день взрыва карбонарского восстания, приготовляя свой старинный дворец в Равенне к тому, чтобы, если понадобится, выдерживать осаду, Байрон отправил ребенка в монастырский пансион. Между тем Клэр, терзаемая муками неудовлетворенного материнского чувства, рвалась к дочери, забрасывала Байрона негодующими письмами, полными требований и упреков, замыслила даже план похищения Аллегры из монастыря при участии Шелли. Последний изощрялся в доводах, чтобы отговорить ее, указывая даже на то, что последствием такого вмешательства в личные дела Байрона могла оказаться их дуэль. Зная эту подоплеку из переписки Шелли, можно вполне почувствовать глубокий лиризм, которым проникнуто изображение нескольких счастливых часов, проведенных Шелли в гостях у маленькой Аллегры. Девочка, встретившая его сперва недоверчиво, скоро с ним сдружилась, посвятила его во все невинные радости своей монастырской жизни, заставила его обежать вместе с нею все уголки старого монастырского сада и коридоры монастыря, а напоследок подшутила над почтенными монахинями, которые, по неурочному звону колокола, выскочили из своих келий в самых беспорядочных костюмах и были крайне смущены, представ в таком виде перед незнакомым молодым иностранцем. Облик прелестной девочки и самого поэта, с такой нежностью рассказывающего о ней, овеяны легкой грустью, которая особенно ощущается читателями, знающими, что обоих жда-

[114] Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена, стр. 115.

ла уже близкая безвременная смерть. Аллегра умерла в апреле следующего, 1822 г., а Шелли — в июле того же года.

Как видим, эпистолярная проза романтиков до известной степени даже опережала их поэзию в смысле большей ясности, жизненности и аналитической глубины изображения действительности.

Это особенно очевидно бросается в глаза при сопоставлении эпистолярного наследия Байрона [115], Шелли и Китса с их поэзией. Но и в русской эпистолярной прозе романтиков можно встретить отдельные замечательные случаи такого же рода — письма, где характер и судьба автора и его отношение к миру раскрываются с полнотой, ясностью и резкостью выражения, каких не встретишь в его поэтическом творчестве.

Заслуживают внимания в этом смысле некоторые письма Жуковского, обращенные к самой Маше Протасовой, а также одному из друзей его, где он говорит о пережитой им драме несчастной любви не сентиментальным языком «Алины и Альсима», а голосом страстного и пылкого, живого, оскорбленного чувства: «Маша откликнись. Я от тебя жду всего. У меня совершенно ничего не осталось. Ради бога, открой мне глаза. Мне кажется, что я все потерял» [116] (письмо от 29 марта 1815 г.). Или другое письмо ей же, от 27 ноября 1815 г., где Жуковский отказывается видеть в письме, написанном ею под давлением матери, выражение ее свободной воли: «Я знаю настоящее расположение твоего сердца...— как же я могу поверить, чтобы, с таким расположением, писанное тобою было язык твой, *свободной, непринужденной?* Нет!» [117].

Слова Пушкина о «горячем прямодушии» Жуковского становятся вполне понятны не из знакомства с поэтическими сочинениями автора «Светланы» а из письма Жуковского Бенкендорфу по поводу самого, уже убитого Пушкина и его рукописного наследия. С глубоким чувством скорби и негодования говорит Жуковский о том, как унизительно правительство третировало Пушкина. «Я перечитал все письма, им от вашего снятельства полученные... сердце мое сжималось при этом чтении. Во все эти двенаддать лет... его положение не переменилось; он все был как буйный мальчик, которому страшишься дать волю, под строгим, мучительным надзором». Он говорит о ложном положении, в какое правительство поставило Пушкина, обязав его к «службе», отказав ему в отъезде в деревню «под тем видом, что он служил, а действительно потому, что не верили». «Какое спокойствие мог он иметь с своею пылкою, огорченною душой, с своими стесненными домашними обстоятельствами, посреди того света, где все тревожило его суетностью, где было столько раздражительного для его самолюбия, где, наконец, тысячи презрительных сплетней, из сети которых он не имел возможности вырваться, погубили его». Правительство возмущалось

[115] Н. Я. Дьяконова предприняла интересную попытку сопоставления эпистолярно-дневниковой прозы Байрона с его поэзией в статье «Байрон-поэт и Байрон-прозаик» («Вестник Ленинградского университета», № 20. История, язык, литература. 1970, вып. 4, № 20.

[116] В. А. Жуковский. Полн. собр. соч. в двенадцати томах. Под редакцией проф. А. С. Архангельского, т. XII. СПб., Маркс, 1902, стр. 62.

[117] Там же, стр. 63.

эпиграммами Пушкина. Но «какое дело правительству до эпиграммы на лица? — восклицает Жуковский.— Даже и для того, кто оскорблен такою эпиграммою, всего благоразумнее не узнавать себя в ней. Острота ума не есть государственное преступление» [118].

Читая это замечательное письмо, нельзя не понять справедливости парадоксального, казалось бы, суждения Чехова, отметившего как-то, что Жуковский и Карамзин были людьми вовсе не сентиментальными, хотя и писали сентиментально. Здесь сентиментальности действительно нет места.

Заслуживает внимания и известное письмо-исповедь Баратынского, адресованное Жуковскому и заключающее в себе рассказ о тех проступках, совершенных им в Пажеском корпусе, которые повлекли за собой позорное исключение и долгую службу рядовым (конец 1823 г.). Глубокий драматизм этих признаний чужд всякой аффектации; если письмо, как полагают комментаторы, и содержит в себе некоторые неточности (Баратынский, возможно, преувеличи[illegible]ою роль в обществе юных «мстителей», чтобы выгородить товарищей), оно психологически убедительно и содержит запоминающийся автопортрет поэта.

До сих пор мы останавливались, главным образом, на типологических схождениях между письмами английских и русских романтиков.

Подходя к попытке наметить типологические расхождения между ними и объяснить их природу, следует, думается, искать одну из основных причин этих расхождений в темпах развития реалистической литературы каждой из этих стран в ее особых соотношениях с литературой романтизма [119].

В России, где весь процесс литературного развития с конца XVIII, а особенно с начала XIX в., развертывается с необычайной стремительностью, реализм делает огромные успехи в поэзии, а отчасти и в прозе, начиная с 1820-х годов, и решительно выдвигается на авансцену литературной жизни со второй половины 20-х и первой половины 30-х годов. Правда, даже и в 30-е годы здесь еще возникают такие в своем роде замечательные памятники романтической эпистолярной прозы, как переписка молодого Герцена (также заключающая в себе элементы психологического романа, а позднее широко использованная писателем при создании его реалистической социальной эпопеи «Былое и думы»). В письмах Гоголя — и не только в юности, но и в зрелые годы — явственно проявляется романтическое начало, особенно там, где писатель ищет способы воплощения в жизнь своих утопических мечтаний о возрождении своей страны и своего народа. Но романтизм этот вступает в противоречие с реалистическим анализом действительной жизни: «Выбранные места из переписки с друзьями» пока-

[118] В. А. Жуковский. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М.— Л., Гослитиздат, 1960, стр. 620—622 (письмо февраля — марта 1837 г.).

[119] Следует сделать при этом существенную оговорку: далеко не все памятники русской эпистолярной романтической прозы сохранились и изучены с такой полнотой, как в большинстве случаев это имеет место в отношении писем английских романтиков. Погибли многие, в том числе и эпистолярные рукописи авторов, связанных с декабристским движением. Сохранилась явно лишь малая часть писем Лермонтова. Разрозненные и недостаточно изучены письма Кюхельбекера. Огромный рукописный фонд Тютчева пока опубликован лишь в очень небольшой своей части.

зали воочию, в какой трагический тупик могло завести великого художника это противоречие. В письмах Пушкина переход от романтизма к реализму осуществляется гармонично и естественно. Сохраняя непосредственность и пылкость выражения чувств и мыслей, столь характерную для его юношеских писем, он приходит и в своей эпистолярной прозе к той же мудрой зрелости и глубине восприятия и истолкования жизни, какой отмечено его творчество, начиная с «Евгения Онегина» и Бориса Годунова». Психологические открытия, совершавшиеся в письмах романтиков, в зрелом творчестве Пушкина и у Лермонтова как автора «Героя нашего времени» получают уже реалистическую интерпретацию.

Для английской литературы первая треть XIX в. была прежде всего периодом небывалого расцвета и господства романтической поэзии. Крупнейший прозаик этого периода, Вальтер Скотт знаменует своим творчеством переход от романтизма к реализму; но самой сильной стороной его творчества было изображение сдвигов больших социальных пластов народной жизни, проявляющихся и в ломке патриархальных традиций, и в столкновении характеров, возникающих в порубежные времена, на стыке разных эпох. Тот точнейший — и тончайший — микроанализ душевного мира передовых мыслителей и творцов новой эпохи, открывшийся французской революцией, который был заключен в эпистолярной прозе анг[illegible]ских романтиков, не имел себе равного в тогдашней прозе. Более того, можно сказать, что эта сторона художественных открытий романтизма, столь блестяще развитая в психологической реалистической прозе Стендаля и Лермонтова, в самой Англии не получила полного развития даже в пору создания таких шедевров реалистического романа, как «Ярмарка тщеславия» или «Домби и сын». Огромный «потенциал», заключенный в эпистолярном наследии таких английских романтиков, как Блейк, Вордсворт, Кольридж, Шелли и Китс, надолго остался достоянием немногих. Только письма и дневники Байрона, хотя и бы неполно, частично изданные Муром, смогли уже с 1830 г. влиться живым действенным началом в мировую литературу.

Сравнительно-типологическое рассмотрение некоторых особенностей эпистолярной прозы романтиков, проведенное выше главным образом на английском и русском материале, не претендует, конечно, на исчерпание темы. Но даже и эти предварительные наблюдения позволяют сделать и более общий вывод: эпистолярная проза представляет собой важный самостоятельный литературный жанр, обладающий высокими художественными достоинствами и иногда опережающий в своем развитии беллетристическую прозу. Приобретая первостепенное значение в эпоху романтизма, этот жанр не утрачивает его и позже и заслуживает пристального внимания исследователей литературы XIX—XX вв.

Л. Галди

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ РОМАНСКИХ СТРАН

1. Стиль (подразумевая главным образом стиль литературных произведений) является всегда отображением или, можно сказать, выражением определенного исторического времени, общества, культуры и творческого гения [1]. Следовательно, стилистика, будь она определена тем или иным образом [2], всегда тесно связана с рядом других наук, среди которых самыми главными считаются всеобщая история, история литературы, психология, языкознание, социология, даже социолингвистика [3]. Благодаря такому комплексному подходу специалист по стилистике пытается определить связь, имеющуюся между творческим намерением, выбором темы и соответствующей ей литературной формой.

2. Предмет настоящего очерка [4] предполагает более или менее углубленное знание читателем ряда таких фактов, которые излишне перечислять здесь. Достаточно уточнить некоторые подробности, которыми нельзя пренебрегать. Исторические предвестники европейского романтизма не требуют многих объяснений; тем не менее следует мотивировать хронологические пределы наших исследований, т. е. выбор наших текстов. Что ка-

[1] См. H. Morier. La psychologie des styles. Genève, 1959, p. 119 и сл.

[2] Даже предмет стилистики далеко еще не определен. Об этой проблеме см. выступление A. Henry. «La stylistique littéraire: essai de redéfinition», на XIII Конгрессе по Романской Филологии в г. Квебеке (3 сентября 1971 г.). В области анализа поэтического стиля см., в частности: А. А. Леонтьев. «Исследования поэтической речи».— В кн.: «Теоретические проблемы советского языкознания». М., «Наука», 1966, стр. 143–155; W. Th. Elwert. Lo studio stilistico della poesia.— In: «Saggi di letteratura italiana». Wiesbaden, 1970, стр. 1—16.

[3] О связях между социолингвистикой, психолингвистикой и стилистическими исследованиями см. Tatjana Slama-Cazacu. Introducere în psicolingvistică. Bucureşti, 1968, p. 150—176.

[4] О понятии «сравнительной стилистики» см. M. Wandruszka. «Pour une stylistique comparée des langues romanes». Выступление на XIII Конгрессе по Романской Филологии. Было бы целесообразно разграничить сравнительную стилистику языков (в широком смысле этого слова) и сравнительную стилистику литературных языков и даже литературных произведений определенного времени. В области чисто языковедческой стилистики можно сослаться на отдельные подготовительные труды (см. Ю. С. Степанов. Французская стилистика. М., изд. «Высшая школа», 1967). Можно сказать, что ничего аналогичного не было сделано в отношении сравнительного анализа литературных стилей.

сается романских литератур, то исходный пункт утверждения лирического начала в романтической поэзии нам кажется совершенно ясным: мы будем исследовать период, охватывающий годы примерно с 1820 до середины столетия[5]. Такая периодизация вполне возможна для литератур: французской, испанской и итальянской[6], но не подходит к творчеству виднейшего представителя румынского романтизма — Михая Эминеску (1850—1889). Для упрощения вопроса и особенно во избежание весьма трудных проблем европейского постромантизма, кажется предпочтительнее ограничиться в наших исследованиях, за некоторыми исключениями, первым периодом деятельности Эминеску, а именно периодом с 1867 до 1874 г.[7]

3. Обращаясь к нашей теме, мы видим: с одной стороны, автор, его характер, душевное состояние, творческие способности; с другой стороны, произведение, со всеми концептуальными и формальными особенностями. Не отрицая существования отдельных, общих для многих романтических поэтов черт — стремление к социальному прогрессу, чувство природы, провозглашение неизвестной до тех пор свободы личности и нередко преувеличенный культ поэтического *я*, доходящий временами до титанизма[8],— мы считаем важным протестовать против всякой попытки генерализации. Весьма неправильно стараться сгладить существенные черты творческих личностей путем заранее определяемой схемы. Небезынтересно напомнить, что с типологической точки зрения (ограничиваясь французской литературой) Морье, в котором тонкость литературоведа соединена с проницательностью превосходного психолога, причисляет Ламартина к «нежным характерам», а Гюго и Виньи к «мощным характерам»[9]. Аналогичные различия можно установить по любой романтической литературе, а это вполне объясняет и различие в отображении, кристаллизующееся в поэтических творениях мастеров слова. Тем не менее нельзя не признать, что вопреки этим различиям в душевном состоянии поэтов-романтиков и в формах его выражения существует общее направление вкусов и стремлений. Эта общность и оправдывает попытку сравнительного изучения стилистики романтической поэзии.

4. Нам придется мотивировать еще и другую сторону выбора текстов для анализа: почему полезно изучать стилистические особенности опреде-

[5] Относительно хронологии и периодизации литературы европейского романтизма см. в настоящем сборнике статью И. Шетера.

[6] Появление первых поэм Леопарди, начиная с 1818 г., почти совершенно точно совпадает с хронологией «Méditations» Ламартина. В нашем исследовании мы опираемся на пятьдесят французских стихотворений (Беранже, Ламартин, Виньи, В. Гюго, О. Барбье, Ж. де Нерваль, Мюссе); испанская литература представлена тридцатью текстами (Эспронседа. Гутьеррес, Пастор Диас, Сааведра, Беккер, Сорилья); итальянская — стихотворениями Мандзони, Фосколо, Леопарди.

[7] О проблемах румынского романтизма см. N. I. P o p a. Romantismul francez şi romantismul românesc.— В сб.: «Romantismul românesc şi romantismul european. Bucureşti. 1970, p. 99.— Наши румынские примеры взяты из произведений И. Элиаде-Рэдулеску, В. Александри и М. Эминеску.

[8] См. M. C ă l i n e s c u. Titanul şi geniul în poezia lui Mihai Eminescu. Bucureşti, 1964, p. 26, 44 и сл.

[9] H. M o r i e r. Указ. соч., стр. 146—150, 211—213, 216—217.

ленного литературного течения в рамках одной языковой семьи? В этой связи — несколько соображений общего характера.

Стилистические явления всегда определяются самой структурой языка. (В данной статье мы не касаемся более общих связей, существующих между явлениями стиля и обществом.) Следовательно, если исторически родственные языки обладают аналогичной структурой, явления стиля обнаружат сходные черты. Что касается, например, порядка слов, то в германских языках перестановка места прилагательного перед существительным никакой выразительной роли не может иметь, так как в этих языках чередование типов П(рилагательное) + С(уществительное) и С(уществительное) + П(рилагательное) невозможно. В романских же языках такая перестановка прилагательного может иметь стилистические функции ввиду того, что, вопреки преобладанию типа С+П, противоположный тип также принят в разных пропорциях по отдельным языкам и эпохам. Таким же образом инверсия типа Г(лагол) + П(одлежащее) имеет значение лишь в романских языках, где логический или «линеарный» порядок слов является почти обязательным, как, например, во французском языке. Можно было бы сослаться и на «нарративный имперфект» (imparfait narratif) и на «аффективный имперфект» (imparfait affectif) французского языка. Все эти оттенки употребления грамматических времен могут воспроизводиться также в итальянском или в румынском языке, но их весьма трудно передать в немецком, английском или русском, где система прошедших времен является совершенно иной. Во всяком случае было бы излишне подвергать сомнению основательность сравнительной стилистики, которая всегда учитывает родство изучаемых языков и вытекающие из него сходные явления стиля.

5. Не считая нужным включить в на ющий краткий очерк все наши предыдущие наблюдения над приведенны и ниже текстами, мы ограничиваемся здесь преимущественно результатами наших исследований, так как именно эти результаты наиболее применимы к конкретному изучению романтических стилей и стилистических явлений [10].

Наш анализ предполагает обращение, в порядке гипотезы, к разным уровням языка [11]. Согласно нашим двум предшествующим очеркам [12], мы обсудим три «уровня» стилистических явлений, а именно уровень *стилистического синтаксиса, стилистической лексикологии* (с тропами или лексическими фигурами) и, наконец, *стилистической фонетики* [13] (приписывая при этом особое значение аллитерации и всему тому, что может усилить высказанное путем звуковых эффектов). Разумеется, это тройное разделение вытекает из определенных необходимостей практического порядка.

[10] Здесь мы говорим не только об индивидуальных стилях, но и о национальных различиях романтического стиля, связанных и с различием языков.

[11] Относительно значения разных «уровней» для стилистического анализа см. памятное выступление на X Международном конгрессе лингвистов И. Р. Гальперина «Является ли стилистика уровнем языка?» — В кн.: «Проблемы языкознания». М., «Наука», 1967, стр. 198—202.

[12] Ср. L. Galdi. Précis de stylistique française. Budapest, 1967; его же. Introduzione alla stilistica italiana. Bologna, 1971.

[13] Здесь мы не занимались отдельными морфологическими явлениями, которые должны изучаться скорее в рамках национальной стилистики.

В действительности же поэтическое высказывание, как и любой сегмент устной или письменной речи, всегда является *микрокосмосом,* в котором предложение, слово и звук сливаются и создают почти неразделимое единство. Это единство и есть то, что отражает духовное состояние, характер, социальное стремление и, в конечном счете, дух данной эпохи.

I. Выразительность синтаксических структур

6. *Драматический характер лирического монолога.* Романтический стих, где господствует *Я* поэта, в большинстве случаев является определенного рода *драматическим монологом* [14]. Разумеется, встречаются также и «внутренние» монологи, предвещающие, между прочим, искусство Бодлера; тем не менее, самая типичная форма поэтического выражения романтиков похожа на тираду, полную риторических эффектов и «вербальных жестов», могущих производить впечатление и на слушателя и на читателя. В этих больших лирических излияниях имеется кое-что стихийное; нередко поэт как будто взывает к природе. Напомним в этой связи конечную строфу поэмы Ламартина «Одиночество» («L'Isolement), где нетрудно распознать вийоновский мотив [15], использованный потом Верленом:

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie,
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

Lamartin. «L'Isolement»

Быть может, еще более типичный пример монолога, обращенного к природе, имеется в «Озере» («Le Lac») Ламартина, где поэт призывает

[14] Можно предположить, что лирический монолог романтических поэтов восходит к драматическим монологам классицистической эпохи, например, стансы в «Сиде» Корнеля. В XVIII в. драматический монолог используется уже довольно часто; типичный пример этого — элегия Жильбера (V. I. F. Gilbert) «Ода в подражание нескольким псалмам» («Ode imitée de plusieurs psaumes»), на которую ссылаются в романтическую эпоху Э. Моро и Ш. Петефи. Не менее важно отметить предшественника Ламартина Делиля, поэма которого «Осень» («L'Automne», в цикле «Les Jardins») может быть сопоставлена с одноименной медитацией Ламартина (ср. M. Allen. Anthologie poétique française, XVIII siècle. Paris, s. a., p. 337). Драматические монологи итальянских и испанских поэтов также имеют свои национальные как лирические, так и драматические образцы. О лирическом монологе в английском романтизме (у Байрона, Шелли, Браунинга и др.) см. Е. И. Клименко. Традиция и новаторство в английской литературе. Л., ЛГУ, 1961 (глава «Романтические традиции лирического монолога»).

[15] См. известные стихи из «Баллады о повешенных» («Ballade des pendus») Ф. Вийона:

Puis ça, puis là, comme le vent varie
A son plaisir sans cesser nous charie.

Двадцатью годами позднее, в последней элегии, «Закат луны» («Il Tramonto della Luna»), Леопарди придает героическому тону минорный оттенок:

Ma la vita mortal, poi che la bella
Giovinezza spari, non si colora
D'altra luce giammai, né d'altra aurora.
Vedova è insino al fine ed alla notte
Che l'altre etadi oscura,
Segno poser gli Dei la sepoltura [19].

Декламационный тон, некоторые французские и итальянские примеры которого мы только что видели, особенно часто встречается в лирической поэзии испанского романтизма. В качестве примера может быть названо известное стихотворение Н. Пастора Диаса «К луне» («A la luna»), стоящее как бы на грани трех жанров — оды, медитации и элегии:

Desde el primer latido de mi pecho
condenado al amor y a la tristeza,
ni un eco en mi gemir, ni la belleza
un suspiro alcancé;
halló por fin mi fúnebre despecho
immenso objeto a mi illusión amante,
y de la luna el célico semblante
y el triste mar amé [20].

Дополним эти примеры, в которых, вопреки разным темам, одинаково обнаруживается драматизм дикции, первой строфой медитации молодого Эминеску, исполненной ламартиновского вдохновения:

Cînd tot se-nveseleşte, cînd toţi aci se-ncîntă,
Cînd toţi îşi au plăcerea şi zile fără nori,
Un suflet numai plînge, în doru-i se avîntă
l-a patriei dulci plaiuri, la cîmpii-i-rîzători.

Şi inima aceea, ce geme de durere,
Şi sufletul acela, ce cîntă amorţit,
E inima mea tristă ce n-are mîngîiere,
E sufeltu-mi ce arde de dor nemărginit.

«Din străinătate» [21]

[19] Взаимопереходы различных лирических форм характерны для всей романтической поэзии. См. Ch. Bruneau. Указ. соч.— В кн.: F. Brunot. Указ. соч., т. XII, стр. 55, 151. Тем не менее несомненно, что «в поэтическом стиле каждого поэтического жанра имеется нечто отличающее этот поэтический жанр от других» (L. J. M. Carpentier).

[20] Отметим параллелизм между двумя глагольными сказуемыми alcancé и amé, помещенными в конце двух полустроф.

[21] Первая строфа приведенного стихотворения Эминеску начинается анафорическим триколоном, которому поэт противопоставляет по смыслу мрачную картину 3 и 4 стихов. Вторая строфа основывается на двойном параллелизме, что в романтизме явление довольно редкое. Жанр «méditation» существует в Румынии со времени первых переводов И. Элиаде-Рэдулеску. (См. цикл «Lamartiniane», опубликованный уже в 1826 г. и переизданный в его же «Curs întreg de poezie generală», v. I. Bucureşti, 1868, art. III.)

Разумеется, с точки зрения риторических эффектов, в наших примерах имеются разные оттенки. Отрывок из Эминеску проникнут мягкой меланхолией больше, чем отрывки из Леопарди. Большинству приведенных текстов можно противопоставить интимное признание Жерара де Нерваля, стиль которого близок стилю устной речи поэтического импрессионизма:

Elle a passé, la jeune fille[22],
Vive et preste comme un oiseau:
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau [23].

C'est peut-être la seule au monde
Dont le coeur au mien répondrait,
Qui, venant dans ma nuit profonde[24],
D'un seul regard l'éclaircirait!...

Mais non, ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon [25] qui m'a lui,
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait, il a fui!

«Une Allée du Luxembourg»

Интимные излияния так же неотделимы от романтического лиризма, как и патетические монологи.

6.I. Восклицательный стиль. Драматическая тональность большинства поэтических текстов этого времени требует необыкновенной аффектации, напряженности, которые в стилистическом плане выражаются в невиданно до сих пор частом применении восклицаний; не рискуя преувеличением, можно говорить о возникновении в этот период особого «восклицательного стиля». Исходной точкой можно считать те случаи, когда восклицание содержится в первом или последнем стихе строфы.

6.I.I. Вступительное восклицание. «O temps, suspe.. ; ton vol!» (Lamartine. «Le Lac»), «O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!» (там же), «Marchez! l'humanité ne vit pas d'une idée!» (Lamartine. «Les Révolutions»), «Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine» (Hugo. «Waterloo»). Как видно из наших примеров, романтический поэт часто обращается с такой восклицательной интонацией к *природе,* чтобы создать впечатление интимной связи человека с окружающей средой. (Ср. слова обращения к луне Н. Пастора Диаса: «Sí, tú mi amor, mi inspiración, mi encanto»; ср. также призывы Музы к Поэту в «Майской ночи» («La Nuit de Mai») А. Мюссе: «Poète, prends ton luth...»).

Иногда вступительное восклицание подчеркивается анафорическим параллелизмом:

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure!
Feuillages jaunissants sur les gazons épars;

[22] Отметим синтаксис разговорного стиля: *«elle... la jeune fille...».*
[23] Появление молодой девушки имеет, конечно, и символическое значение.
[24] Следует заметить антитезу, созданную глаголом *briller* и выражением *nuit profonde.*
[25] О значении романтического восклицания см. Ch. Bruneau. Указ. соч.— В кн. F. Brunot. Указ. соч., т. XII, стр. 60; H. Morier. Указ. соч., стр. 211 и др.

Salut, derniers beaux jours! le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards.

Lamartine. «L'Automne»

Стилистическое многообразие данного отрывка усиливается аллитерацией согласных *д* (derniers, deuil, douleur), вызывающей эффект латентного оксиморона.

6.1.2. Заключающее восклицание. Чтобы дать пример этого приема, применяемого очень часто, достаточно сослаться на несколько известных строф «Одиночества» Ламартина (7, 10, 11, 13 строфы): «Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!»; «Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux!»; «Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour!»; «Emportez-moi comme elle (la feuille flétrie.— *Л. Г.*), orageux, aquilons!» Интересный пример заключительного восклицания дает молодой Эминеску. Измученный своими душевными страданиями, он противопоставляет свои физические и нравственные несчастья утешениям, которыми пользуются другие:

Murindului speranţa, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinţei Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie desperarea,
Nimic, nimica eu.

«Amorul unei marmure» [26]

Как видно, стремление к едва выраженной антитезе приводит к какому-то номинальному стилю /см. *9*/ и даже к применению, может быть неосознанному, анаколуфа, весьма редкой в это время у романских поэтов фигуры.

6. 1. 3. Восклицательный стиль. Чтобы показать обильное применение восклицательных фраз, приводим широко известные строки стихотворения «Грусть Олимпио»: «Herbe, use notre seuil! ronce, cache nos pas! /Chantez, oiseaux! ruisseaux, coulez! croissez, feuillages!».

В целях создания контраста, поэт противопоставляет этим коротким повелительным предложениям широкий ритм и меланхолическую категоричность заключения: «Ceux que vous oubliez, ne vouz, oublieront pas» [27]. Аналогичный прием встречается в другой медитации Гюго о быстро пролетающем времени:

Comme le souvenir est voisin du remord!
Comme à pleurer tout nous ramène!
Et que je te sens froide en te touchant, o mort,
Noir verrou de la porte humaine! [28]

«Paroles sur la dune»

[26] Последний стих, хотя в нем и нет восклицательного знака, звучит как крик отчаяния, с нисходящей интонацией. Отметим также употребление *eu* (я) вместо *mie* (мне) — пример анаколуфа.

[27] Строфа начинается весьма фамильярным восклицанием: «*Eh bien*! oubliez-nous, maisons, jardins, ombrages...» См. также риторическое выражение аналогичной структуры в поэме «Озеро»: «*Hé quoi*! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace?» См. также наши замечания о метрах у романтических поэтов и об их трехчленном александрийском стихе (*18.I*).

[28] Отметим, что в предшествующую романтизму эпоху слово *verrou* считалось бы весьма непоэтичным. В словарях нет примеров этого слова, взятых из стихов.

У молодого Эминеску восклицательный стиль достигает еще более захватывающего эффекта, окрыляя речь пролетария, обращающегося к своим товарищам:

Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă,
Ce lumea a împarte în mizeri şi bogaţi!
. . . . . .
Sfarmaţi statuia goală a Venerei antice...
. . . . . .
Sfărmaţi tot ce aţîţa inima lor bolnavă,
. . . . . .
O! dezbrăcaţi viaţa de haina-i de granit,
De purpură, de aur, de lacrimi, de urît.

«Împărat şi proletar» [29]

В такого рода отрывках легко обнаруживаются следы исторических и философских источников, а также отзвуки «железного стиха» Лермонтова и «Ямбов» О. Барбье. Отметим еще одно интересное явление: во второй части цитированной выше поэмы Эминеску, содержащей монолог императора в ссылке, почти совсем нет восклицаний. Напротив, большинство фраз имеет нисходящую интонацию, символизирующую, может быть, глубокий пессимизм поэта.

6. 2. Вопросительный стиль. Стиль, содержащий определенное число вопросов, представляющих новый вариант риторических вопросов классицизма, неотделим от духа романтической поэзии. Этими остающимися без ответа вопросами поэт высказывает свое отчаяние, свои сомнения и мятежные чувства. Такие вопросы особенно часты у Леопарди (у которого, кстати говоря, патетические восклицания гораздо более редки, чем у его современников):

Perché, perché? dov'è la forza antica,
Dove l'armi e il valore e la costanza?
Chi ti discinse il brando?
Chi ti tradì? qual arte o qual fatica
O qual tanta possanza
Valse a spogliarti il manto e l' auree ben[30]

Leopardi, «All'I

Quali a voi note invio, sì che nel core,
Sì che nell'alma accesa
Nova favilla indurre abbian valore?
Voi spirerà l'altissimo subbietto,

[29] Отметим параллелизм, созданный повелительными формами в начале четвертого стиха.

[30] Эти вопросы еще очень близки к риторическим. Ср. также и мотив «Ubi sunt?», который возвращается в элегии Леопарди «Вечер праздничного дня» («La sera del dì di festa»): «*Or dov'è* il suono//Di que' popoli antichi? *or dov'è* il grido//De' nostri avi famosi, e il grande impero//Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio//Che n'andò per la terra e l'oceano?» Как видно, риторические вопросы часто сочетаются с другими стилистическими приемами, особенно с анафорой.

Ed acri punte premeravvi al seno.
Chi dirà l'onda e il turbo
Del furor vostro e dell'immenso affetto?
Chi pingerà l'attonito sembiante?

Leopardi. «Sopra il monumento di Dante» [31]

Интересно заметить, что у французских поэтов каскад риторических вопросов имеет часто более меланхоличные обертоны:

Doux reflet d'un globe de flamme,
Charmant rayon, que me veux-tu?
Viens-tu dans mon sein abattu
Porter la lumière à mon âme?

Descends-tu pour me révéler
Des mondes le divin mystère?
Ces secrets cachés dans la sphère
Où le jour va te rappeler?

Une secrète intelligence
T'adresse-t-elle aux malheureux?
Viens-tu, la nuit, briller sur eux
Comme un rayon de l'espérance?

Viens-tu dévoiler l'avenir
Au coeur fatigué qui t'implore?
Rayon divin, es-tu l'aurore
Du jour qui ne doit pas finir?

Mon coeur à ta clarté s'enflamme,
Je sens des transports inconnus,
Je songe à ceux qui ne sont plus:
Douce lumière, es-tu leur âme?

Lamartine. «Le Soir»

Напомним также начальные стихи поэмы Мюссе «Майская ночь», раскрывающие сомнения поэта:

Pourquoi mon coeur bat-il si vite?
Qu'ai-je donc en moi qui s'agite
Dont je me sens épouvanté?
Ne frappe-t-on pas à ma porte?
Pourquoi ma lampe à demi morte
M'eblouit-elle de clarté?
Dieu puissant! tout mon corps frissonne.
Qui vient? Qui m' appelle? — Personne.
Je suis seul; c'est l'heure qui sonne;
O solitude! ô pauvreté! [32]

[31] В отличие от Леопарди, Гюго использовал также и сатирический вариант вопросительного стиля. Например, стихотворение «Горе паши» («La Douleur du Pacha») в сб. «Восточные мотивы» («Les Orientales»). См. *14.2.3.*

[32] В последнем стихе мы снова наблюдаем возвращение к восклицательному стилю.

Более или менее риторические вопросы характеризуют также философский стиль поэзии Гюго. Так, в медитации «Сказанное на дюне» («Paroles sur la dune»; строфы 8, 10, 11) читаем:

Où donc s'en sont allés mes jours évanouis?
Est-il quelqu'un qui me connaisse?
Ai-je encor quelque chose en mes yeux éblouis
De la clarté de ma jeunesse?

Ne verrai-je plus rien de tout ce que j'aimais?
Au-dedans de moi le soir tombe.
O terre, dont la brume efface les sommets,
Suis-je le spectre, et toi la tombe?
Ai-je donc vidé tout? Vie, amour, joie, espoir?

См. также «Уснувший Вооз» («Booz endormi»):

Une race naîtrait de moi! Comment le croire?
Comment se pourrait-il que j'eusse des enfants? [33]

Около 1866 г. в надгробной элегии «Mortua est!» Эминеску также применяет вопросительный стиль, чтобы выразить свои трагические сомнения. Следует отметить, что здесь, как и у Мюссе, вопросительный стиль заменяется в последней строфе печальным восклицанием:

Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,
De ce-ai murit, înger cu faţa ceа pală?
Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?

La ce? ... Oare *totul* nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e *sens* în lume? Tu chip zîmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?
De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,
Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu.

7. Длина предложения. Приведенные примеры с достаточной ясностью показывают, что у большинства романтических поэтов в драматических монологах не наблюдается слишком длинных фраз [34]. Однострочные фразы [35] характеризуют поэтическую речь народной по духу поэзии Бер че,

[33] Два параллельных вопроса поддержаны также анафорическим повторением слова *comment*.

[34] Характеризуя длинную фразу Ламартина, Морье пишет: «Широкая фраза с плавной модуляцией (контрударения бывают редко), имеющая большое дыхание... Широта поддерживается достоинством тона» (H. Morier. Указ. соч., стр. 146). См. также его замечание относительно короткой фразы того же поэта: «Если его фраза сокращается, она не говорит об утешении, о созерцании и ностальгии» (там же). См., кроме того, T. Vianu. Fraze scurte şi fraze lungi.— In: «Probleme de stil şi arta literară». Bucureşti, 1955, p. 164—169.

[35] Подразумевается фраза, охватывающая лишь один стих. Морье считал, что у романтиков, как и у большинства современных поэтов, «единицей является не стих, а строфа...» (Указ. соч., стр. 145). Такое наблюдение нельзя принимать безоговорочно.

близкую стилю поэтов-шансонье своего времени [36]:

Dans ce fossé cessons de vivre.
Je finis vieux, infirme et las.
Les passants vont dire: Il est ivre;
Tant mieux! ils ne me plaindront pas.
J'en vois qui détournent la tête,
D'autres me jettent quelques sous.
Courez vite; allez à la fête.
Vieux vagabond, je puis mourir sans vous.

«Le vieux vagabond»

Когда Беранже не подражает речи своих характерных персонажей (как, например, «старый бродяга»), он «думает» скорее в двустишиях. Причем в этих случая перенос (enjambement) не является необходимым элементом стиха. Но в конце многих строк встречается более или менее выразительная пауза:

On parlera de sa gloire
Sous le chaume bien longtemps.
L'humble toit, dans cinquante ans,
Ne connaîtra plus d'autre histoire.
Là viendront les villageois.
Dire alors à quelque vieille:
Par des récits d'autrefois,
Mère, abrégez notre veille.
Bien, dit-on, qu'il nous ait nui,
Le peuple encor le révère,
Oui, le révère.
Parlez-nous de lui, grand'mère,
Parlez-nous de lui. (bis)

«Les Souvenirs du Peuple»

Простота фразы и господствующая роль «однострочных» конструкций приближают данный вариант романтического стиля, который можно назвать поэтическим «парландо», ко внутреннему монологу Жерара де Нерваля. На первый взгляд кажется довольно странным, что даже александрийский стих может преобразиться в некое «стаккато»:

La treizième revient... C'est encor la première,
Et c'est toujours la seule,— ou c'est le seul moment,
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi, le seul ou le dernier amant? ..

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encore tendrement;
C'est la mort — ou la morte... o délice! O tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière.*

«Artémis»[37]

[36] См., например, сборник: «Chants et chansons populaires de la France». Paris, 1854. (Большинство текстов этого сборника относится к романтическому периоду.)

[37] Такого рода примеры показывают, что, несмотря на сходство отдельных стилистических приемов, лаконический герметизм Нерваля останется навсегда изолированным фактом среди романтической многоречивости.

После этого текста, в котором изобилуют единицы даже меньшие, чем «однострочные» фразы, не странно найти такое же «стаккато» в отдельных восьмисложных стихах Мюссе, например в «Майской ночи» (см. *6. 2*).

Разумеется, эти тексты, имеющие несомненную близость к устному стилю, характеризуют лишь отдельные аспекты романтической поэзии. Без слишком поспешных обобщений можно сказать, что пережитки классического стиля порождают почти естественно более широкие фразы и даже пространные риторические периоды. Явления этого рода встречаются в большинстве текстов Леопарди, где фразы, охватывающие меньше четырех или пяти стихов, довольно редки. Характер периода сопряжен с целым рядом более или менее традиционных особенностей, как об этом свидетельствует вторая строфа канцоны Леопарди «Над памятником Данте» («Sopra il monumento di Dante»):

Ed, oh vergogna! udia
Che non che il cener freddo e l'ossa nude
Giaccian esuli ancora
Dopo il funereo dì sott'altro suolo,
Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
Tutto il mondo t'onora.

Двадцатью годами позднее, в 1837 г., сам Гюго прибегает к широкому классицистическому периоду, чтобы придать больше веса своей печали, выраженной посредством весьма реальных образов. «Грусть Олимпио» кончается периодом, охватывающим шестнадцать стихов:

Dans ces jours où [38] la tête au poids des ans s'incline,

[38] Широкие периоды этого рода часто начинаются придаточными предложениями, образующими серию параллелизмов. См. начало стихотворений В. Гюго «Сказанное на дюне», «В Виллекье» («Paroles sur la dune», «A Villequiers») и др. На самом деле это особый вид амплификации. Фраза Ламартина весьма своеобразна; она принадлежит к той категории, которой Флобер дал оскорбительное название «phrases femelles». Своей длинной и неопределенной формой эта фраза вполне приспособлена для выражения неопределенных чувств. Она не производит, как ученые периоды В. Гюго, впечатления адвокатской фразы, и не включает в себя ораторского динамизма. Вот характерный пример этих «бесформенных» фраз из стихотворения «Человек» («L'Homme») Ламартина:

Jouis, grand artisan, de l'ceuvre de tes mains:
Je suis, pour accomplir tes ordres souverains,
Dispose, ordonne, agis; dans les temps, dans l'espace,
Marque-moi pour ta gloire et mon jour et ma place;
Mon être, sans se plaindre, et sans t'interroger,
De soi-même en silence accourra s'y ranger,
Comme ces globes d'or qui dans les champs du vide
Suivent avec amour ton ombre qui les guide,
Noyé dans la lumière, ou perdu dans la nuit,
Je marcherai comme eux où ton doigt me conduit;
Soit que choisi par toi pour éclairer les mondes,
Réfléchissant sur eux les feux dont tu m'inondes,
Je m'élance entouré d'esclaves radieux,
Et franchisse d'un pas tout l'abîme des cieux:
Soit que, me reléguant loin, bien loin de ta vue,

Où l'homme, sans projets, sans but, sans visions,
Sent qu'il n'est déjà plus qu'une tombe en ruine
Où gisent ses vertus et ses illusions;
Quand notre âme en rêvant descend dans nos entrailles,
Comptant dans notre coeur, qu'enfin la glace atteint,
Comme on compte les morts sur un champ de bataille,
Chaque douleur tombée et chaque songe éteint,

Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe,
Loin des objets réels, loin du monde rieur,
Elle arrive à pas lents, par une obscure rampe,
Jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur;

Et la, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,
L'âme, en un replis sombre où tout semble finir,
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile...
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir!

Этот период у Гюго означает больше, чем просто финал стихотворения. Он открывает широкие перспективы, ведущие к бодлеровскому искусству, которому присуща такая же психологическая и лексическая страстность. Дантовское провидение и тайное обращение души к собственным глубинам переплетаются; длина этой извилистой фразы неотделима от изгибов поэтической интроспекции.

Интересно наблюдать, что встречающиеся у западных романских поэтов длинные периоды, часто классицистического характера, скоро нашли отклик в румынской поэзии. Даже отдельные стихи Александри, написанные в стиле подлинно народного творчества, ясно свидетельствуют об использовании этого приема классицистического происхождения:

Doina, doiniţă!
De-aş avea o puiculiţă
Cu flori galbine-n cosiţă,
Cu flori roşii pe guriţă;

De-aş avea o mîndrulică
Cu-ochişori de porumbică
Şi cu suflet de voinică;

De-aş avea o balaioră
Naita, vesela, uşoară
Ca un pui de capriora;

Tu ne fasses de moi, créature inconnue,
Qu'un atome oublié sur les bords du néant,
Ou qu'un grain de poussière emporté par le vent,
Glorieux de mon sort, puisqu'il est ton ouvrage,
J'irai, j'irai partout te rendre un même hommage,
Et d'un égal amour accomplissant ma loi,
Jusqu'aux bords du néant murmurer: «Gloire à toi!»

См. Ch. B r u n e a u. Указ. соч.— В кн.: F. B r u n o t. Указ. соч., v. XII, стр. 157—158.

Face-m-aş privighetoare
De-aş cînta noapte-n racoare
Doina cea dizmierdatoare!

«*Doina*»

В данном случае длина поэтической фразы происходит от приема, известного с древних времен под названием амплификации. Даже анафора и триколон [39], фигуры, часто применяемые в поэзии классицизма, служат основному приему. Тринадцатистрочная фраза Александри вдохновила Эминеску [40] написать восьмистишия своей первой песни, опубликованной в румынском журнале «Familia». Три ее восьмистишия состоят из одной-единственной фразы в двадцати четырех стихах [41]. Мы приводим лишь первую и последнюю строфы:

De-aşi avea şi eu o floare
Mîndră, dulce, răpitoare
Ca şi florile din mai,
Fiice dulce a unui plai,
Plai rîzînd cu iarbă verde,
Ce se leagăna, se pierde...
Undoind încetişor
Şoptind şoapte de amor...[42]

. . . . . .

De-aşi avea o porumbiţă
Cu chip alb de copiliţă,
Copiliţă blîndişoară
Ca o zi de primăvară,
Cîtu-ţi ţine ziuliţa,
I-aşi cînta doina, doiniţa,
I-aşi cînta-o-ncetişor,
Şoptind, şoapte de amor.

8. Глагольный стиль. Глагол, эта по существу динамичная часть предложения, легко преобразовывается в стилему. Яркие примеры этого факта находятся в знаменитой траурной оде Мандзони «Пятое мая» («Il Cinque Maggio»), содержащей большое разнообразие стилистических явлений, связанных с глаголом. Приведем некоторые из них.

В начале первой строфы имеется фраза, состоящая из двух односложных слов — «Ei *fu*». Лаконическому характеру этого предложения противопоставляется период, охватывающий пять с половиной стихов, кончаю-

[39] Относительно значения триколона и анафоры в поэтическом стиле данного времени см. *II.2.2* и *II.3*. Как видим, даже в народном стиле Александри могли присутствовать такие «ученые» стилевые эффекты.

[40] Об этом см. L. Gáldi. Stilul poetic al lui Mihai Eminescu. Bucureşti, 1964, p. 18—22.

[41] Текст этой песни воспроизводится по первому изданию, см. Л. Галди. Указ. соч., стр. 21.

[42] В современных изданиях стоит *şoapte* (шопот). Первоначальный же текст содержит более выразительную этимологическую фигуру «*Şoptind şopte de amor*».

щийся глагольным сказуемым — «cosí percossa, attonita // la terra al nunzio *sta* [43],— что предвещает уже рифму следующей строфы: né sa quando una simile // orma di pie mortale // la sua cruente polvere // a calpestar *verra* [44]. Сжатой формуле «Ei fu» соответствует в начале 10-й строфы и полувосклицание «tutto ei provó», служащие в свою очередь опорным пунктом для длинного «хаотического перечисления» (Л. Шпицер) [45]. Там уже в целях произведения контрастного эффекта господствуют номинальные синтагмы такого рода: «due volte nella *polvere,* // due volte nell'altar [46]. Не менее выразительно и начало 11 строфы «Ei *si nomo» «ei fe* silenzio» и т. д. Во всех этих случаях речь идет об «actio instans», воспроизведенном особой функцией «passato remoto» [47].

Еще более значительны примеры нагромождения в этой оде глаголов, выражающих сильную антитезу: «Lui [48] folgorante in solio // *vide* il mio genio e *tacque*; quando, von voce assidua, // *cadde, risorse e giacque...*» (строфа 3). Эта же строфа кончается стихом, в котором имеется довольно редкая для этого времени инверсия, вследствие которой глагол переставляется в конец фразы (см. выше): «di mille voci al sonito // mista la sua (т. е. поэта.— *Л. Г.*) non ha» [49].

У Ламартина, в последней строфе поэмы «Озеро» ярче ощущается аффективная и даже сентиментальная функция стиха с преобладающим глагольным характером: «Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire, // Tout dise: «Ils ont aimé!» (триколон глагольного характера).

Дополним приведенные примеры свидетельством некоторых испанских и румынских текстов:

Ven, y tu ardiente cabeza
entre mis brazos *reposa*;
tu sueno, madre amorosa,
eterno *regalare*

Espronceda. «La Muerte»

Vad, vise-nitrupate *gonind* dupa vise,
Pîn' *dau* în morminte ce-aşteaptă deschise,
Şi nu *ştiu* gîndire-ami în ce să o *sting*:
Să rîd ca nebunii? Să-i *blestem*? Să-i *plîng*?

Eminescu. «Mortua est!»

[43] Речь идет о традиционной итальянской двенадцатисложной строфе (см. L. Gáldi. Introduzione alla stilistica italiana. Bologna, 1971, p. 241).

[44] О месте глагольного сказуемого в конце фразы см. ниже — *10*.

[45] Аналогичные приемы часто встречаются у Гюго — напр., стихотворение «Ватерлоо» («Waterloo») — и у других романтиков.

[46] Слова *polvere* (пыль) и *altare* (алтарь) создают также весьма выразительную антитезу, основанную на двух противоположных эмблемах. Относительно романтической антитезы см. *17*.

[47] Отметим также односложную форму глаголов *fu* и *fe* вместо *fece*. Это — как бы моментальные снимки, фиксирующие быстрое развитие событий.

[48] Местоимение lui является прямым дополнением глагола *vide* по схеме Д(ополнение)+С(казуемое)+П(одлежащее). См. ниже: *10*.

[49] Форма *mista/non/ha* является определенного рода морфологическим архаизмом. (См. L. Gáldi. Introduzione, p. 145).

9. Номинальный стиль. Крупнейшие романтики, старающиеся избегать многословия своих второстепенных современников[50], стремились к сжатости, к сдержанному стилю, освобожденному от всего лишнего. Это стремление вызывало в отдельных случаях такой стилистический вариант, в котором глагол терял свое центральное место и на первое место выдвигались именные категории.

В виде типичного примера образования этого стиля приведем один из лучших сонетов Фосколо «Собственный портрет» («Il proprio ritratto»). Этот сонет известен нам в двух вариантах, позволяющих дополнить наше знание о том, что уже давно называется «реализмом романтиков»[51].

Solcata *ho* fronte, occhi incavati intenti,
Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,
‹Labbro tumido acceso, e tersi denti,›
Tumidi labbri ed al sorriso lenti,
Capo chino, bel collo { ‹e largo petto,› / irsuto petto, }
{ ‹Giuste membra› / Membra esatte, } vestir semplice eletto,
Ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti,
Sobrio, { ‹umano, leal,› / ostinato, uman, } prodigo, schietto,[52]
Avverso al mondo, avversi a me gli eventi.

‹Talor di lingua, e spesso di man prode;›
Mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,
Alle speranze incredulo e la timore,
‹Pronto, iracondo, inquieto, tenace,›
Il pudor mi fa vile e prode l'ira.

‹Di vizi ricco e di virtu, do lode›
Canta in me parla la ragion; ma il cuore,
‹Alla ragion, ma corro dove al cor piace:›
Ricco di vizi e di virtu, delira
Morte / or { ‹sol› / tu } mi { ‹darà› / darai } fama e riposo.

Многочисленные примеры из других романских литератур подтверждают, что фраза в них чаще имеет изобразительную функцию: «Murs, ville // Et port — // Asile de mort» (Hugo. «Les Djinns»), «Dans Venise la rouge // Pas un bateau ne bouge[53], // Pas un pêcheur dans l'eau, // Pas un fa-

[50] Это не исключает примеров многословия у некоторых великих романтиков, напр., у Гюго. См. также прим. № 38.
[51] H. Peyre. Literature and Sincerity. New-Haven — London, 1968, p. 119, 123, 152.
[52] Двойные противоположности такого рода (*prodigo schietto*) объясняются традициями, восходящими к Петрарке.
[53] Этот глагол находится в аттрибутивном придаточном предложении, не прерывающем параллелизм этих небольших именных фраз.

iot» (Musset. «Venise»); «ni vocos se escuchan // ni ronco ladrido, // ni tierno quejido // de amante laud» [54] (Espronceda. «El reo de muerte»); «Facile de veghe pe umezi morminte // Un sunet de clopot în orele sfinte, // Un vis ce îşi moaie aripa-n amar, // Astfel ai trecut de al lumii atar» (Eminescu, «Mortua est!»).

У Гюго вводные именные фразы, несмотря на их описательность, полны гораздо более сильного внутреннего динамизма, напоминающего стихи Аполлинера [55].

Очевидно, что французский язык не является таким «отвлеченным», как это утверждал датский ученый Виго Брондал [56]. Большинство анализируемых нами текстов является, как нам кажется, доказательством этого тезиса.

10. Выразительность порядка слов. В этом отношении следует иметь в виду постоянное взаимодействие двух факторов. С одной стороны, в романских языках не в равной мере стала общепринятой схема П[одлежащее] + Г[лагол] + Д[ополнение]; с другой стороны, драматическая дикция требовала постоянного подчеркивания мысли, посредством порядка слов и других приемов, как, например, интонация, распределение динамических ударений и т. п. В этой связи отдельные особо важные места, в первую очередь сегмент, предшествующий цезуре, и конечный сегмент (клаузула) имеют, без сомнения, особое значение.

Рассмотрим прежде всего положение в южных романских языках, в которых довольно свободное чередование типов П+Г+Д, П+Д+Г и Д+Г+П [57] содействует большей выразительности синтаксиса. Противопоставление этих типов весьма ясно подчеркивается, например, в начале канцоны Леопарди «К Италии»:

O patria mia, *vedo le mura et gli archi*
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma *la gloria non vedo* [58].

Мандзони также придает выразительность порядку П+Д+Г, иногда допуская даже вставку прямого дополнения между причастием и вспомогательным глаголом в составных временах (например, «di mille voci al sonito // mista la sua non ha».— «Пятое мая») [59].

[54] Отметим отрицательный смысл параллельных фраз как у Мюссе, так и у Эспронседы.

[55] См. L. Gáldi. Précis de stylistique française, 1967, p. 109.— Здесь приводится ряд примеров поэтического именного стиля.

[56] V. Brondal. Le français langue abstraite. Paris, 1936.

[57] О свободном чередовании разных синтаксических типов и об их стилистическом значении см. L. Gáldi. Introduzione alla stilistica italiana, p. 184.

[58] Контрастный эффект этого текста основан на противопоставлении схем Г+Д (*vedo le mura*) и Д+Г (*ma la gloria non vedo*). Вторая схема была бы невозможна в современном французском языке.

[59] Перенесение в конец стиха вспомогательного глагола *ha* или, точнее, *non ha* восходит к постклассицистическому приему («classicheggiante»), который получает в тексте романтического поэта новую выразительную функцию.

В испанском языке особую выразительность имеет прежде всего схема Г + П. Ей может предшествовать и дополнение обстоятельства: «*Ora cubra* cargadam rubicunda // *nube de fuego* tu ardorosa frente» (Н. Пастор Диас. «К луне»); *Corriendo van* por la vega // a las puertas de Granada // hasta *cuarenta gomeles*» (Соррилья. «Восточное» — Zorrilla. «Oriental»). Во втором примере схема Г+П имеет тенденцию преобразоваться в схему Г + Д + Д + П, что еще сильнее подчеркивает две главные части предложения. Противопоставление типов П+Г и Г+П (см. выше) характеризует также и одно весьма поэтическое описание, принадлежащее Эспронседе:

Serena la luna
alumbra en el cielo, П + Г + Д
domina en el suelo
profunda quietud... Г + Д + П

Полярность конструкций П + Г и Г + П весьма ярко выявляется в поэтическом синтаксисе Эминеску: «Cînd înșuși *glasul* gîndurilor *tace,* // Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii» («Sonet»).

Конечно, такое противопоставление не является особенно частым приемом. Имеются случаи, когда дополнение не только ставится перед глаголом, оно еще и расширяется при помощи красивой тройной группы. Так, в цикле Эминеску «Лучафэр» находится элегия «Любовь прошла» («S-a dus amorul») со следующей строфой, написанной в виде эпиграфа к предыдущим песням:

Atîta murmur de izvor,
Atît senin de stele;
Și un *atît* de trist *amor*
Am îngropat în ele.

Как относится к выразительной функции порядка слов французский романтический поэт? Нет сомнения, что в большинстве случаев он вынужден соблюдать схему П + Г + Д[60], но тем не менее он позволяет себе отдельные стилистические эффекты, переставляя, например, глагол в конец строки ради рифмы:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je *m'assieds,*
Lamartine. «L'Isolement»
Assez de malheureux ici-bas vous *implorent.*
Lamartine. «Le Lac»
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi, quand devant notre porte
Les grands pays muets longuement *s'étendront.*
Vigny. «La Maison du Berger»

Употребление глагола на этом месте (в конструкции, вероятно, латинского происхождения) чаще встречается в итальянском и в других южных

[60] О традиционных инверсиях порядка слов в поэтическом языке см. Ch. Bruneau. Указ. соч.— В кн.: F. Brunot. Указ. соч., v. XII, p. 30—31.

романских языках. См., например, следующие стихи Леопарди:

Non io d'Olimpo o di Cocito i sordi
Regi, o la terra indegna,
E non la notte moribondo *appello*.

В испанском языке, в частности у Сааведры, положение глагола способствует созданию определенного вида параллелизма:

Tú, con lengua de fuego, aquí está *dices*,
sin voz hablando al tímido piloto,
que como a numen bienhechor te *adora*,
y en ti los ojos *clava*.

«*El Faro de Mala*»

У Эминеску, апострофа «O mamă, dulce mamă» разделяется от заключительного глагола «tu mă chemi» целым рядом дополнений, придающих тексту еще больше таинственности: «O mamă, dulce mamă, din negura de vremi // Pe freamatul de frunze la tine *tu* mă *chemi*...». («О, мамă...»).

Схема Д + Г + П (см. позднее у Аполлинера: «Sous le pont Mirabeau // // coule la Seine») была весьма редкой в поэтическом стиле французского романтизма; однако она встречается, например, после наречия *ainsi*. См. у Гюго: «Ainsi parlait Booz dans le rêve et l'exstase» («*Booz endormi*»). Ясно, что в этом случае первый и третий члены фразы являются основными, тогда как второй член несколько менее подчеркивается. См. еще инверсию, возможную после *quand*:

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une Moabite,
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite.

«*Booz endormi*» [61]

10. I. Место прилагательного как эпитета. В романтизме можно наблюдать, что экспрессивность прилагательного начинает зависеть от его перестановки перед существительным [62]. Так, если в поэзии французского классицизма нельзя считать все прилагательные, предшествующие существительному, эпитетами экспрессивной силы, то романтические поэты становятся в этом более искусными. Всмотримся в некоторые важные тексты.

В «Одиночестве» Ламартина большинство прилагательных стоит, как это обычно для французского языка, после существительных (*tableau*

[61] Рамки настоящего очерка не позволили нам заниматься несколькими более сложными схемами, как например П+Д+Г+Д (Напр. «Booz dans la nuit dormait parmi les siens».— Hugo), а также изучить порядок слов в придаточных предложениях.

[62] О месте эпитета-прилагательного в поэтическом языке предшествующего периода см. L. Gáldi. Précis de stylistique française, p. 98.— Перемещение, по степени выразительности, определенных прилагательных перед существительным восходит к XVIII в., если не дальше. См. у Парни: «ces *tristes lieux*»; «la *prodige* nature»; «L'ananas parfumé des *plus douces* odeurs» «mes *paisibles* journées»; «un *éternel* adieu» («Projet de solitude»).

changeant, vagues dormantes, lac imbile, âme indifférénte, /âme/ ombre errante, ciel sombre и т. п.). Следует, однако, указать на отдельные стихи, очарование которых заключается как раз в перестановке эпитета перед существительным: «Je parcours tous les points de l'immense étendue»; «Je ne demande rien à *l'immense*[63] univers»; «Lieux où le *vrai* Soleil éclaire d'autres cieux»; «Et ce bien idéal que toute âme désire, //Et qui n'a pas de nom au *terrestre*[64] sejour»; «Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore// *Vague* objet de mes voeux, m'élancer jusqu'à toi!»; «Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie. // Emportez-moi comme elle, orageux[65] aquilons!»

Добавим, что характерные для Ламартина космические мечты, ностальгия и меланхолия, близкие по стилю стихотворению Леопарди «Бесконечность («L'infinito»), проявляются в сходных стилевых приемах итальянского поэта. Эпитеты, поставленные перед существительным, играют у него еще более заметную роль:

Sempre caro mi fu quest'*ermo* colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dall'*ultimo* orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirandoe *interminati*[66]
Spazi di là da quella, e *sovrumani*
Silenzi e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo ...

Следовательно, и в итальянской романтической поэзии наблюдается зарождение новой функции перестановки эпитета. Даже у Мандзони инверсия была просто риторическим приемом, и, хотя этот прием присутствует еще и у Леопарди, у него инверсия играет уже совсем иную роль.

Как относится к этим синтаксическим структурам Гюго? Интересно наблюдать, что поэт, стремящийся всегда к драматическим эффектам, несколько реже применяет эпитет. Напомним хотя бы начало памятной строфы:

Le poète en des jours *impies*
Vient préparer des jours *meilleurs*,
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs...

Даже такое элегическое стихотворение, как «Грусть Олимпио», очень небогато эпитетами. Однако следует отметить (см. выше, 7) последнюю строфу, где Гюго употребляет прилагательное *sacré* перед существитель-

[63] Изменение во фразе места прилагательного *immense* не является новаторством. Словарь Литтре (Littré) приводит пример из Лафонтена: *«l'immense éloignement des autres»*.

[64] В поэзии, предшествующей романтизму, мы не находим примеров изменения места прилагательного *terrestre*.

[65] Ни Литтре, ни Робер не дают никаких сведений о перемещении прилагательного *orageux*.

[66] Отметим перенос, отделяющий прилагательное от существительного и придающий, благодаря метрической паузе, имеющей большое значение в это время, особую интонацию эпитету *interminati*.

ным — в совершенно классическом смысле (см. «ces sacrés soldats!» в трагедии Расина «Аталия») [67].

Как обстоит дело в испанской поэзии [68]. В одной из поэм А. Гарсия Гутьерреса, «Весенняя ночь» (A. Garcia Gutiérrez «La noche de verano»), мы видим кроме обращения «*hermosa* noche», и другие аттрибутивные конструкции, как, например, «tu *balsámico* ambiente de ambrosia»; «la *timida* luz»; «ese *triste* rumor»; «El *fantastico* arrullo vibrador»; «*inefable y dulcisima* armonia»; «*tibia* luna»; «*tremulo* arrebol». Ясно, что вопреки несколько традиционному характеру отдельных выражений (как, например, «*serena* luz»), некоторые из переставленных эпитетов относятся к категории экспрессивных качественных прилагательных.

Напомним еще, что у Леопарди имеются примеры не только просто переставленных эпитетов, но и схема П + П + С [69]. «A spezzar le *romane inclite* mura // Chiama i gotici brandi». («*Брут младший*»).

Что касается места прилагательного в румынском поэтическом языке, мы указываем прежде всего на попытки И. Элиаде-Рэдулеску, старавшегося уже в 1820-е годы ввести в румынскую поэзию переставленный эпитет. Дважды переводя «Одиночество» Ламартина (в 1826 и в 1847 гг.) [70], он вводит несколько инверсий, чуждых как оригиналу, так и духу румынского языка. См. стих Ламартина: «Cependant, s'élançant de la flèche *gothique*».— Перевод 1826 г.: «Religiosul sunet... în aer se revarsa din turnul *goticesc*»; перевод 1847 г.; «în ceaţă se avînta din *gotica* turrana // *Religiosul* sunet...». Стих Ламартина: «Aux derniers bruits du jour mêle de *saints* concerts».— Перевод 1826 г.: «Ne-sufla-n locul zilei o *sîntă* mîngîiere»; перевод 1847 г.: «Cu-al zilei vuet face un *mistic, sfînt* concert». После этих, весьма неравноценных попыток, переставленный эпитет становится более частым в творчестве молодого Эминеску. Об этом свидетельствует поэма «Memento mori» (около 1872 г.), вдохновленная поэзией Гюго: «*Oceanicele* corpuri, ca statuie de ninsoare»; «*Orbul* pictor in chili//pîlpîie marmura clară». См., кроме того, аналогичное применение румынского слова *démonic* (демонический): «Şi totuşi corpul tău e plîn de o coaptă tinereţe, // Tu, al amurului duios, demonică prasilă! («Ghazel»).

10. 2. Место эпитета с предшествующим предлогом 'de' (итал. di). Существительное с предыдущим предлогом 'de', служащее качественным эпитетом, очень редко подлежит инверсии в любом стиле. Такая инверсия возможна лишь в стиле, в котором чрезмерно усиливаются классические приемы: См., например, «*D'aria e d'ingegno e di parlar diverso* [71] // Per lo toscano suol cercando gia//L"ospite desioso...» (Леопарди, «Над памят-

[67] Такое применение прилагательного *sacré* не засвидетельствовано в романтическую эпоху (см. Литтре, Робер).

[68] Относительно истории эпитета в поэтическом языке см. прекрасную монографию G. Sobejano. El epiteto en la lírica española. Madrid, 1956; относительно романтического эпитета см. там же, стр. 412—496.

[69] П[рилагательное]+И[рилагательное]+И[мя]. Отметим эллипс союза *e* (*и*), что производит определенного рода асиндетон.

[70] О взглядах И. Элиаде-Рэдулеску на проблемы перевода см. его же. Curs de poetică generală, v. I, art. III.

[71] Отметим здесь триколон и анафорическое повторение предлога *di*.

ником Данте»). Гораздо чаще наблюдается в виде пережитка классицизма инверсия родительного падежа: «Pleurant de mes longs jours l'espoir évanoui...» (Ламартин, «Осень»). Этот тип инверсии не менее часто встречается в испанском языке: «*del sol lallama abrazadora // mis* ojos irritados deslumbró...» (А. Гарсия Гурьеррес. «Весенняя ночь»); «Y busco, en mi ansiedad, *de tu aura fría//el fantástico arrullo vibrador*» (там же). Укажем также на стихи Гр. Александреску: «*Ale turnurilor umbre* peste unde stau culcate» («Umbra lui Mircea la Cozia») и Эминеску: «Astfel ai trecut de *al lumii hotar*» («Mortua est!»).

Эти инверсии, вопреки своему чисто конвенциональному характеру (см. главным образом приведенные испанские примеры) имеют, конечно, несомненное стилистическое преимущество. С одной стороны, эпитет в родительном падеже помещается в начале синтагмы (см. «*de mes longs jours...; del sol; ale turnurilor...*»); с другой же стороны, существительное получает более сильное синтаксическое ударение, подчеркнутое особой интонацией. Итак, можно сказать, что такого рода инверсия синтагм придает больше индивидуальности обоим членам синтагмы.

11. Некоторые синтаксические фигуры. В рамках настоящего очерка не может итти речь об углубленном анализе *всех* синтаксических оборотов, унаследованных романтизмом от XVIII в. и каталогизированных самым педантичным образом «законодателями Парнаса» уже около 1820 г.[72] Мы займемся лишь некоторыми из тех, которые приобретают как раз в эту эпоху более или менее новую функцию. В этой связи следует подчеркнуть значение отдельных оборотов, которые определяют не только синтаксический, но и звуковой характер стиха. Таковы, по нашему мнению, прежде всего параллелизм, триколон и повторение. Эти обороты всегда подчеркивают драматический характер «монологов» великих романтиков (см. *6*).

11. 1. Параллелизм. Стремясь более или менее четко разделить параллелизм и повторение, мы постараемся не касаться в этом параграфе тех случаев параллелизма, которые наиболее известны (например, анафора) (*11, 2. 1*).

Можно сказать почти с уверенностью, что параллелизм не является приемом традиционной литературной поэзии, а скорее оборотом, восходящим к двум источникам: к устной речи и к поэтическому фольклору. Следовательно, чем устойчивее классицистические традиции, тем параллелизм встречается реже. Характерно, что итальянская поэзия, пропитанная классицистическими традициями, самым энергичным образом противилась вторжению параллелизмов.

У Ламартина этот оборот ограничивается либо одним стихом, либо захватывает несколько последующих стихов: «L'air est si parfumé, la lumière est si pure»; «Le deuil de la nature // (a) Convient à la douleur (b) et plaît

[72] О фигурах, зарегистрированных риториками того времени, см. F. Brunot. Указ. соч., v. XII, p. 61; Y. Le Hir. Rhétorique et stylistique de la Pléïade au Parnasse. Paris, 1960, p. 178, 186.— По Р. Веллеку, «практика поэтов французского романтизма не обнаруживает какого-либо радикального отказа от риторической традиции неоклассицизма». (R. Wellek. A History of Modern Criticism: 1750—1950. v. 2. The Romantic Age. New Haven, 1955, p. 242).

à mes regards» («Осень»). У Гюго параллелизмы более динамичны и часто сочетаются с определенного рода антитезой, в использовании их ощущается градация: «Un roi, c'est de la *guerre*; un dieu, c'est de la *mort*» [73] («Сатир»; «Le Satyre»); «Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme, // Car le jeune homme est *beau*, mais le vieillard est *grand*» («Booz endormi»). Прием параллелизма особенно часто применяется Жераром де Нервалем, обнажая связь поэта с пантеистической мыслью:

Respecte dans la bête un esprit agissant...
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose;
Un mystère d'amour dans le métal repose:
Tout est sensible! — Et tout sur ton être est puissant!

«*Vers dorés*»

Но даже у него параллелизм иногда раскрывает свое фольклорное происхождение — например, в первой строфе упомянутого выше стихотворения «Аллея Люксембургского сада» (см. *6*).

Испанские параллелизмы часто связываются с описаниями природы. В стихотворении Н. Пастора Диаса «К луне» первая и вторая фразы усиливают действие друг друга: «no cantaran las aves tu venida ‖ni abren su cáliz las dormidas flores». Ср. также стихи А. Гарсия Гутьерреса: «esa serena luz basta a mis ojos; ‖ese triste rumor basta a mi afán» («Весенняя ночь»). У Эспронседы параллелизм имеет своеобразную синтаксическую структуру: «Canta (a) que llorará (b) cuando tu llores‖ (a) El alba perlas en la flor temprana» («A un ruiseñor») [74].

Укажем наконец на отдельные параллелизмы в поэзии молодого Эминеску: в первом из приведенных ниже примеров влияние фольклора и Александри (см. *7*) представляется несомненным: «Cîntînd vesel si uşor/Şoptind şopte de amor» («De-aşi avea...»), «O raza te nalţe, (b) un ciîntec te duce» («Mortua est!»).

Особым видом параллелизма является триколон. Ввиду того что в большинстве случаев этот поэтический оборот сочетается с определенным видом повторения, мы опишем триколон ниже (*11.2.1*).

11.2. Повторение является с древних времен неизменным приемом поэтического языка. Структурной фигурой оно становится главным образом в таких случаях, когда романтический поэт обращается прямо или косвенно к технике фольклора. Обратимся в качестве примера к известной «Песне («Chanson») Мюссе и к меланхолической мелодичной песне Эминеску «И если...» («Si dacă...»).

I. 1. J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur: a
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse? b
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse, b
C'est perdre en désirs le temps du bonheur? a

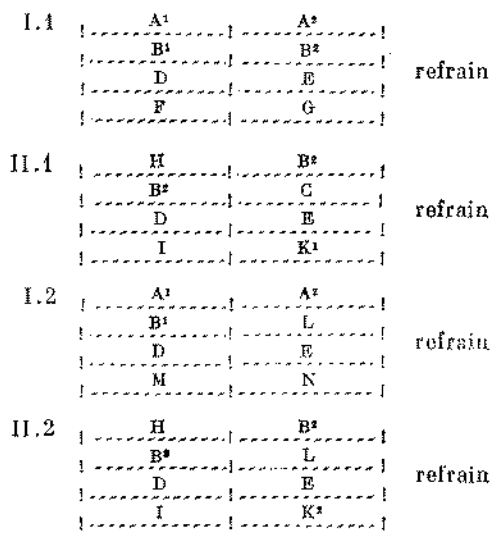
[73] Отметим антитезу, созданную словами *roi — Dieu*, с одной стороны, и *guerre — mort* — с другой (ср. противоположность в следующем примере *beau* и *grand*).

[74] Параллелизм подчеркивается также и эпифорой, поддержанной глагольными формами *llorará* и *llores;* главное предложение [a] продолжается после небольшого придаточного.

II. 1.	Il m'a répondu: Ce n'est point assez,	a
	Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse;	b
	Et ne vois-tu pas que changer sans cesse	b
	Nous rend doux et chers les plaisirs passés?	a
I. 2.	J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur:	a
	N'est-ce point assez de tant de tristesse?	b
	Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,	b
	C'est à chaque pas trouver la douleur?	a
II. 2.	Il m'a répondu: Ce n'est point assez,	a
	Ce n'est point assez de tant de tristesse;	b
	Et ne vois-tu pas que changer sans cesse	b
	Nous rend doux et chers les chagrins passés?	a

A. Musset. «Chanson».

Симметрии бросаются в глаза; они основываются на точном или приблизительном повторении отдельных синтаксических, отчетливо расчлененных частей. Чтобы выявить параллелизмы I. 1 и I. 2 строф, с одной стороны, и II. 1 и II. 2 строф, с другой стороны, можно составить следующую схему:



Предложенная нами схема нуждалась бы в длинном комментарии, так как она ссылается не только на повторения, а также и на ряд других фигур (A^1—A^2: амплификации, K^1—K^2: антитеза и т. д.). Несмотря на такие сочетающиеся элементы, «Песня» Мюссе вопреки следам определенного, уже чуть устарелого «concettismo» [75] производит впечатление даже на чи-

[75] Относительно одного румынского примера «concettismo», взятого у Е. Вэкэреску, см. L. Gáldi. Introducere în istoria versului românesc. Bucureşti, 1971, p. 131.

тателя наших дней. Этот десятисложный стих с цезурой в середине опять появился у Бодлера в «Смерти любовников» («La Mort des Amants») [76].

Песня Эминеску «И если...» с психологической точки зрения является, несомненно, отражением неодолимого чувства — воспоминания о вечной живой в его памяти возлюбленной (см. «Mortua est!»). Первые черновики этой песни поэт набросал на полях проекта рукописного сборника стихов «Лунный свет» («Lumina de luna») [77]. Лунный свет является здесь символом «regina noptii moarte» (мертвой королевы луны) [78]; в данном контексте параллелизмы и симметрические фразы подчеркивают немеркнущую силу любви:

Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Şi-ncet să te apropii.
Şi dacă stele bat în lac,
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Inseninîdu-mi gîndul.
Şi dacă norii deşi se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeuna.

Eminescu. «Şi dacă...»

Это небольшое стихотворение, считающееся даже поклонниками Эминеску «неясным и апокалиптическим», содержит такие же строгие парал-

[76] Аналогичный пример — песня М. Деборд-Вальмор «Что вы сделали?» («Qu'en avez-vous fait?»), в которой повторения имеют еще более наивный характер:

	рифмы:
Vous avez mon coeur,	
	a
Moi, j'avais le vôtre:	
	B
Un coeur pour un coeur;	
	a a
Bonheur pour bonheur!	
	c c
Le vôtre est rendu,	
	B d
Je n'en ai plus d'autre:	
	B
Le vôtre est rendu,	
	B d
Le mien est perdu!	
	d

В этом примере рифмы подчеркивают, хотя и приблизительно, члены пятисложных стихов (например, «Un coeur//pour un *coeur*;//Bonheur//pour bonheur»). Даже по ритмике стихи Мюссе (десять слогов, разделяющихся на два по пять слогов) могут сравниваться со стихами М. Деборд-Вальмор.

[77] О рождении этой песни см. L. Gáldi. Contributions à l'étude de la syntaxe poétique de Michel Eminescu.— «Acta Ling. Hung.», v. XV, p. 129—130.

[78] Относительно этой метафоры см. ниже *17.2.3.*

лелизмы, как и текст Мюссе; тем не менее стихи сложены свободно, без излишне напряженных поисков параллелизмов и повторений. Параллелизм подчеркивается здесь лишь двумя анафорами, трижды сопоставленными и создающими таким образом два триколона: *şi dacă...* (1,5,9 стихи) и *e ca* (3.7,11 стихи). Благодаря логической градации мотивов (тополя — звезды — луна) структура текста становится более гибкой, внимание читателя сосредоточено на сочетании двух серий анафор с тремя рифмами «темного» тембра (*plopii // apropii*; *luminîndu-l // — gîndul*; *luna // — ntotdeuna*), придающими этому «ноктюрну» меланхоличный тон, присущий самому характеру поэта. Напомним также особое значение конструкции *e ca* (+ сослаг. накл.); мы склонны были бы приписывать ей оттенок финальности, оправданной, разумеется, только подчеркнуто личным поэтическим восприятием окружающего мира: дрожанием листьев тополя должны сказать поэту о приближении исчезнувшей подруги.

11.2.1. Анафора. Нет сомнения, что анафора является не только самым частым, но и самым значительным вариантом повторений[79]. Она оказалась весьма удобным средством подчеркнуть расчленение фразы, или таких отдельных фигур, как параллелизм и триколон.

Слова, входящие в анафору, могут быть весьма разнообразны; в большинстве случаев это настойчиво повторяющееся местоимение, наречие или союз. Рассмотрим некоторые применения такого рода анадоры (не сочетающиеся с триколоном):

E *quando* ti corteggian liete
Le nubi estive e i zeffiri sereni,
E *quando* dal nervoso aere inquiete
Tenebre e lunghe all'inverno meni ...
Foscolo. «La sera».

. . . *A voi*, marmorei numi
(Se numi avete in Flegetonte albergo
O su le nubi), *a voi* ludibrio e scherno ...
Leopardi. «Bruto minore»

Tout s'est-il envolé? *Je* suis seul, *je* suis triste.
Hugo. «Paroles sur la dune»

Y *allí* convidan al sueño
aguas puras sin murmullo,
allí se duerme al arrullo
de una brisa sin rumor.
Espronceda. «La Muerte»

Анафоры часто образуют триколон. Примеры этому можно наблюдать у различных романских поэтов.

Il Dio *che* atterra e suscita,
Che affanna e *che* consola ...
Manzoni. «Il Cinque Maggio»

Pourtant, je te fais grâce, ayant ri. Je te rends
A ton antre, *à ton* lac, *à tes* bois.
Hugo. «Le Satyre»

[79] О классических образцах анафоры см. L. Gáldi. Précis de stylistique française, p. 118; его же. Introduzione alla stilistica italiana, p. 195.

Cînd luna prin nouri pe lume veghează,
Cînd fiece undă se-mbracă cu-o rază,
Cînd cîntă a somnului genii nătîngi
Tu tremuri şi plîngi.

Eminescu. «Cînd...» [49]

Анафоры именные или глагольные встречаются гораздо реже, видимо они менее приспособлены к сочетанию с триколоном. Приведем лишь три примера:

T'aimera le vieux prêtre
. . . . . .
T'aimera le pilote . . .

Musset. «Ballade à la lune»

Yo sólo oré sobre la verta losa
donde no corre ya lágrima alguna,
Báñala almenos tu, pálida luna ...
Báñala con tu luz!

N. Pastor Diaz. «Luna»

V-aţi stins, într-o clipeală ca stele trecătoare
. . . . . .
V-aţi stins! şi de atunce-n amara-mi rătăcire
N-am altă mîngîiera mai vie pe pamînt.

Alecsandri. «Steluţa»

В этом же тексте Александри находим типический пример именной анафоры, представляющей собой определенный вид амплификации:

Un *suvenir*, comoară de cisuri fericite . . . . . .
. . . . . .
Un *suvenir* poetic coroana vieţii mele ...

Для характеристики глагольной анафоры, в сочетании с триколоном, сошлемся лишь на два, довольно разных, примера:

Canta en la noche, *canta* en la mañana,
ruiseñor, en el bosque tus amores;
Canta, que llorara cuando tu llores
el alba perlas en la flor temprana

Espronceda. «El ruiseñor».

Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice
. . . . . .
Sfărmaţi tot ce aţiţă inima lor bolnavă...
. . . . . .
Sfărmaţi tot ce arată mîndrie şi avere ...

Eminescu. «Împărat şi proletar».

В последнем примере (*6.1.*) Эминеску приписывает эти параллельные фразы, выражающие дух огромного подъема, молодому пролетарию

[49] Анафоры союзов встречаются весьма часто у Гюго; см. повторение *Maintenant que* в начале стихотворения «Сказанное на дюне».

Парижской коммуны. Здесь уже речь идет не о гармоническом расчленении тщательно ритмизованного периода, а о трех независимых друг от друга заявлениях, поставленных в начале трех следующих друг за другом строф. Чисто структурному характеру повторения второстепенных слов поэт противопоставляет динамизм повторяющегося глагола, семантическое содержание которого способствует звучанию в этих стихах призыва к борьбе и к победе.

11.2.2. Эпифора создается отчасти посредством рифмы и даже ассонанса; повторение в конце стиха целого слова является весьма редким в романтической поэзии. Поэзия западнороманских стран была относительно слабо связана с народным творчеством для того, чтобы пользоваться таким излюбленным приемом народной поэзии, как эпифора [81]. Тем не менее можно указать на отдельные рифмы-эпифоры у Мюссе: «J'ai dit à mon coeur//, à mon faible coeur» (см. *11. 4*). Особым видом эпифоры является рефрен (у Беранже и других).

Даже в румынской поэзии — хотя в рифмованных хрониках XVIII в. рифмы-эпифоры применяются часто [82] — долго пренебрегали этой фигурой, следы которой встречаются лишь под влиянием восточной поэзии, в газелях Эминеску:

Cînd te doresc, eu cînt *încet-încet*,
Plec capul la pamînt *încet-încet*,
Şi glasul meu răsună tînguios
Ca tristul glas de vînt *încet-încet*.

«*În lirà-mi geme şi suspin-un cînt*»

В этом случае функция эпифоры совершенно ясна: она выявляет неодолимую болезненную мысль поэта, что воля судьбы толкает его, в возрасте 26-ти лет, к могиле. Монотонность эпифоры сочетается с частотой рифмы — *int*. См. *sînt, parmînt, vînt*.

11.2.3. Анэпифора — сочетание анафоры и эпифоры (ср. кольцо в русской стилистике) — играет важную роль в построении строф Бодлера [83]. Что касается самого романтического стиля, то следует удовлетвориться более простыми примерами: «*Cada* eco fuera un suspirar amante,/una inmortal belleza *cada* fuente (Н. Пастор Диас. «К луне»).

Trecut-au ani de lacrimi, şi mulţi vor trece încă
Din ora de urgie în care te-am pierdut!
Şi doru-mi nu s'alină, şi jalea mea adîncă
Ca trista veşnicie e fără de *trecut*!

Alecsandri. «Steluţa» [84]

[81] Эта фигура гораздо чаще встречается в финно-угорском фольклоре, чем в фольклоре романских стран.
[82] См. L. Gáldi. Introducere în istoria versului românesc, p. 89, 99, 122.
[83] Ср. возвращение начального стиха в конце каждого пятистишия в поэме Бодлера «Moesta et Errabunda».
[84] Повторение лишь приблизительное, так как *trecut-au* — это глагол в passé composé, тогда как *trecut//ul//* — это существительное, образованное из прилагательного.

11.2.4. Эпанафора — фигура, возникшая из соединения эпифоры и анафоры, используется в романтической поэзии несколько чаще, так как она лучше подчеркивает выразительность повторяемого слова; по сути это — линэарное повторение, разделенное на два сегмента клаузулой первого стиха.

O vents! ô flots! ne suis-je aussi qu'un souffle, *hélas!*
Hélas! Ne suis-je aussi qu'une onde?

Hugo. «Paroles sur la dune»

De tes belles amours
l'histoire
T'embellira *toujours.*
Et *toujours* rajeunie,
Tu seras du passant
Bénie,
Pleine lune ou croissant.

Musset. «Ballade à la lune»

Ma la gloria *non vedo,*
Non vedo il lauro e il ferro ond'erant carchi
I nostri padri antichi...

Leopardi. «All'Italia»

Sufletele noastre ca şi noi *zbura.*
Zbura, ca doi îngeri din stele în stele...

Alecsandri. «8 Mart»

De-aş avea o porumbiţă
Cu chîp alb de *copiliţă,*
Copiliţa blîndişoară
Ca o zi de primăvară.

Eminescu. «De-aş avea...»

В заключение отметим, что первоначально анэпифора, так же как и эпанафора, принадлежали приемам поэтического фольклора [85], что объясняет их сравнительно частое применение в румынской поэзии.

11.3. Триколон — своеобразная трехчленная группа (ср. «veni, vidi, vici») — представляет собой несомненный пережиток риторики и поэтики классицизма [86], но у романтиков его функции расширяются и значительно преобразовываются [87]. Укажем, во-первых, на некоторые чистые триколоны, а затем на отдельные примеры соединения триколона с анафорой.

Как ни странно, но, несмотря на устойчивое влияние классицистической традиции, триколон встречается весьма редко в итальянском роман-

[85] Относительно влияния этих приемов фольклорного происхождения, см. L. Gáldi. Endre Ady et le folklore poétique finno-ougrien.— «Acta Linguistica Hungaricae», 1971, p. 379—380.

[86] Относительно нескольких предыдущих примеров см. L. Gáldi. Précis de stylistique française, p. 117, 118; его же. Introduzione alla stilistica italiana, p. 48—52.

[87] О значении триколона в прозе Гюго см. E.-L. Martin. Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo. Paris, 1927; A. Le Dû. La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856. Paris, 1929.

тизме. Поэтому мы предпочитаем начать ряд наших примеров с известного александрийского стиха Гюго:

Chantez, oiseaux! ruisseaux, coulez! croissez, feuillages!
«La Tristesse d'Olympio»

См. также испанский дистих Сааведры:

Otros *prófugos*, *pobres*, *perseguidos*
que asilo buscan, cual busqué, lejano...
«El Faro de Malta»

В этом случае имеется особого рода перечисление или параллелизм: кроме того, три эпитета Сааведры характеризуются тройной аллитерацией («*pr*ófugos,//*p*obres, *p*erseguidos»).

Более многочисленны триколоны, построенные на анафорическом повторении служебного слова (артикль, местоимение, предлог, союз и т. п.). Характерные в этом отношении стихи Ламартина («Tristesse») можно было бы переписать следующим образом:

Ramenez-moi, disais-je, o fortuné rivage
Où Naples réfléchit dans une mer d'azur
Les — palais / coteaux \ astres sans nuages...

Нетрудно найти аналогичные обороты и у других французских романтиков:

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
les bruits de tes bords par les bords répétés,
Dans — l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés!
Que — le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
les parfums légers de ton air embaumé,
Tout ce *qu'on entend*, *l'on voit* ou *l'on respire* [88],
Tout dise: «Ils ont aimé»
Lamartine. «Le Lac»

Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas
Rêvant d'être
Des — rois / sages \ prophètes...
C'était bien lui, *ce* fou, *cet* insensé sublime ...[89]
[a] *Cet* Icare oublié qui remontait les cieux,
[b] *Ce* Phaëton perdu sous la foudre des dieux,
[c] *Ce* bel Attys meurtri que Cybèle [90] ranime!
Nerval. «Le Christ aux Oliviers»

[88] Три глагола, набранные курсивом, образуют также вид триколона.
[89] Прекрасный пример оксиморона.
[90] О поэтическом использовании мифологических имен см. *15.1.*

Повторение служебного слова может быть иногда только приблизительным, как, например, в следующих стихах Н. Пастора Диаса:

Es cieno ya la esbeletada vida,
No hay ilusión, *ni* encantos, *ni* hermosura.

«A la luna»

Приведем также исполненную романтического пессимизма строфу молодого Эминеску:

Un leu pustiei rege turbarea lui fugindă,
Un ocean se-mbată pe-al vînturilor joc,
Şi norii-şi spun în tunet durerea lor mugindă,
Gîndirile de foc.

Eminescu. «Amorul unei marmure»

11.4. Хиазм. Соображения, высказанные нами о фигурах синтаксического характера, не претендуют на исчерпывающую полноту. В заключение укажем на одно явление, которое труднее подвергать сравнительному исследованию, чем параллелизм, повторение или триколон. Морье не смог сослаться на поэтический пример, чтобы иллюстрировать хиазм [91], и даже итальянские примеры сравнительно весьма редки (см. у Леопарди: «*Io solo* combatterò, procomberò sol'io» [92]). Однако у Эминеску хиазмы типа «*Femeie* între *stele!* şi *stea* între *femei*» (Женщина среди звезд и звезда среди женщин) играют весьма значительную роль и составляют одну из существенных черт его поэтики. Такие случаи свидетельствуют об индивидуальных стилистических приемах или о некоторых обновленных пережитках классицистических фигур.

II. Стилемы лексического характера

12. Стремление к простоте. Большинство тех, кто пытается установить разницу между стилями классицизма и романтизма [93], подчеркивает сравнительную простоту последнего [94]. Следует при этом уточнить, что, за не-

[91] «Dictionnaire de poétique et de rhétorique». Paris, 1961, p. 77; L. G á l d i. Précis de stylistique francaise, p. 120. Ср. также: «Vouz êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus» (Corneille); «Leur forme était semblable et semblable la danse» (Vigny).

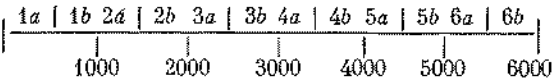
[92] L. G á l d i. Introduzione alla stilistica italiana, p. 190.

[93] Такого рода различие решительно отрицается Р. Веллеком. См. Указ. соч., т. II, стр. 142. Нельзя, однако, забывать, что уже в 1823 г. Гюго весьма энергично протестовал против монотонности классической поэзии. Ему казалось, что причина этой монотонии сводится к злоупотреблению обращениями, восклицаниями, прозопопеей и другими сильными фигурами, которыми изобилует ода. См. Предисловие 1823 г. к «Одам и Балладам».

[94] Ср. Ch. B r u n e a u. Указ. соч.— В кн.: F. B r u n o t. Указ. соч., v. XII, стр. 47.— По мнению исследователя, словарный фонд Ламартина «прост, сдержан, свободен от педантизма; аффективный или субъективный, он тем не менее беден» (H. M o r i e r. Указ. соч., стр. 146). Этот сравнительно простой поэтический язык соответствует формуле Гюго: «Поэзия — это то, что есть самого интимного, что существует» (Предисловие 1822 г. к «Одам и Балладам»). К этой мысли Гюго возвращался не раз: «...поэту казалось, что эмоции души не менее плодотворны для поэзии, чем революции одного царства».

многочисленными исключениями (см. ниже отдельные особенности итальянского развития: *13*), стремление к простоте относится в первую очередь к словарному фонду романтической поэзии и в значительно меньшей степени к словосочетаниям, которые в рамках традиции поэтического языка беспрерывно обновляются и обогащаются искусными изобретениями (см. наши замечания о применении эпитета: *16.1*).

Что же касается поэтического языка, можно применять современные статистические методы, выявляющие частоту применения употребляемых слов. В словарях, содержащих слова с указанием частоты их употребления (как, например, в словаре Итона [95]), их ряды идут с 0 до 6000. Автор разделяет каждую тысячу слов на две половины:



Применяя эти показатели к отдельным романтическим текстам, придется констатировать, что большинство слов выбрано среди наиболее часто применяемых (от 1а до 3). Менее часто употребляемые слова, но имеющие в то же время показатель частоты от 4а до 6, являются довольно редкими. Слова, переходящие за пределы классифицированных, составляют весьма небольшой процент поэтического языка. Приведем пример статистического анализа французского катрена и одной испанской строфы:

1a 1a 1a 2a 1a 1a 1b 1a 1a 3b
Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne
1a 3b 1a 1a 3a 1a 1a 1b
Au coucher du soleil tristement je m'assieds.
1a 1b 1a 1b 1a 1a 1a 1a 2a
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
1a 1a 2a 1a 1a 3b 1a 1a 1a
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Lamartine. «L'Isolement»

2a 1a 2a
Serena la luna
2a 1a 1a 1a
alumbra en el cielo,
1b 1a 1a 1a
domina en el suelo
1a 3a
profunda quietud;
1a 1a 1a 1a
ni voces se escuchan,
1a 3b =
ni ronco ladrido,

[95] H. S. Eaton. An English-French-German-Spanish Word Frequency Dictionary. New York, s. a.

1a 1b 6b
ni tierno quejido
1a 1b =
de amante laud.

Espronceda. «El reo de muerte»

Текст Ламартина состоит из 36 слов, распределяемых следующим образом: 1a — 25; 1b — 4; 2a — 3; 2b — 1; 3a — 1; 3b — 2 (*se dérouler*, *chêne*). Эти показатели почти не расходятся с показателями литературной прозы; следовательно, очарование этого катрена создано не разнообразностью применяемых слов, а другими факторами.

Текст Эспронседы позволяет сделать другие наблюдения. Прежде всего, вопреки приблизительной идентичности объема обоих отрывков, в испанском имеется лишь 26 лексических единиц. Этот факт объясняется тем, что средняя длина испанских слов больше, чем средняя длина французских слов. Из 26 слов, категории 1a и 1b представлены восемнадцатью, категория 2a — тремя и категория 3a, 3b и 6b — одним. Две лексические единицы (*ladrido*, *laúd*) не включены в наиболее часто употребляемые слова испанского языка.

Что касается итальянского и румынского языков, то мы не располагаем подобной статистикой в вышеуказанной монографии. Применяя к тексту У. Фосколо «Вечером» («Alla sera») данные недавно опубликованного труда [96], мы получили, с дружеской помощью редактора венгерского словаря М. Й. Келемен, следующие цифры:

1a 1a 1a 3a 4b
Forse perché della fatal quïete
1a 1a 1a 1a 1a 1a 1a
tu sei l'immago a me sì cara vieni
1a 1a 1a 1a 1a = 2b
o sera! E quando ti corteggian liete
1a 3b 3a 1a 1a = 1b
le nubi estive e i zeffiri sereni ...

Не менее поучительные результаты дает статистический анализ текста Эминеску «Mortua est!» при помощи словаря A. Juilland. P. M. H. Edwards, I. Juilland «Frequence Dictionary of Rumanian Words» (The Hague, 1965):

— 1a — 1a 2b 1b
Făclie de veghe pĕ umezi morminte,
1a 2b 1a 2a 1a 1b 1b
Un sunet de clopot în orele sfinte,
1a 1b 1a 1a 3b 2a 1a 2a
Un vis ce îşi moaie aripa-n amar,
1a 1a 1a 1a 1a 1a 2a
Astfel ai trecut de al lumii hotar.

Как видно во всех этих случаях, поэты пользуются сравнительно про-

[96] «Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea», a cura di U. Bordilini, C. Tagliavini, A. Zampolli. IBM, Italia, 1971.

стым словарным фондом, весьма редко выходящим за пределы первых тысяч слов. Можно сказать, что именно такого рода лексический материал образует основу лирического стиля романтизма.

13. Пережитки классического «двуязычия». Несмотря на отмеченные выше тенденции, классицистические взгляды, представленные итальянскими, французскими и испанскими поэтами XVIII в., нескоро уступили место новым течениям. В отдельных жанрах еще в начале XIX в. можно обнаружить определенное «двуязычие» (диглоссию) внутри национальных языков. Поэтический язык, сохраняя еще много лексических запретов (*14.1*), предпочитал возвышенные слова. Поучительно наблюдать, как Леопарди постепенно освобождается не только от требований таких условных жанров, как ода, элегия, идиллия и т. п., но также и от стремлений к стилизации, приведших в ходе нескольких столетий к расколу: поэтический язык, загроможденный латинизмами и устарелыми словами, обращался только к «ceto colto», т. е. к образованным кругам. Леопарди назвал читателей своих патриотических од, относящихся к первому периоду его деятельности, «носителями италийского разума» («itale menti»).

В качестве первого примера итальянской «диглоссии» приведем следующие строки из оды Леопарди «К Италии»:

Prime *divelte*, in mar precipitando,
Spente *nell'imo* strideran le stelle,
Che la memoria e il vostro
Amor *trascorra o scemi*.
La vostra tomba è un' ara, e qua mostrando
Verran le madri ai parvoli le *belle*
Orme del vostro sangue. Ecco io mi prostro,
O benedetti, al suolo,
E bacio questi sassi e queste zolle,
Che *fien* lodate e *chiare* eternamente
Dall'uno all'altro *polo*.

Даже для итальянцев эти стихи нуждаются в тщательных комментариях. По изданию Г. Де Робертиса (1967), *divelte* означает «strappate dalla volta celeste», *nell'imo* равноценно выражению «nelle profondità, negli abissi», *trascorra* означает «passi»; предлог *o* следует читать «o soltanto», выражение «*la belle orme del vostro sangue*» толкуется как «le orme del vostro nobile sangue», *chiare* соответствует *gloriose* и, наконец, стих «Dall'uno all'altro polo» следует понимать как «Dall'una parte all'altra della terra». Причем в этом издании еще ничего не говорится ни о семантической выразительности слова *stridare* («*strideran* le stelle»), ни о противопоставлении латинизма *ara* и итальянского слова *altare*, ни о разнице между *sassi* и *pietre* и между морфологическим архаизмом *fien* и *saranno* и т. д. Как следует из ссылок словаря, этот «возвышенный» стиль черпает большинство своих элементов в предшествующей поэтике, главным образом у Петрарки.

Десятилетием позднее, обращаясь к «Сильвии» — молодой крестьянке, известной под именем Тереза Фаттории,— Леопарди уже отходит от

классицистической «диглоссии»; в то же время он применяет отдельные галлицизмы, напоминающие стиль Петрарки:

Silvia, *rimembri* ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e *fuggitivi*,
E tu, lieta e pensosa, il *limitare*
Di gioventù salivi?

«*A Silvia*»

В современных изданиях произведений Леопарди эти строфы подвергаются комментарию уже более редко. Тем не менее комментаторы указывают, что *rimembri* является более спонтанным и сердечным, чем *sovvienti* и *rammenti*, употребленные Леопарди в первых изданиях; что *fuggitivi* соответствует *schivi* примерно таким же образом, как *limitare* соответствует слову *soglia*. В таком же аспекте следует указать на применение слова *beltà* как поэтического синонима слова *bellezza*.

В конце жизни Леопарди подвергался, до определенной степени, влиянию европейского романтического стиля и, в частности, усиливающимся поискам простоты. Так, элегия «Закат луны» уже почти не комментируется современным издателем [97]. Как видим, бывшая «диглоссия» почти совершенно исчезла.

13.1. Создание нового «двуязычия». В ту же эпоху, когда язык Леопарди становится все более доступным широким слоям читателей, появляется и противоположная тенденция, хотя как явление периферийное. С 1820 г. до 1850 г. в румынском литературном языке, особенно в его лексике, заметно сближение со словарным фондом западных романских языков, процесс, наблюдающийся и в других языках Дунайского бассейна [98]. Достаточно сопоставить два перевода из поэмы Ламартина «Одиночество», принадлежащих И. Элиаде-Рэдулеску (отдельные строки из этих переводов мы уже анализировали в другой связи):

Lamartine

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs:
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

«*L'Isolement*»

Heliade (A)

Religiosul sunet curmînd asta tacere
In aer se revarsa din turnul goticesc,
Pe calator opreşte, şi tuciul cîmpenesc
Ne-nsufla-n locul zilei o sînta mîngiere.

«*Singuratatea*», *1826*

[97] Де Робертис, например, не одобряет применения в этом контексте традиционного эпитета *vedova* ('вдова'). По его мнению, этот эпитет был бы «ben più squallida... di *orfane* del verso 54» («Voi, collinette e piagge...//*Orfane* ancor gran tempo non resterete»).

[98] По этой проблеме см. L. Gáldi. Az erdélyi román nyelvújítás. Budapest, 1943.

Heliade (B)

In cestea se avîntă din *gotica turrana*
Religiosul sunet în aerul deşert.
Ş-acesta calatorul, şi *rustica campana*
Cu-al zilei vuiet face un *mistic*, sînt *concert*.

«Izolementul», 1847

В первом переводе неологизмы еще незначительны. Правда, в 1820-х годах слово *religios* было гораздо более редким в румынском, чем слово *religieux* во французском языке, но оно восходит к общепонятному латинскому слову *religio*.

Другой неологизм, *goticesc*, мог восходить к латинскому *Gothi, goticus* (хотя готический стиль почти совершенно отсутствует к югу и востоку от Карпат). Отметим также слово турецкого происхождения *tuci* (металл). Элиаде создает при помощи этого слова прекрасную метонимию, сходную с французским употреблением слова *airain* (в смысле «колокол»). Текст 1847 г. составлен уже в период более или менее поверхностного увлечения переводчика итальянизмами. Прилагательное *gotic* (см. итал. *gotico*, фр. *gothique*) основано на старых примерах, так же как и слово *campană;* но *turrană* (башня) вместо старого слова *turn* является уникальным словом, созданным по примеру *fontana* вместо *fons* (см. рум. *fîntînă*). Прилагательное *rustic* (итал. *rustico*, фр. *rustique*) не получит дальнейшего распространения в поэтическом языке; слово *mistic* встречается здесь в румынском языке впервые (итал. *mistico*; фр. *mystique*); неологизм *concert* (в смысле «гармония») ни в каком румынском словаре не отмечен. Диглоссия в поэтическом языке включает в себя опасность известной вычурности, и даже звукоподражательное слово *uiet* (вместо литературной формы *vuiet* 'шум') недостаточно для того, чтобы компенсировать замысловатость и искусственность второго перевода.

Несмотря на то что видные поэты после Элиаде применяют большое количество неологизмов, во второй половине XIX в. поэтический язык обогащается главным образом за счет фольклора и старого поэтического стиля. В этом отношении наиболее знаменателен пример Эминеску. В «Memento mori!», этой крупнейшей поэме его молодости, неологизмы еще многочисленны, но в его шедевре, поэме «Лучафэр», их уже сравнительно мало. Тем не менее как раз эта поэма предоставляет превосходный пример поэтического использования прилагательного *himeric*:

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adînc *himeric*,
Ca două patimi fără saţ,
Şi pline de-ntuneric.

14. От перифразы к точному слову. Известно, что Гюго приписывал быстрое обогащение французского поэтического языка новыми словами своим лексическим реформам. В основе его «Ответа на обвинительный акт» («Réponse à un acte d'accusation»), значение которого выходит далеко за пределы французской литературы [99], лежит весьма сложная группа лек-

[99] О значении «Ответа» см. R. Wellek. Указ. соч., т. II, стр. 241—242.

сических приемов. Нам приходится ограничиться тремя из них: перифраза; допущение *конкретных* слов; стремление найти наиболее точное слово.

14.1. Перифраза. Этот прием, свойственный классицизму и постклассицизму, строго обсуждался большинством романтиков — и поэтов, и теоретиков [100]. В общеевропейском контексте отдельные слишком изысканные перифразы Леопарди кажутся пережитками предыдущих эпох. Достаточно сослаться на несколько, полных глубокой ностальгии, стихов канцоны «Вечер праздничного дня» («La sera del dí di festa»):

Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto
Dell'artigian, che riede a tarda notte,
Dopo i *sollazzi* al suo *povero ostello.*

Спрашивается, сколько читателей-горожан могли знать в эпоху Леопарди слова *sollazzo* вместо *divertimento piacere*? Г. Де Робертис вынужден уже объяснять как *sollazzo*, так и *povero ostello* (бедный домик, хижина). Можно также утверждать, что здесь *povero ostello* является перифразой, позволяющей избегать конкретного слова *capanna* (хижина) или же его синонимов [101].

Легче допускаются, особенно в начале романтического периода, те перифразы, следствием которых является какая-либо метафора (см. *17.2.1*). Выражение Ламартина «et le char vaporeux de *la reine des ombres*» («Одиночество») имеет несомненный неоклассицистический оттенок.

14.2. Отказ от перифразы часто имеет своим результатом применение более или менее точного выражения, взятого из литературной прозы и даже из разговорного языка [102]. Здесь следует различать несколько возможностей: с одной стороны, определенный вид *поэтического реализма*, который, выходя за рамки сатиры (где он присутствовал начиная с античности), стал вторгаться во все лирические жанры; с другой — предпочтение известных, сравнительно редких терминов, до тех пор не применявшихся в поэтических текстах. Что касается второй группы, отметим прежде всего значение *экзотических слов*, употребление которых связано со склонностью романтиков к местному колориту.

14.2.1. Появление конкретного слова. Приведем для начала такой известный пример поэтического реализма, как «Грусть Олимпио» Гюго, поэтическая концепция которого является как бы прямой полемикой с «Озером» Ламартина. У Ламартина описание часто отвлечено от всего реального; *nouveaux rivages* имеют скорее символическое значение, *océan des âges* не дает никакой хронологической ориентации; *rochers muets, grottes*, так же, как и *roseau qui soupire*, все это общие места, восходящие,

[100] См. Ch. Bruneau. Указ. соч.— В кн.: F. Brunot. Указ. соч., т. XII, стр. 40, 59.
[101] О неясности отдельных перифраз, относящихся к вещам ежедневной жизни, см. там же.
[102] О конкретных терминах, используемых Ламартином, см. Ch. Bruneau. Указ. соч.— В кн.: F. Brunot. Указ. соч., т. XII, стр. 160; о «натуралистическом стиле» Гюго см. H. Morier. Указ. соч., стр. 210.

по определению Л. Шпицера, к стилю Расина. С точки зрения поэтического языка существенно отличается от этого манера Гюго (anti-«Lac»). На самом деле это как бы «репортаж» о провинциальной жизни, неразрывно связанной со счастливыми минутами прошедшего. Весьма редко применявшиеся до тех пор слова и понятия формируют здесь целые отряды слов, которые Гюго называл «разночинными» («mots roturiers»).

Nos *chambres de feuillage* en *halliers* sont changées!
L'arbre où fut notre *chiffre* est mort ou renversé,
Nos roses dans l'*enclos* ont été ravagées
Par les petits enfants qui sautent *le fossé*.
. . . . . .
On a *pavé* la route *âpre* et mal aplanie,
Où, dans le sable pur se dessinant si bien,
Et de sa *petitesse étalant* l'ironie
Son pied charmant semblait rire à côté du mien!
. . . . . .
La *borne* du chemin, qui vit des jours sans nombre,
Où jadis pour m'entendre elle aimait à s'asseoir,
S'est usée en heurtant, lorsque la route est sombre,
Les grands *chars gémissants* qui reviennent le soir.

Все это далеко от «char vaporeux de la reine des ombres»; в этих моментах в лирическом поэте Гюго можно обнаружить современника Бальзака.

14.2.2. Реализм сатиры. Как мы уже сказали, начиная с античной литературы, сатира была исключительно благоприятным поприщем для применения конкретных слов. В сатире О. Барбье «Идол» («L'Idole») Франция уже не предстает, согласно классическим правилам аллегории, в образе дамы (см. *17.2.5*). Текст этой сатиры содержит большое количество самых конкретных слов, которым поэт стремится придать символическое значение:

O Corse à *cheveux plats*! Que ta France était belle
Au grand soleil de *messidor*!
C'était une *cavale* indomptable et rebelle,
Sans *frein d'acier* ni *rênes* d'or.
Une jument sauvage à la *croupe* rustique,
. . . . . .
Libre pour la première fois.
. . . . . .
Tu parus, et sitôt que tu vis son *allure*,
Ses *reins* si souples et *dispos*,
Dompteur audacieux, tu pris sa chevelure,
Tu montas *botté* sur son dos.

Не менее характерными являются последние стихи, где поэт говорит о падении Наполеона:

Tu la pressas plus fort de ta *cuisse nerveuse*,

Pour *étouffer* ses *cris ardents*,
Tu retournas les *mors* dans sa *bouche baveuse*,
De fureur tu brisas ses dents,
Elle se releva: mais un jour de bataille,
Ne pouvant plus *mordre* ses *freins*,
Mourante, elle tomba sur un *lit de mitraille*
Et du coup tu *cassas les reins* [103].

Разумеется, можно было указать на подобные конкретные слова и в «Ватерлоо» («Waterloo») Гюго, но в данном случае нам было важно показать вклад, внесенный в поэтический реализм лексикой сатирического жанра.

Перелистывая «Послания» Эминеску («Scrisori»), мы находим в них целую серию слов, которыми автор ни в одном из своих других поэтических трудов не пользовался. Такова, например, характеристика, данная Эминеску одному из своих политических противников:

Vezi colo pe *urîciunea* fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-*mpăroşată* şi la *fălci umflat* şi *buget*,
Negru, *cocoşat* şi lacom, în izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune *veninoasele*-i nimicuri;
Toţi pe buze-avînd virtute, iar în ei *monedă calpă*,
Quintesenţă de *mizerii* de la creştet pînă-n *talpă*.
. . . . . .
La Paris, în *lupanare* de *cinismu* şi de lene,
Cu *femeile-i perdute* şi-n *orgiile obscene*
Acolo v-aţi pus averea, tinereţele la *stos* ...
Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos?

«*Scrisoarea III*»

14.2.3. Реалистическое употребление экзотических терминов. Отметим, что западнороманские поэты не пользуются богатым словарем простонародной речи, тогда как после более или менее умеренного «фольклоризма» Александри поэтический реализм Эминеску широко черпает в красочном и выразительном языке крестьян [104]. Здесь мы касаемся уже характерных

[103] Нет необходимости в подобных комментариях ко всем конкретным терминам этого контекста. Однако для того, чтобы показать значение такого рода исследований, достаточно дать некоторые краткие указания относительно наиболее «прозаических» слов:

allure (о конях): нет примеров из поэзии нового времени, хотя словарь Литтре приводит пример из Малерба: говоря о лошади, он употребляет выражение «*allure vagabonde*»;

baveux (о рте): Литтре и Робер ссылаются только на один текст Руссо;

cavale (как аллегорическая фигура): Литтре ссылается лишь на этот же текст Барбье. В прямом смысле слово отмечено у Шатобриана и у Гюго;

croupe («*croupe rustique*»): Робер ссылается лишь на один поэтический текст Лафонтена. Данное выражение кажется совершенно своеобразным;

plat (о волосах): Литтре цитирует только данный пример.

[104] По поводу влияния народного языка на поэтический стиль Эминеску см. L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu. Bucureşti, 1964, p. 237.

для ряда стран Центральной Европы связей поэтического языка романтиков с фольклором.

Западноромантические поэты интересуются скорее экзотикой [105]. Перелистывая сборник Гюго «Восточные мотивы», мы почти на каждой странице встречаем восточные слова (арабские, турецкие и т. д.), которые должны придавать тексту определенный местный колорит. Украшая эти неологизмы привычными для поэтического языка орнаментами, Гюго проявлял свой талант и в этой, полной риска, области. Приведем небольшой список этих ориентализмов, до романтиков в поэзии не встречавшихся:

bazar — «Ni l' enfance égorgée aux yeux des pauvres méres, ‖Ni la virginité marchandée au *bazar*» («La Douleur du Pacha»);

derviche — «Qu'a donc l'ombre d'Allah? disait l'humble derviche, ‖Son aumone est bien pauvre et son trésor bien riche!» (*там же*); djinn.— «Les Djinns» одно из самых известных стихотворений сборника «Восточные мотивы». В этом произведении поэт восклицает: «Dieu! la voix sépulcrale ‖Des Dpinus!... Quei bruit ils font! ‖Fuyons sous la spirale ‖De l'escalier profond»!» («*Les Djinns*»);

fellah. sérail — «Dans le sac du *fellah.* vidé sur la poussière ‖Manque-t'il quelque tête attendue au *sérail*?» («La Douleur du Pacha»);

icoglan — «Qu'a-t-il donc? murmuraient les *icoglans* stupides» (*там же*);

iman — «Les imans troublent-ils cette tête de fer?» (*там же*);

talisman, toman — «plus belle encor dans sa tristesse, ‖Ses yeux étaient deux *talismans.* ‖Elle valait mille *tomans* ‖ On la vendit à sa hôtesse» («Chanson de pirates»).

14.3. Точное слово. Обращение романтиков к конкретным словам связано либо с их реакцией на строгую регламентацию классицистов, либо с взаимодействием романтической поэзии с реализмом.

Поиск слова, наиболее точно выражающего мысль поэта,— забота всех художников слова. Требование точного слова было сформулировано и таким крупным романтическим поэтом, как Эминеску: «Чтобы выразить всю правду, ‖Где найти такое слово?» («Criticilor mei»).

Характерно, что и Леопарди, и Эминеску с кропотливой тщательностью отрабатывали свои стихи, набрасывая бесчисленное количество вариантов, прежде чем остановиться на окончательном тексте своих поэм. Изучение этих вариантов позволило бы нам лучше ознакомиться с эстетикой романтизма. В данной статье, желая возбудить склонность к такого рода исследованиям, мы ограничимся двумя наиболее значительными примерами.

Рассмотрим варианты одной из почти автобиографических поэм Леопарди «Последняя песнь Сафо» («Ultimo canto di Saffo»), в которых образ античной поэтессы не более как предлог; поэт говорит о несчастье нежной, благородной и горячей души, заключенной в уродливом теле. В другом месте Леопарди замечает: «Большой промежуток времени, отделяющий Сафо от нас, делает образы нечеткими и рождает то смутное и неясное, что особенно благоприятствует поэзии». Но даже говоря о «смутном и неясном» («vago ed incerto»), Леопарди продолжает искать четкое слово, ко-

[105] О роли экзотики во французском романе см. St. Ullmann. Style in the french novel, 1957, p. 40—93.

торое в данном случае должно было быть таким же «неопределенным», как и душевное состояние поэта. Посмотрим варианты начальной фразы поэмы:

Placida notte, e verecondo raggio
Della cadente luna; e tu che ‹splendi› / spunti
Fra ‹i taciti arboscelli› / ‹'l taciturno bosco› / ‹le tacite piante› / la tacita selva in su l',
Nunzio del giorno ‹o› ‹speziose› / ‹graziose› / oh ‹desiate› / dilettose e care
Mentre ignote mi fur l'erinni e il fato
Sembianze agli occhi miei, già non ‹s'addice› / arride
Spettacol ‹lene› / ‹vago, blando, mite› [106] / molle ai ‹dolorosi› / ‹lagrimosi› / ‹procellosi› / disperati affetti

Каждый стих позволяет заглянуть в мастерскую великого художника, который, вопреки своей верности классическим примерам и источникам [107], говорит о себе с захватывающей искренностью настоящего романтика. В начале Леопарди прямо обращается к «безмятежной ночи» («placida notte») и «стыдливому лучу луны» («verecondo raggio || Della luna»). Ощущение смутного и неясного начинается, когда речь заходит о «вестнике дня» («nunzio del giorno») — Венере. В конце второго стиха глагол *splendi* был бы слишком банальным; речь шла скорее о появлении и исчезновении звезды за горным лесом (*rupe*). Но шла ли речь действительно о лесе? Поэт мог свободно выбирать между словами *arboscelli› bosco — ›selva;* во всяком случае, можно следить за тем, как группа деревьев становится все более густой. В то же время главная забота поэта была описать *тишину* леса — мотив, не свойственный классицизму. Поэтому эпитет, раскрывающий эту тишину, занимает здесь *центральное место.*

Fra ‹i taciti arboscelli› / ‹'l taciturno bosco› / ‹le tacite piante› / la tacita selva ... /UU — UU — U/

[106] В издании Морончини указывается еще на несколько эпитетов женского рода к словам *sembianza* или *vista*: «Serena, benigna, tranquilla, amena, soave vista, senso» (G. Leopardi. Canti, edizione critica, a cura di I. Moroncini. Bologna, 1961, v. I, p. 349).

[107] Как отмечает сам Леопарди, основанием этой песни послужили стихи, написанные о Сафо Овидием.

Не менее трудным было выбрать эпитеты *dilettose e care*. Эти два прилагательные, помещенные перед существительным «*Sembianze*» и отделенные от него целым стихом («Mentre ignote mi fur l'erinni e il fato» [108]), подчеркивали прощание несчастного поэта с «меняющимися картинами» природы. Думая вначале об аффективном эпитете *desiate*, поэт затем колебался между двумя оценивающими эпитетами, которые становились все более конкретными: *Speziose* → *grazioze* → *dilettose*.

В шестой и седьмой строках перед поэтом стоит задача показать, с одной стороны, картины природы, с другой — выразить состояние своей души, которую даже эти нежные образы (*sembianze*) не могут утешить. В первом случае предпочтение Леопарди было на стороне чего-то необычного: ясно, что в сочетании со словом *spettacol* эпитеты *lene* ~ *vago* ~ *mite* ~ *blando* делали бы выражение более приблизительным, чем находящееся в окончательном тексте *spettacol molle*. Следует сослаться здесь на известный комментарий самого поэта: «Мягкий вид. Ведь говорят же: сладкий вид, сладкий взгляд и т. д. Почему же можно перенести слово из области вкусовых ощущений в область зрительных, а из сферы осязания — нельзя? Я согласен с тем, что такая метафора смела, но у Горация есть и более смелые — и немало. А если поэт, особенно лирик, не будет смелым в метафорах и будет бояться непривычного, он лишится новизны» [109]. Что касается эпитетов, относящихся к душевному состоянию поэта, укажем на прилагательное «бурный» в обороте «*procellosi affetti*».

Показательно сравнение этих вариантов поэмы Леопарди с первой строфой поэмы Эминеску «Лучафэр» [110]. Процесс рождения этой строфы восстанавливается следующим образом:

A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din { ‹neamuri› / rude } mari împărăteşti
‹O luminoasă›
‹Un ghiocel de›
‹O mult frumoasă›
‹Un vlăstărel de›
‹Un gangure de›
‹Un soi frumos de› } fată
‹o pasere de›
‹Un giuvaier de›
‹Un căniraş de›
‹O dalie de›
O prea frumoasă

[108] Согласно комментариям Де Робертиса, классический намек на *erinni* должен считаться синонимом «furore della passione» или же «passione amorosa» (указ. соч., стр. 98). Вставка стиха, начинающегося словом *mentre*, может истолковываться как символ стилистического порядка — счастье, прерванное страстью и судьбой.

[109] См. изд. Морончини, т. I, стр. 349.

[110] Варианты текста Эминеску см. в издании: Opere. Bucureşti. Perpessicius. 1943, v. II, p. 370; L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu. Bucureşti, 1964, p. 167—170.

В поэме Эминеску «дочь императора» влюбилась в Дух звезды, принявший человеческий облик. Эпитеты, добавленные поэтом к существительному *fată* (девушка), могут быть разделены на две группы: А) неопределенный артикль + существительное + предлог *de* + существительное (см. фр. *un fripon d'enfant*); В) неопределенный артикль + прилагательное + существительное («О *luminoasă* fată») [111]; тем не менее кажется предпочтительным начать анализ с типа А, где можно найти метафоры из растительного и животного мира. Первые представлены выражениями: «un *ghiocel* de fată» [112], «un *vlăstarel* de fată [113], «o *dalie* de fată» [114]; вторые — «o *pasere* de fată» [115] «un *gangure* de fată» [116] и «un *cănăraș* de fată» [117]. Добавим еще более редкие типы эпитетов «un *soi frumos* de fată» [118] и «un *giuvaier* de fată» [119]. В группе В — артикль+прилагательное+существительное самым поэтичным выражением является, без сомнения, «o *luminoasa* fată». В окончательном тексте *prea* является синонимом «mult» (очень); см. схему ⟨mult⟩ frumoasă fată, (с прекрасной лабиальной аллитерацией). prea

Рассмотренные выше примеры текстов и вариантов к ним позволяют утверждать, что настоящая новизна лексики романтического стиля заключается не в выборе слов, а в словосочетаниях, которым мы посвящаем отдельный подраздел (*16*). Предпочтение, оказанное Леопарди отдельным приемам, свидетельствует о прочности известных классических оборотов; что касается эстетики Эминеску, то в период его творческой зрелости она характеризуется несомненным стремлением к более точному поэтическому выражению, т. е. к тому направлению, которое Т. Виану считал «отдалением от излишних орнаментов» [120].

15. Имена собственные. Весьма сомнительным наследством классицизма было использование в поэзии имен собственных, главным образом — мифологических. И в этом отношении эстетика романтиков, хотя и не сформулированная единодушно, представляла радикальный разрыв с прошлым. При этом нетрудно указать на ряд переходных приемов.

[111] «Блестящая девушка» (ср. lumina — свет, блеск). Позднее, в «Оде», Эминеску применяет к себе самому эпитет *luminos*: «Pot să reuviu *luminos* din el ca Pasărea Phoenix?» («Смогу ли я возродиться таким же блестящим, как птица Феникс?»).

[112] «Девушка, похожая на подснежник». Об отдельных метафорических применениях этого слова см. «Dict. Acad. Rom.», v. III, p. 261.

[113] «Девушка, похожая на *молодой росток*». Нельзя найти других, более старых примеров литературного употребления этого словосочетания.

[114] «Девушка, похожая на *георгин*». См. у К. Негруцци: «*Daliile* îmbracate în bogatele lor rochii colorate» («Георгины, одетые в свои богатые многоцветные одежды». См. L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu, p. 170).

[115] «Девушка, похожая на птицу».

[116] «Девушка, похожая на *цаплю*». *Gangure* — диалектический вариант от «gangur[e]».

[117] «Девушка, похожая на канарейку».

[118] «Девушка *прекрасной породы*».

[119] «Девушка, похожая на драгоценность». Слово *giuvaier* ('драгоценность') применяется к женщине также и писателем И. Славичи, другом Эминеску (ср. L. Gáldi. Указ. соч., стр. 170).

[120] См. T. Vianu. Problem de stil şi artă literară. Bucureşti, 1955, p. 48.

15.1. Личные имена. Как известно, классицистические традиции поэтического стиля требовали в качестве украшений, несомненно имеющих выразительную силу, определенного количества мифологических названий. Этот взгляд, восходящий к поэзии эпохи Возрождения, был еще весьма живым в XVIII в. Сошлемся в качестве примера на последнюю строфу одной элегии Парни:

Viens; la nuit est obscure et le ciel sans nuage;
D'un éternel adieu saluons ce rivage,
Ou par toi seule encor mes pas sont retenus.
Je vois à l'horizon l'étoile de *Vénus*:
Vénus dirigera notre course incertaine.
Eole exprès pour nous vient d'enchaîner les vents;
Sur les flots aplanis *Zéphyre* souffle à peine.
Viens; *l'Amour* jusqu'au port conduira deux amants.

В эти восемь александрийских стихов входят четыре имени божеств, причем имя *Венеры* подчеркивается в четвертом и пятом стихах еще и эпанафорой (*11.2.4*). Такие имена, как *Зефир, Эринии,* становятся у романтиков парицательными. Поучительно сослаться и на последние стихи поэмы «Последняя песнь Сафо», где автор, как мы видели, скрывается под маской Сафо:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
Rifuggirà l'ignudo animo a *Dite* ...
. . . . . .
Ogni più lieto
Giorno di nostra età primo s'invola.
. . . . . .
Ecco di tante
Sperate palme e dilettosi errori,
Il *Tartaro* m'avanza; e il prode ingegno
Han la *tenaria Diva* [121],
E l'altra notte, e la silente riva.

Однако такого рода места становятся все более редкими, можно подметить даже возникновение «предпарнасского» направления. Гегемония греко-римской мифологии мало-помалу исчезает, заменяясь странным соединением, в котором египетские божества уживаются с германскими и с великими фигурами ряда монотеистических религий — от Яхве до Будды. За этим, скорее чисто литературным синкретизмом, нетрудно обнаружить поколебленную традиционную веру. Интересно, что даже Ламартин (как и Леопарди) обращается уже не к богу, а к «божествам»: «Я лишь прошу богов направить мои стопы» («Je ne demande aux *dieux* que de guider mes pas».— «Tristesse»).

[121] Нам знаком и противоположный прием: в сонете Эминеску «Veneţia» название океана персонифицировано как *Okeanos* («*Okeanos* se plinge pe canaluri»). У Леопарди Прозерпина названа «Tenaria Diva»; эпитет относится к мысу Тенаро, вблизи которого, по представлению древних, находился вход в подземное царство (См. «Canti» Леопарди в издании Де Робертиса, стр. 104).

Процитируем несколько типических случаев употребления мифологических имен, относящихся часто к весьма отдаленным мирам. Каждая цитата выявляет характерное для романтической поэзии беспокойство:

«Mais plus grand que *Titan*, puis plus grand que l'*Athos*». (Hugo. «*Le Satyre*»].— «C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime... ‖Cet *Icare* oublié qui remontait les cieux, ‖Ce *Phaéton* perdu sous la foudre des dieux, ‖Ce bel *Atys* meurtri que Cybèle ranime» (Nerval. «Le Christ aux Oliviers»).— «Cada pasto rį oh Luna! en sueño ardiente, ‖ser pudo un *Endimion*» (Pastor Diaz «A la luna»).— «Sous la pâleur d'*Abel*, hélas! ensanglanté ‖J'ai parfois de *Caïn* l'implacable rougeur». (Nerval. «Antéros») [122]. «*Jéhovah!* le dernier, vaincu par ton génie... ‖C'est mon aïeul, *Bélus* ou mon père *Dagon*» (там же).— «Isis, la mère, alors se leva sur sa couche» (Nerval. «Horus»).— «Le dieu *Kneph* [123] en tremblant ébranla l'univers» (там же).— «De unde vii?» intraba *Odin* blînd ‖«Am rasarit din fundul Marei negre» (Eminescu. «Odin şi poetul»).— «Dar vrei o patimă de sfînt ‖In inima ta cruda ‖Iţi (dau) un petec de pamînt ‖Ca (să) te cheme *Budda*» (Eminescu. «Luceafarul», var A.— Opere, v. II, ed. Perpessicius, p. 389).

15.2. Географические названия. Отдельные обращения к античной или мифологической географии характерны для текстов, переходных от постклассицистического стиля к романтизму: «...alle valli ‖d'*Esperia* verde, e al tiberino lido, ‖il calpestio de' barbari cavalli» (Leopardi. «Bruto minore»).— «...a voi marmorei numi ‖se numi avete in *Flegetonte* albergo... ‖(Там же) — «Non io d'*Olimpo* o di *Cocito* i şordi‖ regi...appello» (Там же). См. также отдельные стихи Ж. де Нерваля и Гюго: «Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du *Cocyte*» (Nerval. «Antéros»).— «Alors sur la *Taygète*. ‖Sur le *Mussis*, au pied de l'*Olympe* divin» (Hugo. «Le Satyre»).— «Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé; ‖Rends-moi le *Pausilippe* et la mer d'Italie» (Nerval. «El Desdichado»).

Гораздо более характерен прием, встречающийся у Мандзони. Говоря о походах Наполеона, он смешивает античные географические названия с современными:

Dalli *Alpi* alle *Piramidi*,
Dal *Manzanarre* al *Reno*,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno,
Scoppiò da *Scilla* al *Tanai*,
Dall'uno all'altro mar.

«Il Cinque Maggio»

Географические названия во многом усиливали впечатление от экзотических пейзажей. «Восточные мотивы» Гюго напоминают в этом и одну из элегий Х. Ароласа, где речь идет о дочери султана, влюбленной в христианина:

Invictísimo dueño de los mares,
con dirección profética y divina,

[122] Ср. стихотворение Бодлера «Авель и Каин».
[123] Отметим неблагозвучащий характер этого имени бога. Романтики нередко применяли такого рода «диссонансы».

de grandes fortalezas y lugares,
de la casa de *Meca*, y de *Medina* ...
Bosnia, *Serbia*, *Morea* y tierras todas
de la *Iliria*, la *Armenia* ...
y las islas de *Chipre*, *Candia* y *Rodos* ...
. . . . . .
El *Tigris* y el *Eufrates* correrían
murmurando tu nombre poderoso.

«*La sultana enamorada del cristiano*»

Было бы излишне напоминать об общеизвестных географических названиях, встречающихся в стихотворениях Гюго, важно лишь то, что и он не забывал о звучности употребляемых им названий («Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine!»).

16. Словосочетания. Для того чтобы установить точно и доказательно новизну поэтического стиля романтиков, следовало бы подвергнуть углубленному анализу определенное количество текстов, изучая их фразеологию с помощью больших словарей. К сожалению, такой анализ невозможен для *всех* романских языков. Мы не имеем словаря типа «Littré» или «Robert» для языка итальянского или испанского романтизма; не завершен и большой словарь румынского языка. При таких условиях мы вынуждены ограничиться отдельными отрывками поэмы Мюссе, где «парландо», характеризующее «Потерянный вечер» («Une soirée perdue»), существенно отлично от общеизвестного риторического стиля многих романтиков. Это не просто монолог — форма, преобладавшая во многих романтических поэмах, но (несмотря на его характер поэтического манифеста) *внутренний монолог,* произнесенный едва слышно в вечерней тишине. Рассмотрим хотя бы три характерные отрывка:

I. J'étais seul, l'autre soir au Théâtre Français,
Ou presque seul [124], l'auteur n'avait pas grand succés.
Ce n'était que Molière, et nous savons du reste [125]
Que *ce grand maladroit* [126], qui fit un jour *Alceste* [127],
Ignora *le bel art* [128] de *chatouiller l'esprit* [129]
Et de servir à *point* un *dénoûement bien cuit* [130].
Grâce à Dieu, nos auteurs ont changé de méthode,

[124] Лимитативные формы такого рода часто встречаются в устном стиле; в этом случае следует учесть «коррекцию»: один — почти один. Других примеров такого применения наречия «presque» Робер не приводит.

[125] «Du reste» уже встречается у Лафонтена (Робер); у других поэтов примеров этого выражения не находим.

[126] В словарях находится мало примеров субстантивации прилагательного *maladroit*; у Робера можно найти более поздние примеры (Валери и др.).

[127] Курсив Мюссе.

[128] Выражение *le bel art* имеет здесь весьма иронический смысл.

[129] *chatouiller l'esprit:* это выражение, по-видимому, сделано по образцу «chatouiller l'oreille»; уже у Лафонтена читаем: «Le louange *chatouille* et gagne les esprits» (Робер).

[130] *Un dénoûement bien cuit* — ироническое выражение, основанное на метафорическом применении такого банального и конкретного глагола, как *печь*.

O notre maître à tous [144], si ta tombe est fermée,
Laisse-moi dans ta cendre, un instant ranimée,
Trouver une étincelle, et je vais t'imiter!
Apprends-moi de quel ton, dans ta bouche hardie,
Parlait la vérité, ta seule passion,
Et, pour me faire entendre, à défaut de génie,
J'en aurai le courage et l'indignation!

16.1. Семантика эпитета. Большинство романтических поэтов пытается обновить традиционный фонд эпитетов (так, мы уже отметили интересные мысли Леопарди относительно выражения «spettacol *molle*»). Чтобы яснее видеть романтическое новаторство в этой области, рассмотрим некоторые категории эпитетов.

16.1.1. Значительная часть эпитетов-*прилагательных* имеет совершенно естественный характер. Французские романтики стараются избегать их, итальянские часто обращаются к синонимам, представленным традиционной диглоссией (*13*). См., например, *reo* вместо «cattivo»; *atro* вместо «oscuro»; отметим также семантический латинизм *alto* в смысле «глубокий»: quando nell'*alto* lato ‖ l'amaro ferro intride (Leopardi. «Bruto minore»). В испанском у Беккера находим: «Si se turba medroso en la *alta* noche‖tu corazón». Испанцы, впрочем, не столько избегают традиционных эпитетов, сколько стремятся преобразить их в образы. Так, чтобы описать восход солнца, они пользуются перифразой «dorados limites de Oriente» (Espronceda); ср. также «término *sombroso* de Occidente» — «вечер после захода солнца». Гроза описывается посредством прибавления эпитета к названию других явлений природы: «borrascosos nubes». В других выражениях можно обнаружить неопределенное пожелание обновления, как, например, *viento proceloso* у Эспронседы [145]. Ср. также *orageaux aquilons* у Ламартина в последнем стихе поэмы «Одиночество». У румынских поэтов отмечается все более частое применение в качестве поэтического эпитета заимствованных слов: «Un *mistic* sînt concert» у Элиаде в его переводе этого стихотворения Ламартина, «Melodica şoptire a riului» у Эминеску.

16.1.2. Гораздо более интересны многочисленные эпитеты-*оценки*, раскрывающие не только качество описываемого предмета, но и пристрастия самого романтического поэта. Нет ничего нового в том, чтобы говорить о «*vil* sumisión» или о «*sòrdida* avaricia» (Espronceda), однако отдельные стихи, содержащие эпитеты такого рода, становятся у романтиков настоящими портретами: «Tu demandais pourquoi j'ai tant de rage au coeur‖Et sur un col *flexible* une tête *indomptée*» (Nerval). Чтобы выразить понятие 'странный', Нерваль пользуется прилагательным «gothique», напоминая

[144] См. высказывание о Мольере Гюго в «Ответе на обвинительный акт»:

N'exprimant que la vie abjecte et familière:
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bon pour Molière.

Лексический реализм романтиков в большой мере восходит к богатству комического словарного фонда Мольера, представлявшего в свое время «низкий стиль».

[145] Некоторые испанские примеры взяты нами из монографии: G. Sobejano. El epiteto en la poesia española. Madrid, 1956, p. 399, 368, 370, 385.

16.1.5. Оксиморон — редкая фигура у романтиков; можно указать, однако, на ряд примеров обращения к нему. Например — «cet insensé *sublime*» у Нерваля («Le Christ aux Oliviers»), «Dureros de dulce» у Эминеску.

16.1.6. Синестезия. Можно привести хотя бы три выразительных примера синестезии:

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses *molles* clartés!

Lamartine. «Le Lac»

Quando nell'alto lato
L'*amaro* ferro intride.

Leopardi. «Bruto minore»

Yo soy de la alta luna
la luz *tibia* y serena.

Bécquer. «Rimas»

Разница между этими тремя примерами значительна. Итальянское выражение «amaro ferro» могло удивить романтиков гораздо менее, чем испанское «luz tibia» и другие еще более условные выражения.

16.1.7. В отдельных случаях можно наблюдать не только прилагательные, превращенные в существительные [147], но и применение существительных в качестве прилагательных. Под влиянием стремления к антропоморфизации, характеризующей романтический стиль, выражение типа «forêt *vierge*» укореняется в романтической поэзии всех романских народов. Несколько примеров:

Je regarde au-dessus du mont et du vallon,
Et des mers sans fin remuées,
S'envoler sous le bec du *vautour* aquilon,
Toute la toison des nuées...

Hugo. «Paroles sur la dune»

Vergin di servo encomio.

Manzoni. «Il Cinque Maggio»

Vedova è [la vita.— *Л. Г.*] insino al fine ...

Leopardi. «Il tramonto della luna»

Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare,
Ce zilele-mi *copile* şi albe le-a ţesut,
Ce auzi odată *copila*-mi murmurare,
Ce jocurile-mi june, zburdarea mi-a văzut.

Eminescu. «Din străinătate»

[147] Вот несколько примеров субстантивации прилагательного: «Di quel *securo* il fulmine//Temea dietro il baleno» (Manzoni. «Il Cinque Maggio»); «de necessari danni//Si consola il *plebeo*» (Leopardi. «Bruto minore»); «Hercule dit: voilà le drôle en question» (Hugo. «Le Satyre»); «Je suis le *ténébreux*, le *veuf, l'inconsolé*» (Nerval. «El Desdichado»).

Интересно указать на то, что у Беккера слово «gigante» (великан) играет аналогичную роль: «Yo sé un himno *gigante* y extraño»; «*gigante* ola que el viento»; «*gigante* voz que el caos»; «olas *gigantes* que os rompéis bramando».

17. Некоторые тропы или лексические фигуры. Рассматривая здесь некоторые тропы или лексические фигуры, мы вынуждены на этот раз ограничиться лишь постановкой проблемы, так как разбор всех типов тропов, на которые указывают сами теоретики романтизма, потребовал бы специальной монографии [148]. Несмотря на это, мы надеемся, что даже сжатое рассмотрение проблемы сможет дать представление о значении тропов для романтических поэтов.

17.1. Антитеза — важнейший из стилистических приемов романтизма. После стольких приведенных выше примеров самых разнообразных тропов нам остается предложить тезис, который последующие исследования смогут развить.

В поэзии романтиков мы встречаемся с двумя крайностями в использовании антитезы. С одной стороны, антитезы, захватывающие лишь какой-либо частный мотив стихотворения. Например, у Гюго: «car le jeune homme est *beau*, mais le vieillard est *grand*» («Booz endormi»); с другой стороны, имеются антитезы, проникающие в самую структуру произведения и определяющие ее в целом. Эти грандиозные антитезы нередко находят отражение даже в названиях больших романов (ср. «Le Rouge et le Noir»). В одах Леопарди многочисленные антитезы не влияют на выбор названия. Эминеску в начальный период своего творчества широко пользовался антитезой как самой важной составной частью своих поэм, которые иногда могут быть приравнены к частям симфонии. После поэмы «Эпигоны» («Epigonii»), в которой Эминеску противопоставляет энтузиазму предшественников скептицизм своего поколения, он придает особое значение контрастным эффектам названий своих произведений. Например — «Император и пролетарий» («*Împărat şi proletar*»), «Венера и Мадонна» («*Venere şi Madonă*»), «Ангел и демон» («*Inger şi Demon*») [149]. Даже более поздние свои «Послания» («Scrisori») Эминеску строил по принципу антитезы: вечная жизнь Космоса противопоставлена им пошлости будней («Scrisoarea I»), героизм предков — моральному упадку современного ему мира («Scrisoarea III»), картина идеальной любви далекого прошлого — корыстным буржуазным бракам по расчету («Scrisoarea IV») [150]. Антитеза преобладает также и в поэме Эминеску «Лучафэр», в которой возвышенные стремления Гипериона сталкиваются с лицемерием принцессы и с цинизмом пажа.

17.1.1. Гипербола. Чтобы лучше выявить контрастные эффекты, романтический поэт прибегает к гиперболе [151]. В стихотворении «Озеро» Ламар-

[148] Относительно поэтических фигур, называемых авторами того времени по поэтике и риторике, см. Y. Le Hir. Указ. соч., стр. 165, 178 и сл.

[149] О структуре этих поэм Эминеску см. L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu. Bucureşti, 1964, p. 76—89.

[150] В этих посланиях, явно сатирических по замыслу, поэтический реализм лексики Эминеску достигает наивысшего выражения.

[151] О гиперболе и ее стилистических функциях до романтизма см. H. Morier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1961, p. 196—197.

тип воспевает «extases sublimes». Христос Нерваля, в котором нетрудно узнать измученную душу поэта, восклицает: «*Tout* est perdu! J'ai parcouru *les mondes*,‖Et j'ai perdu mon vol...». Тот же Нерваль мечтает в «Фантазии» («Fantaisie») о мелодии «pour qui je donnerais‖*Tout* Rossini, *tout* Mozart et *tout* Weber...». Гиперболы Гюго часто исполнены такого пафоса, который мало подходит к интимному содержанию стихов. Например, в «Грусти Олимпио»:

Dans ces jours où la tête au poids des ans s'incline,
Où l'homme, *sans projets*, *sans but*, *sans visions*,
Sent qu'il n'est déjà plus qu'une tombe en ruine,
Où gisent ses *vertus* et ses illusions...[152].

Гиперболы углубляют торжественность строк Мандзони, посвященных последним минутам Наполеона:

Tu, dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola;
Il Dio che atterra, e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.
«Il Cinque Maggio»

Благодаря гиперболе Леопарди сумел внести новое даже в условный образ галантной поэзии XVIII в.: «... e già non sai nè pensi‖Quanta piaga (какую большую рану. — *Л. Г.*) m'apristi in mezzo al cuore» («Вечер праздничного дня»). У Александри гипербола возникает из сказочного мира народного воображения: «Si-n lunca pătrunsă de razele ei//zubra caii noştri cu *aripi de zmei*» («8 Mart»). Молодой Эминеску также обращается к гиперболе, напоминающей подчас о гиперболах Гюго.

17.1.2. Уменьшительные формы. Как известно, с XVI в. уменьшительные формы играют во французской литературе лишь второстепенную роль, тогда как в испанской и итальянской, где они возникают обычно в разговорном языке, они более распространены. Тем не менее, на стиль высокой романтической поэзии они и здесь влияния не оказали. В румынской литературе, напротив, уменьшительные формы встречаются часто. Александри воспевает в «Juvenilia» Елену Негри под именем «Steluţa» (звездочка). Кроме песни, начинающейся словами «Doina, doiniţa» (которой подражал и молодой Эминеску), приведем также несколько стихов из «Венецианской баркаролы» («Barcarola veneţiana»), написанной после смерти Елены:

Pe marea lină
Care suspină,
Stelele toate plutesc uşor.
De ce, *drăguţă*,
A mea *steluţă*,
Lipseşti tu numai din horul lor?

Нет сомнения, что столь частое обращение к уменьшительным формам свидетельствует о влиянии устного, разговорного языка. Следует, однако, от-

[152] Отметим здесь несколько триколонов и анафор, построенных в одну строку.

метить, с каким изяществом преобразует Александри эту традицию в подлинно поэтическую структуру [153].

17.2. От образа к символу. Нельзя не удивляться богатству форм романтической лирики; и все-таки имеется мало трудов, касающихся связи между романтическими образами и классическими категориями лексических фигур. Поэтому мы считали полезным произвести, как и в предыдущем параграфе, «микросинтез», охватывающий несколько традиционных категорий, тесно между собой связанных. Между ними не существует непереходимых границ, а скорее почти незаметные переходы: сравнение, метафора, эмблема, аллегория и, наконец, символ. Уже этот простой перечень показывает, что в стилистических идеях романтиков содержатся зачатки будущей эволюции. Бодлер, который посвящает несколько стихотворений своему старшему современнику Гюго, является одним из самых замечательных примеров этой связи. *Маяки* (в том смысле, который придает этому слову Бодлер) приравниваются им к олимпийским бегунам, передающим друг другу то же вечное пламя.

17.2.1. Образ. В чем же суть романтического образа [154]? Романтический поэт никогда не притворяется равнодушным к образам природы; его искусство коренным образом отличается от бесстрастия (скорее напускного, чем искреннего) парнассцев. Отсюда глубоко субъективный характер почти всех романтических описаний природы, в которых часто нетрудно обнаружить зачатки своего рода импрессионизма или символизма.

В поэзии романтиков можно различать образы, отражающие непосредственные наблюдения поэта, и образы-фантазии.

Описание природы. Романтический поэт стремится уловить «меняющуюся картину» всего, что перед ним происходит. Отсюда — внутренний динамизм большинства описаний, далекий от «божественного покоя», воспет впоследствии Валери в «Морском кладбище» («Le Cimetière marin»); Ламартину достаточно бросить взгляд на глубины озера Бурже, чтобы воскликнуть:

Eternité, néant, passé, *sombres abîmes*,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
Parlez: Nous rendez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez?

«*Le Lac*»

Созерцание уступает здесь место эмоциональному восприятию, выражающемуся в восклицательной и вопросительной интонациях. Перед нами всего лишь две фразы, но они, вопреки сравнительной своей простоте, содержат целый ряд стилистических фигур: триколон, «негативная» градация, нагромождение лабиальных звуков, антитеза (*éternité — jours*), персонификация, галантный эпитет («extases *sublimes*»), гипербола. Этот «кра-

[153] См. также третий стих второй строфы: «de ce *Ninița*, ‖ A ta *gurița*//Nu se ande cîntîna voios?» — Напомним, что эти стихи написаны в «quinari doppi», излюбленной форме венецианских баркарол.

[154] Общеизвестно, что в современной стилистике принимаются во внимание и ритм образов в структуре произведения, и их психологическое содержание. См., например, J.-P. W e b e r. Genèse de l'oeuvre poétique. Paris, 1960, p. 91 etc.

Y tu invisible te alzas, en tu fronte
ostentando de fuego una corona,
cual rey del caos, que refleja y arde
con luz de paz y viva.

«El faro de Malta» [157]

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire transparente por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan
del cenit suspendiendo su tenebroso tul?

¿Qué instinto las arrastra? Qué esencia las mantiene?
¿Con qué secreto impulso por el espacio van?
¿Qué ser velado en ellas atraversando viene
sus cóncavas llanuras que sin limbrera están?

«La Tempestad» [158]

Из румынской поэзии следует назвать в этой связи прежде всего пейзажи Александри «Конец осени» («Sfirsit de toamna») и «Зима» («Jarna»).

Фантастический образ. Для этого главного варианта романтического образа мы приводим лишь несколько стихов из «Сатира» («Le Satyre») Гюго:

Le satyre chanta la terre monstrueuse...

. . . . . .

Puis il dit l'Océan, typhon couvert de baves,
Puis la Terre lugubre avec toutes ses caves,
Son dessous effrayant, ses trous, ses entonnoirs,
Où l'ombre se fait onde, où vont des fleuves noirs,
Où le volcan, noyé sous d'affreux lacs, regrette
La montagne, son casque, et le feu, son aigrette,
Où l'on distingue, au fond des gouffres inouïs [159],
Les vieux enfers éteints des dieux évanouis.

Ясно, что такого рода картины близки *сновидениям.* Несмотря на реализм составных частей, суггестивность текста создает вокруг нас мир, сходный с мифическим.

17.2.2. Сравнение. Романтическая поэзия достигает совершенно новых эффектов, используя четыре основных типа сравнения, при помощи которых создаются образы, превосходящие эффект простого эпитета.

Сравнение одушевленного с одушевленным. Гюго не удовлетворяется тем, что его Сатир имеет нечеловеческие размеры; он добавляет к его ха-

[157] Обращает внимание контрастный эффект, созданный описанием бурной ночи и спокойным светом маяка.

[158] См. наши замечания относительно вопросительного стиля (*6.2.*). Бурное движение облаков имеет и символическое значение.

[159] Очевидно, что такого рода формулы свидетельствуют о прямом влиянии двух великих предшественников романтизма — Вергилия и Данте. В то же время слово «gouffre» (бездна) предсказывает один из настойчиво повторяющихся образов Бодлера.

рактеристике все новые сравнения, основанные на суггестивности мифологических образов:

Tout en parlant ainsi le Satyre devint
Démesuré, plus grand d'abord que Polyphème,
Puis plus grand que Typhon qui hurle et qui blasphème,
Et qui heutre ses poings ainsi que des marteaux.

«*Le Satyre*»

В эту же категорию следует включить сравнения человека с животным (например, со львом) или с птицей (с орлом или ястребом). Более скромное сравнение находим в поэме Леопарди «Одинокий дрозд» («Il passero solitario»).

Сравнение одушевленного с неодушевленным. Ввиду того, что романтический поэт всегда стремится к динамизму, этот вид сравнения довольно редок. Тем не менее Эминеску долго не мог отделаться от параллели «человек» и «море» [160]:

De-ai pătrunde c-o privire
Al meu sîn,
Să vezi *marea*-i de mîhnire
Şi venin,
Ai cunoaşte-atuncea bine
Traiul meu:
Suflet mort, zîmbri senine
Iată eu.

«*Cînd priveşti oglinda mării*»

Ассоциации у Эминеску больше напоминают Гейне, чем Бодлера, и позволяют заметить такое явление, которым до сих пор мало занимались. В ряде его поэтических текстов сравнение производит необходимый эффект даже при отсутствии слов сравнения (*как, похоже* и т. п.). Такие сравнения нередко сходны с метафорой.

Особый вид этой категории встречается в первой строфе оды «Пятое мая», в которой потрясенная и почти парализованная трагической вестью толпа сравнивается с трупом императора:

Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita
la terra al nunzio sta,

muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale;
né sa quando una simile
orma di piè mortale
la sua crueunta polvere
a calpestar verrà [161].

Сравнение неодушевленного с одушевленным. В этом типе следует искать зачатки всякого рода персонификации. См. выше (*17.2.1*) наши замечания к персонификации темных облаков, сравниваемых в поэме Александри с драконами (*balauri*), заимствованными из румынской народной мифологии.

[160] В сонете «Венеция» («Veneţia») Эминеску изображает себя в образе Океаноса. См. L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu, p. 331—340.
[161] См. Terracini. Указ. соч., стр. 253—254.

Сравнение неодушевленного с неодушевленным. В поэме Ламартина «Долина» («Le Vallon») поэт начинает с описания двух ручьев, которые, «извиваясь, прочерчивают границы долины» («tracent en serpentant les contours du vallon»); немедленно поэт добавляет:

La source de mes *jours* comme eux s'est écoulée:
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour;
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi la clarté d'un beau *jour*.

Прежде всего речь идет здесь об источнике в метафорическом смысле, который только данное, весьма реальное сравнение превращает в нечто живое. С образом этого источника связывается тройная анафорическая группа, содержащая аллитерацию шипящих (ср. также у Аполлинера); в третьем стихе преобладает антитеза (*limpide — troublée*); в последнем стихе слово *jour* повторяется в форме анэпифоры.

Сложные случаи. Имеются тексты, в которых разные типы сравнений стоят рядом. Еще раз сошлемся на поэму Эминеску:

Căci te iubesc, copilă, ca *zeul* nemurirea,
Ca *preotul* altarul, ca *spaima* un azil,
Ca *sceptrul* mîna blîndă, ca *vulturul* mărirea,
Ca *visul* un copil.

Существительные, относящиеся ко вторым членам сравнения, весьма разнообразны; так, с эмблемами «алтарь», «убежище», «милосердная рука», «дитя» и т. п. поэт то и дело сочетает отвлеченные понятия — «бессмертие», «величие».

17.2.3. Метафора. В ходе наших исследований романтического стиля мы говорили о стольких метафорах, что кажется излишним возвращаться ко всем подробностям этой проблемы [162]. Займемся здесь лишь серией метафор, относящихся к *луне*. Рассмотрим вначале некоторые «позитивные» метафоры, а затем противопоставим им «негативные» метафоры Мюссе, ирония которого была одной из примечательных черт французского романтизма.

Мы уже привели несколько метафор, относящихся, по прекрасному выражению Леопарди, к «verecondo raggio della luna» («Последняя песнь Сафо»). Такие метафоры часто основаны на литературных ассоциациях, а также на обращении к греко-римской мифологии. (Характерен пример «Одиночества» Ламартина: «Et le char vaporeux de la *reine des ombres*‖Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon».) Отметим, что имя Селены в этом тексте отсутствует, что объясняется ослаблением интереса к мифологическим именам (*15*). Поэт прибегает к перифразе, которая, благодаря своему ясному значению, более выразительна, чем античное имя. Ученики Ламартина были весьма склонны к таким «проясненным» метафорам. Уже в 1826 г. Элиаде-Рэдулеску попытался перифразировать метафору Ламартина следующим образом: «Ş-a umbrelor stapîna, în caru-i rotat,‖Păşeşte şi al-

[162] Относительно понятия метафоры см., в частности, основательное исследование T. V i a n u. Problemele metaforei şi alte studii de stilistică. Bucureşti, 1957, p. 9–118.

beşte o pinza finnegoasa»[163]. В 1847 г. слово *stapîna* (сударыня, принцесса) было заменено им более точным неологизмом *regina* (королева): «Şi-a umbrelor *regina*». Впоследствии образ «королевы теней» в этом стихотворении стал идентифицироваться в восприятии читателей с идеализированной фигурой умершей в молодости подруги поэта. Слово «regina» прочно вошло в словарь Александри и Эминеску. При этом переистолкование метафоры Ламартина имело два этапа: около 1866 г. в траурной элегии «Mortua est» Эминеску употребляет выражение «luna regina» (королева луны); десятью годами позднее, в первом двустишии элегии «Меланхолия», образ луны совершенно идентифицируется с образом *умершей королевы*. Для того времени эта метафора была еще очень смелой, поэтому румынский поэт счел целесообразным ввести ее осторожным выражением «părea că...» (показалось, будто...):

Parea ca printre nouri séau s-a fost deschis o poarta,
Prin care trece alba *regina noptii moarta*.

Подобные идеализирующие образы в романтической поэзии встречаются часто; тем не менее весьма поучительно посмотреть и явления обратного рода. Сошлемся на поэта, который, применяя ряд иронических образов, сравнений и метафор, попытался противостоять культу луны, созданному его современниками и предшественниками. Такие неожиданные приемы не чужды романтическому духу, во всяком случае «Баллада к луне» («La Ballade à la lune») Мюссе заслуживает нашего внимания, несмотря на имеющиеся в ней преувеличения и странности, как реакция здравого ума в духе Мольера (ср. *15*) на условное применение идеализированных образов.

Луна у Мюссе уже не «королева», а игрушка «темного духа», глаз одноглазого неба, «бледная маска», из-под которой «мрачный ангел» («chérubin *cafard*») «лорнирует мир» (*«lorgne* le monde»). «Луна — это «шар» («boule), большой толстый «паук» (*faucheux*)[164] и т. д. В определенном месте картина становится еще более мрачной и служит рамкой для еще более зловещих ассоциаций:

Es-tu, je t'en soupçonne,
Le vieux *cadran* de fer
Qui sonne
L'heure aux damnés d'enfer?

Поэт использовал здесь также параллельные вопросы, введенные анафорической формулой «Es-tu..?».

Во второй части этой баллады Мюссе пытается противиться традиционному очарованию луны и отрицает смысл каких-либо попыток ее персонификации:

Va, lune moribonde,
Le beau corps de Phébé,
La blonde
Dans la mer est tombé.

Tu n'en es que la face
Et déjà, tout ridé,
S'efface
Ton front dépossédé.

[163] «Cours intreg de poesie generală», v. I. Bucureşti, 1868, p. 4.
[164] Подчеркнутые слова еще не вошли в то время в литературный обиход. Более ранние поэтические примеры их использования отсутствуют.

Рассмотренный нами идеализированный образ луны и попытки его разрушения являются ярким примером внутренней диалектики развития образа в романтической поэзии.

17.2.4. Эмблема. Следует указать на две особенности, которые только в сопряженном виде создают эмблему. С одной стороны, эмблема имеет всегда *материальный* характер; такие выражения, как «quitter la *robe* pour *l'épée*», «Le *Rouge* et le *Noir*» и т. п., прекрасно это показывают. С другой стороны, необходимо, чтобы эмблема истолковывалась на основе «согласия» (общепринятого понимания) коллектива. Это значит, что эмблема имеет общественный аспект, чего нет в символе (см. ниже). Читая наш первый пример («quitter la robe pour l'épée»), никто не думает о женском *платье*, текст позволяет только одно значение, и нет никакого сомнения, что речь идет о *магистрате*. Нередки и более простые эмблемы, как, например, «лавры» как эмблема славы, «железо» как эмблема героизма и боевого духа в оде Леопарди «К Италии».

17.2.5. Аллегория. Уже с начала развития романтической поэзии обращение к аллегории, этому классическому варианту персонификации, стало заметно более редким. В поэзии молодого Леопарди аллегории встречаются еще в изобилии. В оде «К Италии» несчастная родина поэта представлена в образе неутешной вдовы:

...sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia...

В начале известной канцоны «Над памятником Данте» Леопарди, осуждая решения Венского конгресса, с горькой иронией создает аллегорическую фигуру современного ему мира:

Perché le nostre genti
Pace sotto le bianche ali raccolga,
Non fien da' lacci sciolte
Dell'antico sopor l'itale menti
S'ai patrii esempi della prisca etade
Questa terra fatal non si rivolga.

Во Франции разрыв между классическими традициями и романтическим новаторством был болеее решителен. Даже «la reine des ombres» в «Одиночестве» Ламартина представляет собой скорее персонификацию в античном духе, чем аллегорию в собственном смысле. Фигура «героини» теней у Н. Пастора Диаса уже более близка аллегории:

Halló por fin mi fúnebre despecho
immenso objeto a mi ilusión amante,
y *de la luna el célico semblante*
y el triste mar amé.
«A la luna»

Морье упоминает об аллегории, использованной Барбье:

Наполеон покорил Францию, и она, падая, как измученная лошадь, увлекает за собой и его.

У молодого Эминеску аллегория появляется в философской поэме «Надежда» («Speranţa», 1866), возникшей, может быть, под влиянием чтения Шиллера:

Cum mîngîie dulce, alină uşor
Speranţa pe toţi muritorii!
Tristeţă, durere şi lacrimi, amor,
Azilul îşi află în sînu-i de dor
Şi pier, cum de boare pier norii.

Отзвук старых классицистических аллегорий («latină gintă») находится и в поэме-программе В. Александри, прочитанной самим поэтом в 1878 г. на празднике провансальских поэтов.

17.2.6. Символ. В какой мере можно считать, что обращение к символам, тот знаменитый «лес символов», о котором говорит Бодлер в «Соответствиях» («Correspondances», 1-я строфа), восходит к романтизму [165].

Нет сомнения, что бодлеровский образ, включающий в себя определенное поэтическое отношение к миру, восходит к более или менее очевидным источникам. Издатели «Цветов зла» ссылаются, например, на следующие слова Ф. Делорма: «Чувство искусства включает в себя живое и интимное чувство вещей... Художник, будто бы имея еще одно чувство, мирно ощущает под этим внешним миром другой, всецело внутренний мир... Он — свидетель невидимой игры сил, которым он симпатизирует как душам; при рождении он уже получил *ключ символов* и способность понимать образы». Указывается и на стихотворение Гюго «О том, что музыка рождается в шестнадцатом веке» («Que la musique date du seizième siècle») из сборника «Лучи и тени» («Les Rayons et les Ombres», 1840):

Entends sous chaque objet sourdre la *parabole*,
Sous l'être universel vois l'éternel *symbole*.

Поэзия Гюго часто близка к символической образности. Посмотрим прежде всего одну строфу из «Сказанного на дюне»; в качестве заключительного мотива мы видим здесь типично романтическую антитезу:

Elle [la lune.— *Л. Г.*] monte, elle jette un long rayon dormant
A l'espace, au mystère, au *gouffre*;
Et nous nous regardons tous les deux fixement,
Elle qui brille et moi qui souffre.

[165] О досимволических функциях образов этого жанра в венгерской литературе см. K. Soltész. Petőfi szimbólumai.— «Nyelvtudományi értekezések», N 40. Budapest, 1963, 330—338. o. О романтических предшественниках поэмы «Соответствия» и вообще бодлеровского символизма см. Ch. Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Paris, Blin-Crépet, 1942, p. 294—300.

В том же тексте встречается и общеизвестная метафора «чаша жизни» (*urne*), ставшая образом, близким как эмблеме, так и символу:

Ai-je donc vidé tout, vie, amour, joie, espoir?
J'attends, je demande, j'implore:
Je penche tour à tour mes *urnes* pour avoir
De chacune une goutte encore!

Символы входят и в последнюю строфу, где они окружены другими лексическими фигурами:

Et je pense écoutant gémir le *vent* amer,
Et l'*onde* aux plis infranchissables,
L'*été* rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le *chardon* bleu des sables.

Образ *чаши* приобретает не только символический, но и мистический смысл в сонете Ж. де Нерваля «Mirtho»:

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillants.
. . . . . .
C'est dans ta *coupe* aussi que j'avais bu l'ivresse,
Et dans l'éclair furtif de ton oeil souriant,
Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Подобные символы часто встречаются и в других сонетах Нерваля. В стихотворении «Гор» («Horus») Изида говорит о старом, умирающем поэте:

«*L'aigle* a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris!»

Ни один из этих символов не сравнивался еще с «Альбатросом» («L'Albatros») Бодлера, содержащим, по нашему мнению, «раскрытый» символ, т. е. объясненный самим поэтом [166]. («Le Poète est semblable au prince des nuées...»). Леопарди, избегавший в своих первых поэмах символов, также пользуется раскрытым символом в элегии «Закат луны»:

Giunta al confin del cielo
. . . . . .
Scende la luna; e si scolora il mondo;
Spariscon l'ombre ed una [167]
Oscurità la valle e il monte imbruna;
Orba la notte resta,

[166] См. L. Gáldi. Précis de stylistique française, p. 86.
[167] Отметим выразительную рифму *-una* с ее гласными низкого тембра. См. ниже рифмы *luce/duce* и своеобразный ассонанс *fuga/natura*.

E cantando, con mesta melodia,
L'estremo albor della fuggente luce,
Che dianzi gli fu duce,
Saluta il carrettier dalla sua via;
Tal si dilegua, e tale
Lascia l'età mortale
La giovinezza. In fuga
Van l'ombre, e le sembianze
Dei dilettosi inganni; e vengon meno
Le lontane speranze,
Ove s'appoggia la mortal natura.

Сходный «раскрытый» символ находится и в конце сонета Эминеску «Годы прошли» («Trecut-au anii»). Последнее слово (mă-ntunec) имеет здесь, кроме этимологического смысла («я покрываюсь своей туникой»), также и конкретный смысл («я темнею»), а также метафорический или символический смысл («я старею, я приближаюсь смерти»):

Pierdut e totu-n zarea tinereţii
Şi muta-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul creşte-n urma mea... *mă-ntunec.*

В ряде других случаев Эминеску предпочитал скрытые символы; такова песнь Волн в драматической сцене «Mureşanu» (1876);

Noi undele creţe Şi-a noastra suflare
Venim, venim, E vînt, e vînt!
In stînci măreţe Dar naştem pe mare
Izbim, izbim. Un cînt, un cînt!

Автору этих строк приходилось уже писать, что образ Волн символизирует у Эминеску исключительные таланты, отзывающиеся с необыкновенной чуткостью на превратности и опасности жизни; вопреки этим трудностям, из Волн рождается песнь над морем, т. е. над бурями жизни [168].

Скрытый символ находится в поэме «Лучафэр», но Эминеску добавил примечание, в котором уточняет, в духе «Guignon» Бодлера, символический смысл этого шедевра [169]. Подобные мотивы подготовляют зарождение собственно символической поэзии.

[168] См. L. Gáldi. Contribution à l'étude de la syntaxe poétique de M. Eminescu.— In: «Acta Linguistica Academiae sientiarum hungaricae», v. XV, p. 132.

[169] Вот истолкование, сделанное самим поэтом: «В путевых записках о романских странах немецкий автор К[униш] излагает сказание Лучафэра, его сюжет. Аллегорический смысл, добавленный мною, состоит в следующем: если гений избегает смерти и его имя — Забвение, он все же неспособен ни дать счастье кому-нибудь на земле, ни стать счастливым. Он не знает смерти, но не знает и счастья». (Приведено у G. Călinescu. Opera lui M. Eminescu. In: Opere, v. 13. Bucureşti, 1970, p. 103.)

III. Музыкальность стиха

18. Основные тенденции в стихосложении. Мы не располагаем никаким обобщающим трудом об особенностях романтического стихосложения в неолатинских литературах [170]. То, что приемлемо по отношению к стихам Гюго, не может быть всецело применимо к поэтической технике других французских поэтов и еще менее к поэтам других литератур. В данный момент мы ограничимся несколькими общими замечаниями, вытекающими из сути наших предыдущих наблюдений.

18.1. Размеры (метры). Враждебность многих теоретиков романтизма самой проблеме версификации [171] заставляла романтиков обосновывать *мотивы* выбора того или иного метра. Предпочитаемые ими метрические формы были неотделимы от других элементов, посредством которых достигался эстетический эффект. Стих опять становится *певучим* [172], он имеет мелодию и интонацию, иногда запечатляющиеся в памяти глубже, чем слова; мелодичность стиха становится одной из важнейших задач романтической поэзии.

В западнороманских литературах традиционное стихосложение претерпевает существенные изменения. В румынской литературе также можно видеть быстрое обновление. За несколько десятилетий версификация приспособляется здесь к западным образцам, проникающим впервые через посредничество греко-итальянских примеров, а затем благодаря непосредственным контактам с французской литературой. В начале XIX в. поэты, происходящие из аристократической семьи Вэкэреску, черпают вдохновение преимущественно у греческих и итальянских поэтов, но в 1826 г. И. Элиаде-Рэдулеску ссылается уже, при мотивировке румынского александрийского стиха, на Ламартина. Интересно привести французский и румынский александрийские стихи в его собственной транскрипции:

Souvent sur la montagne // à l'ombre du vieux chêne
U— U —U—U U — U U — —
Adese ori pe munte // cînd soarele apune [173].
U—U — U — U U — UUU—U

Как видно, Элиаде не ограничился транскрипцией строго ямбического ритма (U ⏑ U ⏑ U ⏑ [U] // U ⏑ U ⏑ U ⏑ [U]), но считался (хотя бы во втором полустишии) и с ритмическими вариантами александрийского стиха. Этим объясняется точная нотация клаузулы «*d'un vieux chêne*»: «U ⏑ ⏑» и безупречная транскрипция второй части румынского стиха: «*cînd soarele apune*»: «U — U U U — U». Во втором случае Элиаде даже сослался на один из главнейших вариантов *своего* александрийского стиха, т. е. на от-

[170] Относительно стихосложения у романтиков см. Fr. Delorme. Le vers français. Paris, 1969, p. 125 и сл.; о румынском стихосложении того же времени см. L. Gáldi. Introducere în istoria versului românesc. Bucureşti, 1971, p. 150—248.

[171] См. I. Le Hir. Указ. соч., стр. 141 и сл.

[172] См. по этому поводу многочисленные высказывания Гюго, великого противника классической «холодности».

[173] См. I. Heliade-Rădulescu. Curs întreg de poezie generală, v. I. Bucureşti, 1868, p. XXXIII.

мом наследии XVII в. («Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissé...» — Racine. «Phèdre») — может соединиться с такими образами, которым именно этот ритм придает совершенную гармонию. Так, мы уже не раз ссылались на двустишие Ламартина:

Et le *char* vapo*reux* de la *reine* des *om*bres
Monte, et blanchit déjà les *bords* de l'hori*zon*.

Знаменитый трехчленный александрийский стих Гюго имеет смягченную большую цезуру [175]; кроме того, в нем имеются также и второстепенные ударения, которые могут изменить восходящий характер ритмических единиц. «Грусть Олимпио» достигает высшей точки в трехчленном александрийском стихе, отрывистом и перегруженном различными ударениями:

Chantez, oiseaux! // ruisseaux, coulez! // croissez, feuillages!

За этим стихом, для которого характерно начальное динамическое ударение повелительных форм, следовал несколько более традиционный стих; хотя и здесь Гюго использует антитезу, созданную антитезой грамматического характера (между изречением в настоящем и будущем времени):

⏜ ‖ ∪ ∪ ∪∪⏜‖∪ ∪ ∪∪∪ ⏜
Ceux que vous *oubliez* ne vous *oublieront* pas.

Что касается испанской литературы, то достаточно сослаться на попытку Сааведры придать почти классическую форму лирическим излияниям своего героя. Такова первая строфа поэмы «К звездам» («A las estrellas»)

¡Oh refulgentes astros, cuya lumbre
el manto obscuro que la noche esmalta,
y que en los altos cercos silenciosos
giráis mudos y eternos!

В этих пятистопных ямбах (к которым добавляется и трехстопный ямб) обнаруживаются все особенности романтического стиха. Цезура далеко не представляет собой строгого деления после четвертого или пятого слога, ее колебания придают поэтической фразе более естественное дыхание. Единица Oh refulgentes astros» соответствует схеме ⏜ ∪ ∪ ⏜ ∪ ⏜ ∪, что значит, что «дактилизация» совершается в начале стиха, а не в третьей стопе, как это делается в чисто сапфическом стихе. Три ударения и интонация могут быть показаны наглядным образом нисходящей и восходящей кривой. Четыре последних слога первого стиха расширяют метрические рамки второго стиха; получаем следующую фразу:

⏜ ∪ ⏜ ∪ ‖ ∪ ⏜ ∪ ∪ ⏜ ∪∪∪ ⏜ ∪∪ ⏜ ∪
...cuya lumbre // el manto obscuro de la noche esmalta

С ритмической точки зрения фраза состоит из трех членов: особого рода форшлага, в котором двойной трохей имеет тенденцию преобразовать-

[175] См. Fr. Delorme. Указ. соч., стр. 132.

ся в пеон III; центральной части, представляющей идеальную форму ямбического пятисложия; шестисложной клаузулы, нисходящий ритм которой (анапест + ямб) несомненен. Нельзя лучше подчеркнуть четыре главные слова фразы: «lumbre» (свет), «manto» (покрывало), «noche» (ночь) и «esmalta» (покрывает эмалью). Мы видим, что два «крайние» члена производят впечатление света, тогда как «внутренние» члены (покрывало и ночь) вызывают чувство темноты, отчасти благодаря также и преобладанию гласных тусклого тембра как *y* и *o*.

Заключительное двустишие прибавляет к этому чередованию светлых и темных тонов еще и тишину «бесконечных пространств»:

...en los altos cercos *silenciosos*
giráis mudos y eternos!

Предпоследний стих на первый взгляд не имеет никакой цезуры; но внимательно рассматривая эту метрическую единицу, обнаруживаем, что между прилагательным и существительным можно поставить очень краткую цезуру:

y que en los altos // cercos silenciosos...

Дополнением к этому исключительно гибкому стиху служит конец романтического обращения, имеющий форму трехстопного ямба (с женской рифмой):

...giráis mudos y eternos!

Ядром же стиха является, без сомнения, эпитет *mudos* (немые) со своей продолжительной гласной тусклой окраски, подчеркнутой и ритмом:

$$\cup \backsim \overline{\overline{\cup}} \cup \cup \backsim \cup$$

Аналогичные тенденции можно обнаружить и в сапфической тонической строфе Эминеску из его «Оды в античном размере» («Oda in metru antic»; 1883) [176]. Убеждение в посмертной славе придает размышлениям этих стихов своеобразное величие. В своей первоначальной форме эти стихи родились как описание фигуры Наполеона на острове св. Елены:

Nu credeam să-nvăț, a muri vrodată;
Pururi tînăr, infășurat în manta-mi,
Ochii mei năl|ăm visatori la steaua
Singurata|ii.

Рассмотрим поближе последнюю синтагму: «la steaua singurata|ii», состоящую из трех элементов: чувства одиночества избранной души, мистической веры, символизированной словом «steaua» (звезда), и небольшого адонического стиха, имеющего в этом случае такой же вес, как клаузула трагического гекзаметра Вергилия. Звучание стиха подчеркнуто шипящими: «la steaua singurata|ii».

[176] Эти попытки Эминеску неотделимы от попыток Кардуччи: самому заглавию цикла «Варварские оды» («Odi barbare») Кардуччи соответствует выражение Эминеску, находящееся в вариантах этой оды: «...barbarizind in graiul//thraco-romanic» (сочиняя варварские стихи в этом франко-романском говоре). См. L. Gáldi. Stilul poetic al lui M. Eminescu, p. 356.

19. Рифма. Романтическая рифма далеко не всегда отличается большой искусностью. Нетрудно назвать такие стихи Гюго, где сила дикции и выразительность образов намного превышают выразительность рифм:

La nuit était fort noire et la forêt très *sombre*,
Hermann à mes côtés me paraissait une *ombre*.
Nos chevaux galopaient. A la garde de Dieu!
Les nuages du ciel ressemblaient à des *marbres*.
Les étoiles volaient dans les branches des *arbres*
Comme un essaim d'oiseaux de *feu*.

«A quoi songeaient les deux chevaliers dans la forêt»

Тем не менее для романтизма хотя бы двух романских литератур (французской и румынской) характерны поиски невиданных еще рифм. Отдельные находки были настолько органичными, что благодаря этому оставались почти незаметными. Сегодня мы удивляемся, обнаруживая «тайны» поэтической работы Гюго в знаменитой строфе:

Tout reposait dans Ur et dans *Jérimadeth*;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait...

Первым румынским поэтом, кто придал своим рифмам неизвестную до той поры в этой литературе выразительность, был Эминеску. Последующие поэты часто прибегают к его рифмам, подражая или же просто повторяя их.

Эминеску пользовался также составными рифмами[177]; используя возможности румынского языка, он часто прибегал к дактилическим рифмам («sdrucciole») и даже к гипердактилическим («bisdrucciole»). В этих попытках не было ничего искусственного, так как в румынском фольклоре образцы такого рода весьма многочисленны. Зная свободные анапесты и ямбы Гете, Эминеску сделал в 1867 г. интереснейшую попытку в области вольного стиха:

Nujai poetul	⏑–⏑⏑–⏑ –⏑
Ca pasari ce zbiară	⏑–⏑⏑ –⏑
Deasupra valurilor,	⏑–⏑ –⏑⏑⏑–
Trece peste	–⏑ –⏑
Nemarginiera *timpului*:	⏑⏑⏑–⏑ –⏑⏑–
În ramurile *gîndului*,	⏑–⏑⏑⏑ –⏑⏑–
In sfintele lunci,	⏑–⏑⏑ – –
Unde pasari ca el	⏑⏑–⏑⏑ –
Se-ntrec în cîntari.	⏑–⏑⏑ – – –

[177] См. два стиха из «Послания IV» («Scrisoarea IV»): «Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Coregio//Cînd ea-i rece şi cochetă? Eşti ridicul, înţelegi-o...»

20. Строфы. Можно указать на значительные изменения строфической структуры романтической поэзии, направленные на упрощение поэтической речи. В начале романтического периода Ламартин и Гюго еще пишут десятистишия, вдохновленные так называемыми пиндарическими одами [178]; в Италии Леопарди остается верным длинной «песенной строфе» («strofa di canzone») Петрарки, хотя и вводит в нее несколько «versi sciolti».

Italo ardito, a che giammai non posi
Di svegliar dalle tombe
I nostri padri? ed a parlar gli meni
A questo secol morto, al quale incombe
Tanta nebbia di tedio? E come or vieni
Sì forte a'nostri orecchi e sì frequente,
Voce antica de'nostri,
Muta sì lunga etade? e perché tanti
Risorgimenti? In un balen feconde
Venner le carte; alla stagion presente
I polverosi chiostri
Serbaro occulti e generosi e santi
Detti degli avi. E che valor t'infonde,
Italo egregio, il fato? O con l'umano
Valor forse contrasta il fato invano?

«Ad Angelo Mai»

Позднее поэты редко выходят за пределы шестистишия; даже отдельные традиционные формы, такие как сонет, остаются до некоторой степени вне поля зрения романтиков. Сонет Нерваля уже лишен синтаксического размаха, которым были отмечены классицистические образцы этого жанра; это скорее монолог, течение которого то и дело прерывают горестные восклицания.

Je suis le Ténébreux,— le Veuf,— l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule *Etoile* est morte [179],— et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.*
Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.
Suis-je Amour ou Phébus?.. Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène...
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

«El Desdichado»

[178] Эти десятистишия основываются также на традиции XVIII в. Тем не менее даже в этих традиционных рамках ода и другие жанры быстро преобразовываются (см. оба предисловия Гюго к «Одам и Балладам»).

[179] Эта метафора странным образом соответствует уже неоднократно приведенной «Steluța» Александри.

Двадцать шесть сонетов Эминеску могут быть сопоставлены с сонетами Ленау и Платена. В сонете «Венеция» («Veneţia»), подражающем немецкому тексту почти неизвестного австрийского поэта Каетана Черри, Эминеску уже явно взял курс на импрессионизм; в то же время фигура Океана, символизирующего отчаяние поэта, носит явные следы классицистической традиции:

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tineretii,
Miresei dulci i-air da suflarea vietii,
Izbeşte-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

21. Инструментовка стиха. Мы надеемся, что приведенные нами примеры убедили читателя в музыкальности романтического стихосложения. В последующем мы еще попытаемся указать на некоторые примеры звуковой выразительности, названной итальянскими специалистами по стилистике «fonosimbolismo».

21.1. Гласные яркого тембра. Было бы наивно приписывать им лишь выражение радости. Переводя в 1826 г. последнюю строфу поэмы Ламартина «Одиночество», Элиаде обнаружил в ней странный контрастный эффект, который автор настоящей статьи определил как «белый траур». У Ламартина:

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie:
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

У Элиаде:

Jos pre *livezi* cînd cade // frunza ces-îngalbe*nită*,
Vîntul de seară suflă,// o zboară, şi-a pe*rit*...
Şi eu sunt ca această // frunză preveşte*jita:*
*Crive*ţe viforoase, // ce m-aţi deose*bit*?

21.2. Гласные тусклого тембра. В «Озере» Ламартина можно наблюдать интересный контраст между гласными яркого и тусклого тембра:

«O *temps*, sus*pends* ton *vol*; et *vous*, *heu*res pro*pices*»,
сегмент низкого тембра сегмент высокого тембра

Ср. также двустишие:

«Suspendez votrez cours!»
сегмент низкого тембра
Laissez-*nous* savou*rer* les ra*pides délices*
сегмент высокого тембра
Des plus *beaux* de nos *jours*!
сегмент низкого тембра

Что касается таких рифм, как *sombre//ombre; gouffre// souffre* и т. п., то мы отсылаем читателя к нашим замечаниям (см. *19*).

Французским носовым гласным в румынском языке соответствуют o^n,

u^{n}, а также рифмы — *int*. Звуки *u* и *i* в изобилии встречаются в одной из последних песен Эминеску:

Vezi, *rîndu*nelele se *duc*,
Se *scutur frunz*ele de *nuc*,
S-aşcază *bru*ma peste *vii*
De ce nu-mi *vii*, de ce nu-mi *vii*?

«*De ce nu-mi vii?*»

21.3. Свистящие и шипящие. Функции звука *s* многообразны. По Н. Пастору Дпасу, *s* добавляется как вздох к тайному созвучию звуков *u* и *o:* «Ora *su*mida en *so*ledad profonda te mire el cielo desmayada y yerta» («A la luna»). Ср. там же симметрию звуков *s* — *s*//*d* — *d* в следующем двустишии. «*S*olo un *s*er... de *d*esvelos y *d*olores//ama tu yerta luz».

У Мандзони звук *s* служит только для подчеркивания отдельных особенно значительных мотивов: «Tu dalle *s*tanche ceneri *s*pendi ogni ria parola» («Il Cinque Maggio»). Этот же звук более выразителен, как символ последнего вздоха, в следующем стихе: «Stette la *s*poglia immemore//Orba di tanto *s*piro». У Нерваля: «Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée//Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée» («El Desdichado»). Во многих случаях этот звук символизирует полет времени (как позднее у Аполлинера в «Le pont Mirabeau»): «Cette heure a pour nos *s*ens des impressions douces// Comme des pas muets qui marchent *s*ur des mou*ss*es» (Lamartine. «La Vigne et la Maison»).

Можно напомнить, как точно воспроизводил молодой Эминеску шепот: «Şoptid şoapte de amor...» («De-aş avea...»), а также часто встречающуюся во французской поэзии рифму — *age*. В первой строфе «Озера» выражение «vers de nouveaux *rivages*» имеет рифму «l'océan des *âges*, что показывает близость между звуками *s* и *ž*.

21.4. Лабиальные. Имеются сонорические эффекты, основанные на одном только лабиальном звуке («Le *f*lot *f*ut attenti*f*»; «Озеро»); однако чаще всего мы видим звуковые гармонии, созданные совокупностью лабиальных, ср. у Мандзони: «Della i*mm*ortale *b*ene*f*ica// *f*ede ai trion*f*i *avvezza*»; «E dispero: ma *v*alida/ /Venne una *m*an dal cielo» («Il Cinque Maggio»). См. также у Ламартина: «Ah doux *b*ruit de la *v*ague ou du *v*ent qui *mur*mure» («Tristesse»); у Нерваля: «Un seul *p*ouvait au *m*onde ex*p*liquer ce *m*ystère» («Le Christ aux Oliviers»); у Эминеску: «Să tot *p*rivesc la *m*unte, în sus cu*m* se ridică//*P*ierzînduşi a sa *f*runte în negură şi nori» («Din străinătate») [180].

21.5. Плавные. Звук *л* сохраняет свою воздушную плавность, как, например, в следующих стихах М. Деборд-Вальмор: «Quand *l*es c*l*oches du soir, dans *l*eurs lente vo*l*ée//Feront descendre *l*'heure au fond de *l*a va*ll*ée («Les cloches du soir»). Ср. у Ламартина: «Qu'il soit dans le zéphyr qui *fr*émit et qui passe.//Dans les bruits de tes bords, par les bords répétés» («Le Lac»). См. также стих Эминеску : «Melodico soptire a *r*îului ce geme» («Din străinătate»). Более жесткий звук *р* звучит в стихе Нерваля: «Et *r*ien n'a dérangé le sévère portique» («Delfica»). У Сааведры те же звуки кажутся

[180] Заключительное выражение «în *n*egură şi *n*ori» производит впечатление также благодаря назальной аллитерации *n*—*n*.

более жесткими; присоединенные к тому же к другим жестким звукам, они производят впечатление, напоминающее Данте (напомним стих Сааведры «El faro de Malta»: «ronco huracán y borrascosos vientos...»).

21.6. Взрывные. Их наипростейшая роль состоит в подчеркивании членов синтагмы «Maintenant que voici que je *t*ouche au *t*ombeau» (Hugo. «Paroles sur la dune»). В этой роли они часто присоединены к другим согласным, в частности к шипящим: «*C*întarea in *c*adenţă a frunzelor *ce* freme...» (Eminescu. «Din străinătate»); «Il *c*alpestio de'bar*b*ari cavalli» (Leopardi. «Bruto minore»).

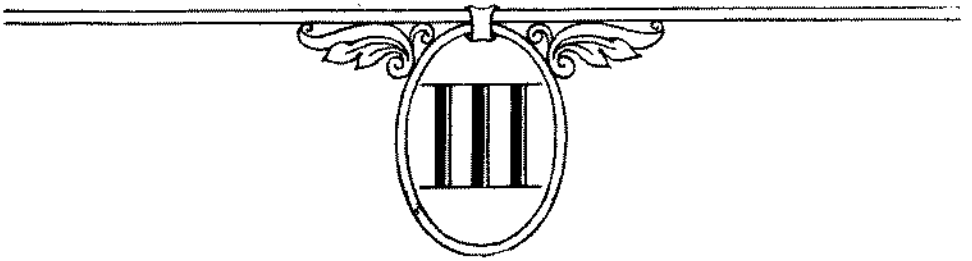
Выводы

22. Вопреки своему по необходимости общему характеру, настоящий очерк позволяет, как нам кажется, сделать ряд выводов более широкого значения.

22.1. Даже не ограничиваясь так называемыми «положительными» примерами, т. е. такими, которые могут подтверждать наши тезисы (см., например, наши замечания в § 6 относительно одной поэмы Нерваля), нам удалось обнаружить целый ряд удивительных стилистических аналогий в романтизме разных неолатинских литератур. Мы почти не затронули вопроса о различных «влияниях»; тем не менее несомненно, что неолатинский романтизм носит печать последнего великого периода *универсальности* французского языка. За этой универсальностью различаются влияние века Просвещения, революции, а также отзвуки наполеоновской «легéнды». Ламартина и Гюго так же усердно читали в Мадриде, как и в Риме или в Яссах; распространение произведений французского гения было широким.

22.2. Вместе с тем мы повсюду находим отзвуки местных традиций, далеко превышающие влияние традиционной риторики. Речь идет прежде всего о традициях поэтических: в этом отношении отдаленные отзвуки поэзии «Siglo de Oro», петраркизма и неоэллинистической поэзии выполняли сходные функции. Вопреки отдельным общим приемам, каждая романтическая литература сохраняет свои отличительные черты (например, специфически французская ирония Мюссе или победа «фольклоризма» в румынской литературе). Мы учитывали все эти оттенки согласно принципам, изложенным во Введении; мы занимались текстами без малейшей предвзятой идеи, сами тексты раскрывали перед нами свой стиль и человеческий дух, дающий им жизнь.

23. Очерки по сравнительной стилистике еще весьма редки; в данный момент речь может идти по преимуществу о распространении наблюдений над *одной* литературой на *другие*, в том или другом отношении ей близкие. Ограничив наши исследования четырьмя романскими литературами, мы надеемся, что наши выводы смогут стимулировать исследования, охватывающие и другие романские литературы (например, португальскую), а также другие группы языков и литератур; может быть, даже лирический стиль романтизма в целом.



К. Пигарев

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В ЕЕ СООТНОШЕНИИ С ЖИВОПИСЬЮ

Изучение взаимосвязей между поэзией и изобразительным искусством эпохи романтизма сопряжено с гораздо большими трудностями, чем сравнительный анализ соответствующих явлений в художественной культуре предшествующих эпох. Там эти связи выступают значительно нагляднее, а потому и становятся легче обозримыми. Наоборот, взаимодействие словесного и изобразительного искусства в первой половине XIX в. далеко не всегда поддается отчетливому осмыслению.

Ввиду сложности и недостаточной разработанности данной проблемы я остановлюсь лишь на ее отдельных аспектах, оговорив, что и они еще нуждаются в дальнейшем и более глубоком изучении. Объектом сопоставительного рассмотрения послужит подход русских поэтов и русских художников романтической поры к изображению человека-современника, природы, больших народных движений, кризисных моментов в истории мира.

Проникновение романтических веяний в русскую литературу предшествовало теоретическим спорам о романтизме в русской критике. Об этом свидетельствовали уже такие факты, как увлечение Оссианом в 90-х годах XVIII в., поиски русскими поэтами национальных эпических форм,

свободных от канонов классицизма, таинственность сюжета повести Карамзина «Остров Борнгольм» (1793) и др. Написанный по мотивам волшебно-рыцарского романа и народной сказки «Громвал» Г. П. Каменева на несколько лет предварял баллады Жуковского.

На раннем этапе своего развития русский романтизм еще мало отличался от сентиментализма. Но разгоревшаяся в 1816 г. журнальная полемика о национальной самобытности литературы явилась одним из признаков становления романтизма как самостоятельного направления в русской поэзии.

Романтизм в России формировался не только в борьбе, но и в своеобразном переплетении с классицизмом. Характерным явлением художественной культуры первых десятилетий XIX в. было увлечение античными сюжетами, образами и реалиями. Искусствоведы расценивают это явление как «новую стадию в развитии классицизма», отмеченную «более глубоким пониманием богатств античной культуры» [1]. Однако внешняя «классичность» художественных форм далеко не всегда отвечала их внутреннему содержанию.

Культ античности в ее непререкаемой красоте был для одних романтиков своеобразным выражением их неприятия реальной действительности, ухода от нее в мир идеальных представлений, для других — источником, откуда можно было черпать примеры гражданской доблести и самоотверженного служения отечеству.

Такое же значение для русских романтиков приобретало обращение к далекому историческому прошлому их родины, в частности, к истории республиканских городов Древней Руси — Новгорода и Пскова.

«Соседство и вспоминании о Великом Новгороде, о вечевом колоколе и об осаде Пскова будут для вас предметом пиитических занятий — а соотечественникам вашим труд ваш памятником славы предков — и современника» [2],— писал декабрист С. Г. Волконский осенью 1824 г. Пушкину в Михайловское. Несколько позже К. Ф. Рылеев внушал ему же: «...ты около Пскова; там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы» [3].

П. А. Вяземский писал, что В. А. Озеров в своей трагедии «Димитрий Донской» напоминал согражданам своим о великой эпохе древней славы России, когда на Задонских полях нанесен был удар власти Мамая, кичливого противника русской свободы». Настоящее достоинство трагедии Вяземский видел в том, чтобы «питать гордость народную священными воспоминаниями и вызывать из древности подвиги великих героев, благотворителей современникам, служащих образцом для потомства» [4]. Те же цели преследовал Рылеев, создавая свои «Думы».

В русской художественной культуре сравнительно долгое время наб-

[1] «История русского искусства», т. VIII, кн. I. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 12.
[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 13. Изд-во АН СССР, 1937, стр. 112.— Письмо 18 октября 1824 г.
[3] Там же, стр. 133.— Письмо 5—7 января 1825 г.
[4] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1878, стр. 43—44.

людался своего рода «романтический» вариант классицизма, связанный как с возрождением античности, так и с героизацией отечественного прошлого. Формы его проявления были весьма многообразными.

Батальные реалии, равно присущие как древним, так и средневековым периодам в истории разных стран и народов — мечи, шлемы, кольчуги, брони, стрелы, щиты, копья и т. п.,— не сходят со страниц поэтических произведений, широко применяются в качестве архитектурного декора или деталей прикладного искусства.

В лагере под Тарутиным, в сентябре 1812 г., Жуковский слагает своего «Певца во стане русских воинов». В поэтическом воображении автора проносятся тени Святослава, Дмитрия Донского, Ивана III и Ивана IV. Но шлемы и кольчуги — не только достояние «дедов». Наряду с «чадами древних лет» ими вооружены и современники поэта, участники героических битв за независимость родины. Раненый М. С. Воронцов (о нем сказано: «стрела в бесстрашного вонзилась») «на щите» выносится с поля боя; П. П. Коновницыну не страшны «мечи и стрелы»; П. Х. Витгенштейн, «склонясь на твердый щит», наблюдает за передвижением вражеских полков; Я. П. Кульнев, сраженный под Клястицами, «пал — главу на щит склонил и стиснул меч во длани» и т. д.

Батюшков, воспевая в стихотворении «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года» преследование наполеоновской армии «полками славян», также упоминает о копьях, щитах, бронях и мечах.

Пушкин в стихах «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» говорит об Александре I: «Во броню ополчась, вложив пернатый шлем...». Именно в таком оперенном шлеме впоследствии изобразит Александра Ф. П. Толстой на рельефном медальоне, названном «Родомысл девятогонадесять века». Однако весь этот условный классический реквизит не свидетельствует о каком-либо новом этапе развития классицизма.

Жанровая природа «Певца во стане русских воинов» сложна, но задушевное чувство, которым овеяны строфы о дружбе, о любви к отчизне — к родным полям и холмам, к родному небу,— совершенно чужды классицизму и характерны для иного восприятия мира, восприятия романтического.

В равной мере выразительная динамика внешне классических медальонов известного скульптора и рисовальщика Ф. П. Толстого в память Отечественной войны 1812 г. и низложения власти Наполеона в Европе указывает на романтическую настроенность художника. То же следует сказать и о других работах Ф. П. Толстого, казалось бы, одного из самых приверженных к античности русских мастеров. Так, например, в своих иллюстрациях к поэме Богдановича «Душенька», представляющей собой русский вариант во вкусе XVIII в. мифа о Психее и Амуре, Богданович стремился возродить лаконизм и строгость, присущие античному искусству. Но свойственный Толстому глубокий лиризм в передаче образов классической древности вносил в его иллюстрации дыхание романтической эпохи.

Формирование романтизма в русской литературе проходило с одновременно протекавшим процессом вызревания не только рядом с ним, но

и в нем самом тенденций нового художественного мировосприятия — реализма, которому в середине XIX столетия предстояло занять положение господствующего направления в европейской литературе и искусстве.

Для ряда крупнейших представителей русской литературы и русского изобразительного искусства первой половины XIX в. характерна общность основной линии творческого пути, состоящая в движении от романтизма или через романтизм к реализму,— тенденция, которая в различных формах прослеживается и на широком европейском материале. Нередко в творчестве поэта и художника романтизм сочетается с реализмом и одновременно ими создаются как романтические, так и реалистические произведения (Лермонтов, Брюллов). Можно назвать, особенно в поэзии и в прозе, и последовательных романтиков, остающихся до конца преданными эстетическим принципам этого литературного направления (Жуковский, поэты-декабристы, Бестужев-Марлинский).

Русский романтизм возник на иной по сравнению с западноевропейским исторической и социальной почве. У русских романтиков не могло быть такого непосредственного и прямого разочарования в идеалах Просвещения и в результатах Великой французской революции, какое было у романтиков западноевропейских. Недаром просветительские тенденции сохранились в русском романтизме вплоть до 1820-х годов, отчетливо обнаруживаясь в гражданской поэзии преддекабрьской поры (например, «Вольность» Пушкина, «Думы» Рылеева). Корни, на которых вырос русский романтизм, глубоко уходили в национальную почву. Начало XIX в., совпавшее с периодом консульства во Франции, отмечено в России не оправдавшими себя либеральными надеждами, связанными с первыми мероприятиями царствования Александра I. С новой силой эти надежды вспыхнули в передовых кругах русского общества под влиянием патриотического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 г. и заграничными походами русской армии 1813—1815 гг., но и эти надежды оказались разбитыми в результате разгрома восстания декабристов. В период последующей реакции романтизм вступил в новую полосу своего развития, с одной стороны, обогатившись ранее отсутствовавшими в нем чертами (романтизм Лермонтова), с другой — выродившись в эпигонство.

Говоря об искусстве портрета в литературе или в живописи, мы, естественно, подразумеваем прежде всего не портрет ретроспективный, с которым сталкиваемся в художественном произведении на историческую тему, а *портрет современника*. Применительно к содержанию данной статьи речь должна идти об изображении человека первой половины XIX в., совпадающей с формированием и расцветом романтизма в России.

Едва ли будет слишком смелым утверждение, что ни поэзии, ни прозе русского романтизма не удалось создать по-настоящему индивидуализированных портретов. Это не значит, что в литературе соответствующей эпохи вообще отсутствуют художественно типические образы людей того времени. Но те из них, что вошли в наше сознание (Онегин, Татьяна, Печорин), обязаны своей жизнью не романтическому, а реалистическому методу изображения. Собственно же романтические герои похожи один на другого. В этом отношении живопись и графика романтической поры безусловно опережают поэзию и прозу.

По основной тенденции своего развития русский живописный и графический портрет первой половины XIX в. может быть назван романтико-реалистическим. Его правдивость и историческая убедительность в значительной степени зависят от того, в какой мере удалось художнику отобразить романтическую сущность своей модели и, в то же время, тот идеал, который он стремился воплотить в портрете. Ибо романтизм как определенное мироотношение и умонастроение накладывал свой отпечаток не только на духовный облик человека, но и на его внешность, одежду, манеру держаться.

Портрет мог быть романтическим по замыслу и художественным средствам воплощения образа. В таком портрете, при сохранении конкретных черт модели, живописец прежде всего стремился выразить свое возвышенное представление о человеке. Верный этому принципу К. П. Брюллов видел основную задачу портретиста в том, чтобы «удержать лучшее лица и облагородить его» [5]. Наряду с таким портретом в русском изобразительном искусстве того времени — и нередко в творчестве одного и того же художника — существовал и другой, в котором без какой-либо заведомой приподнятости воссоздавался психологический склад людей романтической эпохи — романтиков в жизни, современников Пушкина и декабристов.

В чрезвычайно эффектном парадном портрете гусарского полковника Евграфа Давыдова (1809, Государственный Русский музей) перед нами романтически обобщенный образ русского офицера периода войн России с Наполеоном. Мужество и энергия сочетаются в его облике с изяществом; небрежно избоченившись, он опирается на саблю. Его легко представить себе неустрашимым в бою и желанным гостем на дружеской пирушке. Фигура Давыдова выступает из романтического полумрака фона, с которым контрастируют ярко-красный с золотом мундир и белые чикчиры. Долгое время этот портрет считался портретом поэта-партизана Дениса Давыдова, и надо сказать, что живописный образ, созданный Кипренским, безотносительно к тому, кто послужил для него моделью, очень напоминает того «распашного» гусара, который выведен Д. Давыдовым в его наполовину апокрифической автобиографии («Некоторые черты из жизни Дениса Давыдова»), где он стремился утвердить свой канонический образ как воина-поэта.

В портрете В. А. Жуковского (1816, Государственная Третьяковская галерея) Кипренский передал не столько реальный облик поэта, сколько романтический облик создателя элегий и баллад. Этому способствует и приглушенный колорит портрета, в котором высветлено и привлекает к себе внимание лицо отрешенного от всего окружающего и сосредоточенного в себе поэта. Он изображен на фоне грозового пейзажа, ветер развевает его волосы, на темном небе, в просветах туч, вырисовываются очертания средневекового замка.

Если портрет Жуковского относится к ранней поре романтизма, которую некоторые исследователи склонны считать предромантизмом, то к периоду его зрелости принадлежит знаменитый портрет А. С. Пушкина

[5] См. Н. Рамазанов. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове.— «Москвитянин», 1852, № 16, стр. 108.

(1827, Государственная Третьяковская галерея). Правдивый и похожий (хотя сам Пушкин писал о нем: «Себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне льстит») — это одновременно и портрет Пушкина, и портрет поэта вообще в романтическом его понимании.

Портрет писан по заказу друга Пушкина А. А. Дельвига в то время, когда тема призвания поэта, тема взаимоотношения поэта и общества, стала одной из распространенных тем в европейской романтической поэзии и романтической прозе. Поэт, как и любой художник (живописец, скульптор, музыкант), резко противопоставлялся обществу, «толпе». «Сын богов, любимец муз и вдохновенья», «небес избранник», «божественный посланник», погруженный в «священные, тихие сны» и «высокие думы», чуждый толпе с ее житейской суетой,— таков образ поэта, прочно утвердившийся в художественном сознании романтической эпохи. Законченное выражение он получил в стихотворении Д. В. Веневитинова «Поэт», но различные его вариации прослеживаются в ряде других произведений русской лирики конца 1820-х — начала 1830-х годов. Поэт, воспетый Веневитиновым, ничем не связан с окружающей средой:

Пусть вкруг него, в чаду утех,
Бушует ветреная младость:
Безумный крик, нескромный смех
И необузданная радость,
Все чуждо, дико для него.

Тютчевский поэт, оказавшийся «в кругу большого света», может быть не только «угрюм, рассеян, дик иль полон тайных дум», но и «своенравно весел» («Ты зрел его в кругу большого света...»), однако в самом своенравии его веселья проявляется отчужденность от реальной действительности.

«Существенную реалистическую поправку» (по удачному определению Д. Д. Благого) в этот романтический образ поэта внес Пушкин:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Итак, «пушкинский поэт — такой же человек, как и все остальные люди, со всеми присущими им слабостями и недостатками... Зато в творческие своим мгновенья поэт действительно резко противостоит остальным людям»[6].

[6] «История русской литературы», т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 325.

Кипренский изобразил Пушкина строго, но изысканно одетым, с пледом, перекинутым через плечо; у него красивые руки с тщательно отточенными ногтями. Все в его облике обнаруживает человека, привычного к светскому образу жизни. Тем не менее вы безошибочно угадываете в нем поэта, и не потому, что на фоне виднеется статуя музы (правда, приписанная позднее) и что вы знаете, кто изображен на портрете. Пушкина можно было написать и иначе. Кипренский же показал его в тот момент, когда он был равно далек как от «забот», так и от «забав» света. В его взгляде затаена творческая мысль, и кажется, говоря его же словами, что он чувствует «приближение бога» поэзии и уже «быстрый холод вдохновенья власы подъемлет на челе».

Романтичность портрета становится особенно ощутимой в сравнении с гораздо более «бытовым», но тоже отнюдь не будничным образом поэта работы В. А. Тропинина (1827, Всесоюзный музей А. С. Пушкина). Портрет был заказан художнику С. А. Соболевским, который хотел увековечить своего друга «как он есть... в домашнем его халате, растрепанного» [7]. Пушкин словно на минуту оторвался от творческой работы, правой рукой он опирается о край письменного стола, под рукавом его халата видны листы рукописи.

Тропинин создал, быть может, не менее вдохновенный образ Пушкина, чем Кипренский, хотя про него нельзя сказать, что в нем воплощен обобщенный образ поэта-романтика. Однако и на этом портрете лежит печать по-своему выразившейся романтической эпохи.

Многие живописные и графические мужские портреты этого времени как бы воспроизводят образ лирического героя распространенных в то время дружеских посланий. Это — «философ-ленивец», «враг придворных уз», не связанный служебными обязанностями или во всяком случае не слишком отягощенный ими.

Пушкин в стихотворении «Городок» (1815) воспевает блаженство человека, который «на просторе//в укромном уголке//не думает о горе, //гуляет в колпаке». «В кругу своих в халате, дома//и с службой согласив покой»,— таким рисуется один из подобных счастливцев в тютчевском «Послании к А. В. Шереметеву» (1823). К тому времени, когда было написано это стихотворение, халат уже давно стал как бы бытовым символом личной независимости, раскованности от всех светских условностей. На это прямо указывает послание П. А. Вяземского «Прощание с халатом» (1817):

Как жалкий раб, платящий дань злодею
И день и ночь, в неволе изнурясь,
Вкушает рай, от уз освободясь;
Так, сдернув с плеч гостиную ливрею
И с ней ярмо взыскательной тщеты,
Я оживал, когда одет халатом
Мирился вновь с покинутым Пенатом.
С тобой меня чуждались суеты,
Ласкали сны и нянчили мечты.

[7] Н. Берг. Из рассказов С. А. Соболевского.— «Русский архив», 1871, № 1, стр. 192.

Колпак и халат становятся широко распространенными атрибутами мужского портрета эпохи романтизма. В колпаке и халате пишет патриарха русской поэзии Державина Васильевский (1800-е годы, Государственный литературный музей). В халате с распахнутым воротом рубашки рисует Кипренский В. Д. Давыдова (1809, Государственная Третьяковская галерея). Облокотившись о стол, на котором лежат бумаги, Давыдов открытым, заинтересованным взором смотрит на воображаемого собеседника. В халате и колпаке изобразил самого себя художник А. Г. Варнек (1810-е гг., Государственный Русский музей). Халат в изобразительном искусстве тех лет как бы уравнял людей разных сословий и профессий.

Однако было бы ошибочным думать, что идеал личной свободы, скрытый под непринужденной домашней одеждой, заключал в себе принципиально антиобщественное содержание. Стремление к личной независимости часто являлось лишь формой выражения разлитой в самой атмосфере романтической эпохи жажды свободы вообще. Под этой формой осознанно или неосознанно скрывалось неприятие современной социально-политической действительности. А поэтому ни «халат», ни «колпак», ни дружеские привязанности, ни любовь, ни шумное застолье не избавляли лирического героя романтической поэзии от горьких приступов уныния и разочарования. Таким был лирический герой Батюшкова, молодого Пушкина, Баратынского, внутренне близкий каждому из названных поэтов, но не всегда поддающийся отождествлению с ними. Этот образ, в котором как бы обобщались черты молодого человека того времени, во многом совпадал с образом романтического героя в лиро-эпических произведениях. Недаром Пушкин, по собственным словам, стремился показать в кавказском пленнике, герое одноименной поэмы, «характерные для современной молодежи равнодушие к жизни и... преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века».

Характерной особенностью романтического изобразительного искусства является дотоле небывалое развитие жанра автопортрета. Подобно тому, как поэты-романтики в своем стремлении к самонаблюдению и самоанализу обращаются к разного рода «признаниям», «размышлениям», «исповедям», «думам», некоторые художники по нескольку раз пишут самих себя, каждый раз стремясь раскрыть что-то новое в своем облике.

Нечто настороженное и тревожное чувствуется в лице В. К. Шебуева, автора «Автопортрета с гадалкой» (1805, Государственная Третьяковская галерея). Существует предположение, что портрет написан во время римского карнавала, чем и объясняется странный для начала XIX в. наряд художника, словно списанный с портретов Франса Гальса. Впрочем, «маскарадная» одежда неоднократно встречается в портретной живописи романтиков. А. О. Орловский изобразил себя в черкеске и меховой шапке, с кинжалом на поясе, нагайкой в одной руке и саблей в другой (1820, Государственный Русский музей), а Делакруа — в средневековом плаще, с мечом. Ни один из этих автопортретов ничем, однако, не обнаруживает людей творческого труда. В этом смысле «нейтрально»-романтичен и другой автопортрет Орловского (1809, Государственная Третьяковская галерея), рисованный углем, сангиной и мелом. Определяя место этого про-

изведения в истории портретного искусства, Н. В. Яворская пишет: «Художник стремится создать образ человека, исполненного страстности и неистовой силы, которому знакомо чувство одиночества в окружающем мире. Такое решение образа человека было в значительной мере связано у Орловского с национальными особенностями польского романтического искусства, в котором под влиянием сложных исторических условий острее звучали мотивы разлада личности с окружающей средой. Но утверждение сильного характера, пафос личности, выраженные в образе, делали его близким и русским людям» [8].

Но самыми замечательными в ряду автопортретов художников являются автопортрет Кипренского 1808 г. и автопортрет Брюллова 1848 г. (оба в Государственной Третьяковской галерее). Они точно олицетворяют два разных периода в истории русской живописи: первый писан на самой заре романтизма, второй — на его закате.

Ясным и открытым взором смотрит на мир молодой Кипренский. Он изображен с кистями за ухом, что должно не только указывать на его профессию, но и на то, что он запечатлел себя во время работы. Мерцание света и тени на лице, шее и одежде художника словно передает одушевляющее его творческое горение. В автопортрете Брюллова нет никаких внешних признаков того, что это портрет живописца. Однако по всему его облику мы безошибочно узнаем в нем артиста, художника, чем-то напоминающего Ван-Дейка. Исследователи Брюллова отмечают биографическую конкретность и правдивость образа, созданного в автопортрете. Художник изобразил себя после только что перенесенной болезни. Он сидит в глубоком кресле. Осунувшееся лицо, бессильно повисшая рука свидетельствуют о физической изможденности, а напряженный и сосредоточенный взгляд — о тяжелых душевных переживаниях многого постигшего и во многом разуверившегося художника. Глубокий внутренний драматизм автопортрета выводит его за рамки романтически типизированного изображения человека своего времени и делает его одним из значительнейших произведений реалистической портретной живописи.

Если в мужских портретах, написанных крупнейшими русскими художниками первой половины XIX в., запечатлены яркие образы их современников, то не менее многолика и созданная ими портретная галерея русских женщин. Эта галерея тем более значительна, что русским портретистам удалось во многом преодолеть условный «канон» женского образа, которому следовали писатели-романтики. В этом устоявшемся «каноне» женского портрета, наделенного устойчивыми внешними приметами, женский образ предстает перед читателем в самых общих и неизменно повторяющихся признаках. Прежде всего это непременно красавица: блондинка с голубыми глазами или брюнетка с черными. Эти два типа женской красоты приобретают характер шаблона, получая определенное психологическое осмысление. Голубые глаза обычно связываются с представлением о душевной чистоте и спокойствии, черные — с представлением о коварной и демонической натуре.

[8] Н. В. Яворская. А. О. Орловский.— В кн. «История русского искусства», т. VIII, кн. 1, стр. 478.

В стихотворении Баратынского «Люблю я красавицу» это противопоставление определяет самую его композицию. За первыми строками: «Люблю я красавицу // с очами лазурными» следует пояснение: поэт любит голубые глаза потому, что «в них не обманчиво // душа ее светится». Глядя в них, ее любимый «мирно блаженствует», никакое «сомнение мятежное» не омрачит его покоя. Вторая строфа начинается резким эмоциональным противопоставлением:

Страшна мне, друзья мои,
Краса темноокая...

Страшна потому, что «за темной завесой//душа ее кроется». Она вызывает к себе «любовь тревожную»; ее красота демонична, ибо «закралося в сердце к ней // лукавство лукавого».

Не один Баратынский оказывал предпочтение «лазурным очам». Можно напомнить стихи Батюшкова и Пушкина:

Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся власов.

Батюшков. «Мой гений», 1815

В Дориде нравятся и локоны златые,
И бледное лицо, и очи голубые.

Пушкин. «Дорида», 1820

Сам Пушкин позднее будет иронизировать над этим шаблоном женской красоты, описывая внешность Ольги в «Евгении Онегине»:

Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите, и найдете верно
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Глава 2, строфа XXIII

Отсутствие в лице Ольги индивидуальной характерности подчеркивается сравнением:

В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне...

Глава 3, строфа V

В отличие от Батюшкова, Пушкина и Баратынского, Бенедиктов отказывается от «девы-ангела» с «лазурными глазами» ради «ангела с черными очами»:

Вы, кому любовь дано
Пить очей в лазурной чаше,—
Будь лазурно небо ваше!
У меня — оно черно.

Характерной особенностью романтического женского образа обоих типов являются глаза, увлажненные слезами неги или умиления:

....на черные глаза
Накатилась и блеснула,
Как жемчужина, слеза.

Бенедиктов. «Черные очи»

У Вяземского в стихотворении «Слеза»:

С лазурью голубого ока
Играет зыбкий блеск слезы,
И мне сдается, перл Востока
Скатился с светлой бирюзы.

Вяземский. «Слеза»

Черные и лазурные очи, черные и золотистые кудри соседствуют или оспаривают первенство в стихах многих поэтов-романтиков. Лирические образы обладательниц этих глаз и кудрей в общем лишены индивидуальности и напоминают красавиц со страниц кипсеков того же времени.

Лишь в относительно редких случаях привычные черты женского романтического портрета утрачивают свою банальность. В стихотворении Лермонтова «На светские цепи...» (1840) лирический образ женщины построен на последовательно проведенном сравнении с приметами покинутой ею украинской природы:

Как ночи Украйны,
В мерцании звезд незакатных,
Исполнены тайны
Слова ее уст ароматных,

Прозрачны и сини,
Как небо тех стран, ее глазки;
Как ветер пустыни,
И нежат и жгут ее ласки.

И зреющей сливы
Румянец на щечках пушистых,
И солнца отливы
Играют в кудрях золотистых.

Благодаря такому приему, нарисованный поэтом образ не воспринимается как литературный трафарет.

Шаблон женского романтического портрета оказался в литературе очень устойчивым. В 1830—1840-х годах он дополнялся за счет антуража, усиления общей живописности и нагнетания восторженных эпитетов, метафор и сравнений. Автор специальной работы на эту тему М. Г. Давидович определяет стиль женского портрета этого времени как «живописно-патетический», не являющийся, однако, исключительной особенностью русских писателей. Нельзя вместе с тем не отметить, что, например, «французский женский портрет, будучи живописно-патетическим, в пре-

делах этой манеры дал все стилистические приемы в гораздо более сгущенном виде по сравнению с женским портретом в русской литературе...»[9] Русскому романтическому портрету женщины осталась чуждой и та мелочная детализация, которая нередко встречается в портретном искусстве других стран той поры.

В сравнении с поэзией и прозой русских романтиков женский портрет в русском изобразительном искусстве того же времени отличается значительно бо́льшим многообразием.

Кипренскому, Венецианову, Брюллову принадлежат запоминающиеся портреты женщин романтической эпохи. Названные мастера русской живописи отличаются один от другого по своему подходу к изображаемой модели. Лучшие женские образы у Кипренского — отнюдь не красавицы. Не внешней, а внутренней красотой, одухотворенностью привлекает к себе гр. Е. П. Ростопчина (портрет 1809 г., Государственная Третьяковская галерея). Очаровательной дурнушкой можно назвать двенадцатилетнюю гр. Н. В. Кочубей (портрет 1813 г., Всесоюзный музей А. С. Пушкина), так доверчиво радующуюся жизни. Впоследствии Тургенев не боялся подчеркивать неправильные и даже некрасивые черты лица у героинь своих повестей и романов, тем самым резче оттеняя высокие качества их душевного строя. Одну из предшественниц усадебных тургеневских девушек видим мы в скромном портрете В. С. Путятиной кисти Венецианова (1815—1816 г., Государственная Третьяковская галерея). Ее широко расставленные большие глаза и не совсем правильная линия носа не мешают всему ее облику быть на редкость женственным и обаятельным.

И Кипренскому, и Венецианову оказалась доступной внешняя и внутренняя индивидуализация образа женщины. В отличие от них, Брюллов в своих женских портретах почти всегда давал романтически эстетизированные и, как правило, лишенные глубокого психологического содержания образы. Большую роль в его полотнах играли пейзажный фон и интерьер, нередко превращавшие их в портреты-картины. При всем мастерстве художника многие принадлежащие ему портреты женщин несут на себе признаки неписаных требований его светских заказчиц. В этом отношении Брюллов породил «брюлловщину», подобно тому как эпигонствующий романтизм в лирике породил «бенедиктовщину». Внешняя красивость стихов Бенедиктова, на первых порах покорившая многих строгих и взыскательных ценителей, скрывала внутреннюю пустоту. В звонких фразах растворялся человек. Так порою растворялся человек и в том ослепительном окружении, в каком показывал его Брюллов.

Но среди парадных портретов Брюллова есть один, который по своей яркой живописности и полноте раскрытия образа занимает одно из первых мест в портретной галерее русских женщин романтической поры русского искусства. Это — портрет-картина, изображающая гр. Ю. П. Самойлову со своей воспитанницей в маскараде (около 1839, Государственный Русский музей). Молодая аристократка, чей внешний облик соответст-

[9] М. Г. Давидович. Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века.— В сб. «Русский романтизм». Л., 1927, стр. 113.

вует романтическому идеалу «красы черноокой», со смелым и надменно-вызывающим взглядом, сняв маску, стоит на фоне огненно-красного занавеса. За ним виднеются пышные колонны, среди которых прохаживаются одетые в маскарадные костюмы гости. Портрет этот тем интереснее, что он допускает определенные литературные ассоциации.

В искусствоведческой литературе уже было сделано сближение портрета Ю. П. Самойловой с типичным для русской поэзии 1820—1830-х годов романтическим образом женщины, не считающейся с условными нормами света. Образ Самойловой прежде всего и больше всего вызывает в памяти княгиню Нину, героиню поэмы Баратынского «Бал» (1828). О женщине, написанной Брюлловым, хочется говорить словами поэта. Это, действительно, «фея самовластная» с ярким глянцем черных глаз, «облитых влагой сладострастной», которую в пылу негодования или ревности легко представить себе и «новой Медеей». Некоторые конкретно-биографические факты, связанные с психологическим обликом модели Брюллова, позволяют поверить и в то, что она преисполнена презрения к мнению света. Так, отмечая в своем дневнике посещение виллы Самойловой в Италии, Жуковский упоминает другой ее портрет, также писанный Брюлловым в 1833—1834 годах, висевший рядом с изображением кающейся Магдалины. Жуковский это заметил и получил от Самойловой следующий ответ: «Сейчас только Магдалина, но кающаяся — это придет позже» [10]. Характерно, что именно Магдалиной называл Баратынский гр. А. Ф. Закревскую, послужившую прототипом для образа княгини Нины. О ней он писал в стихотворении, начинающемся словами: «Как много ты в немного дней прожить, прочувствовать успела...» (1824—1825):

Как Магдалина плачешь ты
И как русалка ты хохочешь.

Княгине Нине Баратынского сродни лирический образ таких стихотворений Пушкина, как «Портрет», «Твоих признаний жалоб нежных», «Наперсник». В вариантах «Евгения Онегина» едва ли случайно блистательной светской красавице дано имя Нины. И не потому ли Пушкин отбросил эту строфу, что нарисованный в ней женский портрет («Смотрите: в залу Нина входит...») внешне слишком напоминал героиню поэмы Баратынского? Кстати, и показана она в обстановке бала.

М. Ракова, автор специального исследования о Брюллове-портретисте, рассматривает портрет Самойловой на широком фоне современной ему русской художественной культуры. Типичен, по ее мнению, не только образ самой модели Брюллова: «Типичен для 20—30-х годов и выбор художником маскарада как сюжетной основы портрета. Образ светской толпы на бале или в маскараде как олицетворение условности и фальши жизни светского общества был чрезвычайно распространен в литературе этого времени. Бал служит фоном развертывающихся событий в одноименной поэме Баратынского. Особенно характерна эта тема для творчества Лермонтова рубежа 30—40-х годов. В стихотворении «Не верь себе...»

[10] В. А. Жуковский. Дневник. СПб., 1903, стр. 433.

(1839) прекрасная и глубокая натура поэта противопоставляется «шумному пиру людей», где он не может быть понят, или знаменитое «Как часто пестрою толпою окружен...» 1840 г., где той же цельной, естественной, здоровой и поэтической натуре противопоставлены «приличьем стянутые маски» светской толпы. Наконец, особенно ярко и впечатляюще противопоставление одинокой фигуры человека искренних, сильных, непосредственных в своем выражении страстей окружающему миру лжи, лицемерия и интриги дано в романтической драматургии Лермонтова, в частности в его «Маскараде» (1835)»[11]. Тем самым место портрета Самойловой в русской художественной культуре 1830-х годов определяется его близостью к кругу тех представлений и образов, которые развивались в творчестве Пушкина, Баратынского и Лермонтова. В то же время сам Брюллов был склонен придавать своему произведению более широкое, аллегорическое значение, говоря, что на нем изображен «не простой маскарад», а «маскарад жизни».

Одному из исследователей творчества Брюллова портрет Самойловой напомнил последний эпизод рассказа Тургенева «Три встречи» (1851)[12]. При всем отрицательном отношении Тургенева к Брюллову и «брюлловщине» можно вообще усматривать своеобразную типологическую близость женского образа «Трех встреч» к женским портретам Брюллова. Предполагать непосредственное знакомство писателя с теми произведениями Брюллова, которые вызывают наибольшие ассоциации с рассказом, не приходится. Речь, следовательно, может идти лишь об общих принципах романтического письма, ибо рассказ Тургенева «Три встречи» многими своими особенностями связан с романтической прозой. Это не мешало писателю одновременно писать и чисто реалистические «Записки охотника».

Первая встреча повествователя с таинственной незнакомкой произошла в Сорренто. «Стройная женщина, вся в белом» предстала перед ним в обрамлении окна, освещенная сиянием месяца. Лицо ее было «поразительно прекрасно». «Как великолепно блеснули... ее большие темные глаза! Какой тяжелой волной упали ее полураспущенные волосы на приподнятое круглое плечо! Сколько было стыдливой неги в мягком склонении ее стана...»

Вторая встреча с женщиной, в которой рассказчик узнал ту же красавицу, состоялась в России, в лесу около усадьбы Глинное. На этот раз она была в амазонке: «...как очаровательно несся мне навстречу, среди изумрудной зелени, ее стройный образ! Мягкие тени, нежные отблески тихо скользили по ней — по ее длинному, серому платью, по тонкой, слегка наклоненной шее, по бледно-розовому лицу, по лоснистым черным волосам, пышно выбегавшим из-под низенькой шляпы.

...Золотые, влажные искорки просвечивались в ее темных глазах, до половины закрытых ресницами; они никуда не глядели, эти счастливые глаза, и тонкие брови опустились над ними».

[11] М. Ракова. Брюллов-портретист. М., «Искусство», 1956, стр. 114.
[12] О. Лясковская. Карл Брюллов. М.— Л., «Искусство», 1940, стр. 104.

Третья встреча с нею же ожидала его в петербургском маскараде. «В черном домино» она стояла, прислонившись к колонне. Ему бросились в глаза «дивное очертание ее плеч и рук», «женственная величавость всего ее образа», что-то «безнадежно-горестное» в ее позе.

Все три портрета очень живописны. Начертанные пером писателя, они просятся на полотно художника, и легко их представить писанными именно кистью Брюллова. Второй и третий в особенности напрашиваются на сопоставление с его образами: второй — с портретами всадниц, которых любил писать Брюллов, а третий — с портретом гр. Ю. П. Самойловой в маскараде. Но, повторяю, говорить здесь можно лишь о сходстве типа портрета, ибо ни в том, ни в другом случае нельзя рассматривать литературный образ как «текст» к образу живописному.

Одной из отличительных особенностей романтизма был культ природы. В литературе романтизма картины и описания природы становятся обязательными компонентами повествовательных произведений — как прозаических, так и стихотворных. Возникает так называемая лирика природы.

В период формирования лирической поэзии русского романтизма для нее характерны два типа пейзажа: суровый, бурный, обычно ночной, выдержанный в «оссиановском» духе, и мирный, чаще всего вечерний, окрашенный в элегические тона и как бы воплощающий в себе разлитую в природе гармонию.

Составные элементы первого типа пейзажа — рев бури, шум дождя, раскаты грома; сверкающие во мраке молнии, колеблемые ветром деревья, клубящиеся волны реки. Достаточно вспомнить пейзажный фон широко известной думы Рылеева «Смерть Ермака» (1821):

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали,
Бесперерывно гром гремел,
И вихри в дебрях бушевали.

Сотканный из «общих мест» предромантического стиля, этот пейзаж, несмотря на дальнейшее упоминание об Иртыше, не вызывает никаких прямых ассоциаций с реальной местностью, где произошло описываемое событие.

Устойчивыми признаками наделен и пейзаж второго типа. Колорит его всегда приглушен. Это раннее утро или чаще вечер, спокойное течение реки или недвижная гладь озера, в которых отражаются последние лучи солнца, бледный свет восходящего месяца, тихое веяние ветра, мелодическое журчание ручейка, таинственная сень рощи и т. п. Нередко пейзаж оживляется стадом, бродящим по склонам холмов. Такой пейзаж, восходящий к идиллическому жанру классицизма, был усвоен сентиментально-романтической поэзией и получил развитие в элегии. Ярким образцом его является, например, элегия Жуковского «Вечер» (1806). При том, что ее образная система и складывается из общераспространенных поэтических штампов, по своему интонационному звучанию пейзаж этот был проникнут дотоле неведомым в русской поэзии чувством природы:

Уж вечер... облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Но найти в элегии Жуковского какие-либо индивидуально-географические приметы невозможно.

Типично романтический характер носит и ночной пейзаж с луной, лишенный бурных проявлений, но таящий в себе внутреннюю тревогу. Он часто сочетается с описанием отдыха после боя, что непосредственно связано с исторической обстановкой первых двух десятилетий XIX в.

Батюшков в своем очерке «Картина Финляндии. Отрывок из писем русского офицера» (1810) восхищался живописностью ночного бивуака: «Какой предмет для кисти живописца: ратный стан, расположенный на сих скалах, когда лучи месяца проливаются на утружденных ратников и скользят по блестящему металлу ружей, сложенных в пирамиды! Какой предмет для живописи и сии великие огни, здесь и там разведенные, вокруг которых воины толпятся в часы холодной ночи» [13].

Мотив ночного костра с разместившимися около него людьми привлекал к себе такого живописца-романтика, как Орловский. «Ночной пейзаж служит эффектным фоном для бивуаков или группы рыбаков, собравшихся вокруг костра,— пишет автор монографии об Орловском Э. Н. Ацаркина.— Освещенные языками яркого пламени их фигуры среди окружающей тьмы казались полными драматизма и таинственности, отвечая требованиям нарождающегося романтизма» [14].

Таковы акварели Орловского «Польские повстанцы в лесу ночью» (начало 1800-х годов, Государственная Третьяковская галерея) или «Ночной пейзаж с рекой» (1800—1801, Национальный музей в Варшаве). Вторая акварель особенно выразительна своей романтичностью. Скалистые берега громоздятся над рекой. Тучи декоративно огибают небосклон. Полная луна освещает края туч и гладь реки. Под навесом скалы, у горящего костра вырисовывается группа рыбаков.

В русской романтической поэзии есть одно описание ночного бивуака, которое как бы соответствует живописной «программе», предложенной Батюшковым. Оно принадлежит Жуковскому. В «Подробном отчете о луне» (1820) поэт вспоминает лагерь под Тарутиным, где в 1812 г. он находился в составе Московского ополчения:

Я помню ночь; как бранный щит,
Луна в небесном рдела мраке;
Наш стан молчанием был покрыт,
...Костры дымились, пламенея,
И кое-где перед огнем,
На ярком пламени чернея,
Стоял казак с своим конем
Окутан буркою косматой;

[13] К. Н. Батюшков. Сочинения, т. II. СПб., 1885, стр. 8.
[14] Э. Н. Ацаркина. Александр Осипович Орловский. М., «Искусство», 1971, стр. 45.

Там острых копий ряд крылатый
В сиянье месяца сверкал;
...Там грозные сверкали брони;
Там пушек заряженных строй
Стоял с готовыми громами,
Стрелки, припав к ним головами,
Дремали, и под их рукой
Фитиль курился роковой;
И в отдаленьи полосами
Слиянны с дымом облаков,
Биваки дымные врагов
На крае горизонта рдели...

В начальных строках «Певца во стане русских воинов» дан как бы сокращенный вариант этого пейзажа:

На поле бранном тишина;
Огни между шатрами;
Друзья, здесь светит нам луна,
Здесь кров небес над нами.

Во всех приведенных примерах романтического пейзажа отсутствует определенно выраженный национальный колорит. Между тем именно романтиками были созданы, наряду с нейтральными бурными и тихими пейзажами, первые в русской поэзии географически конкретные картины природы, а романтической критикой впервые была выдвинута проблема русского национального пейзажа как составная часть общей проблемы национальной самобытности поэтического искусства. Критик и теоретик русского романтизма О. М. Сомов, автор появившейся в 1823 г. статьи «О романтической поэзии», усматривает своеобразие русской природы в особенностях географического положения России: «Несколько зон опоясывают ее пространство, несколько климатов являются в ней, изменяя постепенно вид земли с ее произведениями». А поэтому «вечные льды» Севера и «необозримые, безлесные равнины» Юга, «холодная Сибирь» и «плодоносная Украина», «грозный Кавказ» и «очаровательная Таврида», «пышная Волга» и «разливистый Дон» на равных правах входят в понятие русского национального пейзажа [15]. Особый колорит этому географически разнообразному пейзажу придает в глазах Сомова многонациональность населения России.

Положения, высказанные Сомовым, обосновывали то, к чему в своей творческой практике уже подошли русские поэты, находившие в самой России ту пейзажную экзотику, которую западноевропейские романтики искали далеко за пределами своих родных стран. Так возникают кавказская тема у Жуковского («К Воейкову», 1814) и Пушкина, крымская тема — у Пушкина, финская — у Баратынского, сибирская — у Рылеева. Наиболее ярким продолжателем этой традиции позднее выступит певец

[15] О. Сомов. О романтической поэзии. Статья III.— «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1823, ч. XXIV, кн. II, стр. 128—136.

Кавказа Лермонтов. Это придает русскому романтизму своего рода «этнографический» характер.

Можно сказать, что романтики вкладывали в понятие русский национальный пейзаж более широкое содержание, чем реалисты середины века, в основном сводившие его к центральной части России. Но такое «географическое» сужение пейзажной темы проистекало из сознательного стремления избежать в картинах родной природы романтической эстетизации, «красивости». Наиболее подходящим для этого казался внешне «безэффектный», «беспорывный» (Гоголь) пейзаж среднерусской полосы, надолго ставший как бы символом русского национального пейзажа.

В изобразительном искусстве — живописи и графике — трудно подыскать типологические параллели к русскому пейзажу в географически широком понимании поэтов-романтиков. Относящиеся к первым десятилетиям XIX в. многочисленные виды различных краев России с их горами, озерами, реками и отдельными городами в основном представляют документально-познавательный интерес. Лучшие из них выдержаны в традициях изображения природы, выработанных искусством классицизма, и лишь в виде исключения проникает в них личное эмоциональное начало. В иных случаях мы сталкиваемся даже не с «живописностью» в настоящем смысле этого слова, а с «раскраской».

Аналогии между поэзией и живописью 1820—1830-х годов могут быть прослежены в пейзажном творчестве Сильвестра Щедрина и М. И. Лебедева. У обоих представлен географически конкретный пейзаж, хотя и воспроизводящий не русскую, а итальянскую природу. Напомним, что итальянская тема, начиная с Батюшкова, была близка многим русским поэтам, правда, нередко воспевавшим Италию, эту «землю любви, гармонии чудесной», по книжным впечатлениям. Своеобразным эталоном служила для них песня Миньоны из «Wilhelm Meisters Lehrjahre» («Ученических годов Вильгельма Мейстера») Гете. Характерно, например, что в конце 1820-х годов, переводя отрывок о Байроне из поэмы Цедлица «Totenkränze» («Венки мертвым»), Тютчев, дотоле не бывавший в Италии, вставляет в свой перевод отсутствующую в подлиннике строфу об итальянской природе, написанную «по Гете»:

Небесный дух сей край чудес обходит,
Высокий лавр и темный мирт колышет,
Под сводами чертогов светлых дышит...

Позднее личные впечатления поэта об Италии облекаются тем не менее в те же привычные образы:

Лавров стройных колыханье
Зыблет воздух голубой,
Моря тихое дыханье
Провевает летний зной,
Целый день на солнце зреет
Золотистый виноград,
Баснословной былью веет
Из-под мраморных аркад...

«Вновь твои я вижу очи...», 1849

Но главное не в том, что художники слова в стихах, а художники кисти в живописи стремились воплотить образ страны, с которой у тех и у других слились как символ абсолютно прекрасного гетевские строки: «Kennst du das Land?» Главное в том, что на материале итальянской природы Сильвестр Щедрин и М. И. Лебедев, хотя и по-разному, решали задачу соотношения цвета, света и воздушной среды, иначе сказать — основную задачу пленерной живописи. Если русские поэты сознательно и не могли ставить перед собой этой цели, то колористическое богатство пейзажа романтиков, их внимание к взаимодействию цвета и света, свидетельствовавшее о новом видении мира, напрашивается на сопоставление с художественным опытом живописцев.

Остановлюсь на одном примере. Среди излюбленных пейзажных мотивов романтиков был луч солнца, проникающий сквозь темную листву. Иногда, если объектом изображения выступала природа Юга, он сочетался с мотивом освещенного или пронизанного солнцем винограда (стихотворение Тютчева «К N. N.», конец 1820-х годов; картины К. П. Брюллова «Итальянский полдень», 1827, Государственная Третьяковская галерея, и «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя», 1827, Государственный Русский музей). Целую сюиту веранд, обвитых виноградом, листья которых просвечивают на солнце, создает С. Щедрин. Считая, что в современной живописи «сильнее всего постигнуто» освещение, Гоголь имел в виду именно романтическую живопись с ее резкими контрастами света и тени. Однажды, беседуя с П. В. Анненковым во время прогулки летом 1841 г. в окрестностях Альбано, Гоголь сказал: «Если бы я был художником, я бы... выбросил свет, где никто не ожидает его...» [16]. Он и сделал это в описании сада Плюшкина («Мертвые души», т. I, гл. 6), заставив солнечный луч «забраться», «бог весть каким образом», под один из кленовых листьев и превратить его «в прозрачный и огненный, чудно сиявший в густой темноте».

Одним из любимых «сюжетов» пейзажной живописи М. Лебедева была густая аллея, окаймленная развесистыми кряжистыми деревьями, сквозь кроны которых прорывается яркими бликами солнце («Вид в Альбано», 1836, Куйбышевский художественный музей; «Вид окрестностей Альбано близ Рима», 1836; «Аллея в Альбано близ Рима», 1836; обе картины в Государственной Третьяковской галерее). Поэтическую вариацию того же мотива мы находим в стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840). Здесь, вспоминая раннее детство, поэт говорит: «В аллею темную вхожу я: сквозь кусты глядит вечерний луч...».

В рассмотренных примерах, будь то произведение литературное или живописное, перед нами дальнейшая стадия в развитии одного из двух, указанных ранее типов романтического пейзажа — пейзажа «тихого», спокойного.

Важнейшей особенностью романтизма, свидетельствовавшей о новом художественном познании мира, было восприятие природы в динамике ее явлений. До романтизма изображение природы в движении было чуждо

[16] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 99.

искусству. Даже «бурный» пейзаж в своих раз и навсегда сложившихся признаках был еще в какой-то мере статичным. В процессе развития романтизма сложилось и поэтическое восприятие природы. Она стала привлекать художественное воображение не только в своих резко контрастных проявлениях — «бурных» или «тихих», но и в их внутреннем противоборстве. Мало того, именно в столкновении стихийных сил находили романтики ту гармонию, которая была утрачена человеком.

Есть наслажденье и в дикости лесов,
Есть радость на приморском бреге
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге,—

писал Батюшков в отрывке, представляющем собой вариацию мотива из «Странствований Чайльд Гарольда» Байрона. В одном из поздних стихотворений Тютчева (1865) эта мысль получит чеканную поэтическую формулировку:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах...

Романтическое понимание природы, находящейся в постоянном движении, в постоянной смене явлений, обусловливает некоторые черты поэтического пейзажа, определившиеся на рубеже 1830-х годов. Именно в это время складывается лирика природы Тютчева, в которой так наглядно сказалось тяготение поэта к изображению внешнего мира в его переходных состояниях. И не случайно переводит Тютчев из Гете сцену Фауста с Духом Земли, где есть и знаменитые строки, в которых мир раскрывается в диалектическом единстве противоположностей:

Смерть и Рождение, Воля и Рок,
Geburt und Grab, Волны в боренье,
Ein ewiges Meer, Стихии во пренье,
Ein wechselnd Weben, Жизнь в измененьи —
Ein glühend Leben... Вечный единый поток!

В сознание читателя Тютчев вошел как певец грозы. В восприятии поэта гроза — это не внешне эффектное зрелище, но обновляющее явление природы. Даже разрушения, причиненные грозой, не нарушают ее извечно гармонического строя:

Гроза прошла — еще курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный,
И сизый дым с ветвей его бежал
По зелени, грозою освеженной.
А уж давно, звучнее и полней,
Пернатых песнь по роще раздалася,
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины уперлася.

«Успокоение», 1830

В одном из стихотворений Тютчева 1830-х годов реальный образ приближающейся грозы приобретает символическое значение, перекликаясь с предчувствием душевных гроз, нарастающих в душе молодой девушки («В душном воздуха молчанье...»).

В тютчевской лирике полнее и отчетливее обнаруживались некоторые общие тенденции изображения природы, которые позднее получат развитие не только в русской поэзии, но и в русской прозе. Аналогичные тенденции в русской романтической живописи почти еще не прослеживаются. Иносказательную, символическую функцию выполняет пейзаж лишь в картине М. Н. Воробьева «Дуб, раздробленный молнией» (1842, Государственная Третьяковская галерея), написанной художником после смерти своей жены. В небольшом этюде «В ветреную погоду» (около 1830, Государственная Третьяковская галерея) М. И. Лебедеву удалось передать тревогу, охватившую и природу, и людей. Но обе картины не являются лучшими произведениями того и другого мастера и не определяют направления русской пейзажной живописи этого времени.

В 20—30-х годах XIX в. философская и художественная мысль русских романтиков охотно обращалась к темам широких мировых и народных катастроф. Сама европейская действительность предрасполагала к таким темам. Возникающие то в одной стране, то в другой всполохи национально-освободительных и социальных движений, победы и поражения народов в их борьбе за политическую свободу и национальную независимость, неуклонное наступление «железного», «промышленного» века — все это было той исторической почвой, которая в конечном счете питала интерес романтиков к трагическим моментам в судьбах человечества и отдельной личности. Исключительно большой след в их сознании оставили такие события, как разгром восстания декабристов и июльская революция 1830 г. во Франции, имевшая очень широкий международный резонанс, в том числе и в европейской художественной мысли. В глазах Тютчева, например, она знаменовала начало «революционной эры» в Европе и преддверие новой, небывалой по своему размаху революции, которую предстоит пережить европейскому обществу.

Принято думать, что откликом именно на июльские события 1830 г. во Франции является стихотворение Тютчева «Цицерон», заключающее столь характерное для исторического мироощущения поэта признание:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель...

В самом конце 1820-х годов Тютчев переводит из «Книги песен» Гейне стихотворение «Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich...», а из «Западно-восточного дивана» Гете — «Hegire». В первом — романтическое представ-

ление о старине выставляется в качестве контраста современности, несущей с собой крушение исконных традиций:

Das Herz ist mir bedrückt und sehnlich	Закралась в сердце грусть,— и смутно
Gedenke ich der alten Zeit;	Я вспомянул о старине:
Die Welt war damals noch so wöhnlich,	Тогда все было так уютно
Und ruhig lebten hin die Leut'.	И люди жили как во сне.
Doch jetzt ist Alles wie verschoben,	А нынче мир весь как распался:
Das ist ein Drängen, eine Noth!	Все кверху дном, все сбились с ног.

Второе стихотворение содержит противопоставление романтически идеализированного Востока всему остальному миру, находящемуся в состоянии полного упадка:

Nord und Süd und West zersplittern,	Запад, Норд и Юг в крушенье,
Trone bersten, Reiche zittern,	Троны, царства в разрушенье,
Flüchte du, im reinen Osten	На Восток укройся дальный,
Patriarchenluft zu kosten.	Воздух пить патриархальный.

В кругу тех же настроений, которые определили выбор для перевода именно этих стихов, следует, по-видимому, рассматривать и думы Тютчева о конечных судьбах мира, вызвавшие появление четверостишия «Последний катаклизм» (конец 1820-х годов):

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных,
Все зримое опять покроют воды
И божий лик изобразится в них.

О «конечной судьбе всего земного» тогда же задумывался и другой русский поэт-романтик, поэт-философ Баратынский. В 1827 г. он печатает большое стихотворение «Последняя смерть». По свидетельству современников, это — отрывок из неосуществленной поэмы. Замысел ее нам неизвестен, но и в том виде, в каком отрывок дошел до нас, он поражает грандиозностью образов. В картине последовательной смены двух исторических эпох, охватывающих века, поэт провидит «без покрова» дальнейшее развитие человечества. Первая эпоха — время неограниченных завоеваний «просвещения» («разума великолепный пир») — величайшего технического прогресса, вторая — пора полновластного господства «высоких снов», умозрительных полетов человека «в эмпирей и в хаос». На этих философских построениях Баратынского сказалась его близость в эти годы с кружком московских шеллингианцев, «любомудров». Для поэта немыслимо гармоническое взаимодействие телесной и духовной природы человека. «Разум» и «фантазия» в сознании Баратынского противостоят друг другу. А потому полное владычество фантазии сопровождается техническим упадком («В развалинах стояли города») и физическим вымиранием

людей («На все они спокойные взирали,//что суеты рождало в их отцах...|| но по земле с трудом они ступали//и браки их бесплодны пребывали»). Человечество возвращается к пещерному существованию («Где люди? где? Скрывалися в гробах!»), прежде чем совершенно исчезнуть («истлеть»). Но с концом «всего земного» не исчезает сама планета:

И тишина глубокая вослед
Торжественно повсюду воцарилась,
И в дикую порфиру древних лет
Державная природа облачилась.

Как мы уже видели, Тютчев идет «дальше» Баратынского: в «Последнем катаклизме» исчезает не только человечество, но и земля.

Романтическую фантазию о гибели не одного земного шара, но «целых миров» рисует Лермонтов в стихотворении «Ночь II» (1830). Он же обращается к картинам бедствий народных и в 1830 г., в дни разразившейся эпидемии холеры, пишет стихотворение «Чума в Саратове» и стихотворный отрывок «Чума». Глубоко примечательно, что в том же году Пушкин в числе других произведений, которыми богата «болдинская осень», создает трагедию «Пир во время чумы».

В этом же ряду художественных изображений великих народных катастроф должна быть поставлена знаменитая картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» (1830—1833, Государственный Русский музей). Сюжет, выбранный художником, еще в 1824 г. вдохновил Дж. Пуччини написать оперу. Через год по окончании картины Брюллова вышел в свет одноименный роман Э. Бульвер-Литтона (1834). Однако никакой внутренней связи между этими тремя художественными замыслами нет.

В своей восторженной статье, посвященной этой картине, Гоголь писал: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» [17]. Содержанием картины является трагедия города, гибель населявшего его народа, пораженного неотвратимым стихийным бедствием.

Герцен связывал замысел картины Брюллова с периодом реакции, наступивший в России после поражения восстания декабристов. «Каков сюжет его главной картины, этого шедевра, который доставил ему некоторую известность в Италии? — спрашивал А. И. Герцен в статье «Новая фаза русской литературы» (1864).— Посмотрите на это странное произведение. На громадной картине вы видите группы испуганных, остолбеневших людей; они стараются спастись, они погибают среди землетрясения, извержения вулкана, настоящего катаклизма; они падают жертвами дикой, тупой, неправой силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере» [18].

Вероятно, возводить возникновение самого замысла «Последнего дня

[17] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 109.
[18] А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XVIII. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 10.

Помпеи» непосредственно и только к влиянию «петербургской атмосферы» было бы слишком прямолинейным. Ведь с 1823 г. Брюллов жил в Италии, где в то время клокотало национально-освободительное движение и где художник мог широко наблюдать проявление «тупой, неправой силы», стремящейся подавить законные требования народов. Есть все основания считать, что картина Брюллова отражала общеевропейскую социально-политическую атмосферу второй половины 1820-х — начала 1830-х годов, включая и глубокие впечатления от русской последекабрьской действительности. В этом отношении знаменательно, что первые эскизы к картине написаны в 1827 г., когда у всех русских людей еще жива была в памяти расправа царского правительства с декабристами, а вплотную приступил Брюллов к «Последнему дню Помпеи» в переломный для Европы 1830 год.

В «Последнем дне Помпеи» Брюллов не порывает с классицизмом. Пластическая монументальность образов, как бы объединяющихся в отдельные «скульптурные» группы, говорит об устойчивости навыков, усвоенных художником в академической школе. Эту скульптурность брюлловских образов особенно отмечал Гоголь: «Мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком поэтическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла наконец в живопись...» [19].

При этом, однако, в картине Брюллова было много такого, что существенно отличало ее от произведений его русских предшественников в историческом жанре. Начать с того, что никто из них не создавал таких многофигурных композиций. Самое построение их картин, характерный для них условно-декоративный фон, размещение на полотне главных и второстепенных персонажей очень напоминали театральные постановки трагедии классицизма. В картинах есть позы, есть жесты, но нет общего внутреннего движения. Стоит припомнить такие исторические картины, как «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, Государственная Третьяковская галерея) и «Владимир перед Рогнедой» (1769—1770-е годы, Государственный Русский музей) А. П. Лосенко или «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» А. И. Акимова (1773, Государственная Третьяковская галерея), «Дмитрий Донской на Куликовом поле» молодого Кипренского (1805, Государственный Русский музей), «Марфа Посадница» Д. И. Иванова (1808, Государственный Русский музей) и многие другие. Даже в картине Г. И. Угрюмова «Испытание силы Яна Усмаря» (1797) за единоборством силача с быком наблюдают в общем равнодушные зрители.

Строго размеренное сценическое действие, которое разыгрывалось в исторической живописи русского классицизма, сменяется на полотне Брюллова напряженной динамикой, темпераментностью и живописностью, составляющими отличительные особенности романтического стиля. Недаром к числу своих главных задач художник относил передачу драматичности момента, точность освещения и «приноровленность к требованиям XIX века, т. е. новизну». Если в самой картине Гоголь находил «целое море блеска», то еще живописнее эскиз к ней из собрания Государствен-

[19] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 111.

ного Русского музея. Эмоционально выразительное цветовое решение эскиза «несет в себе ощущение гибели, смертельного ужаса» [20].

Чувство, испытываемое художником перед разбушевавшейся стихией, сложно: наряду с ужасом, оно таит в себе и любование ее грозным величием. Это чувство было знакомо многим романтикам. Оно внушило Баратынскому восторженное обращение к бунтующему океану:

Волнуйся, восставай на каменные грани;
Он веселит меня, твой грозный, дикий рев,
Как зов к давно желанной брани,
Как мощного врага мне чем-то лестный гнев.

«Буря», 1824

Этим же двойственным чувством ужаса и восхищения, перерастающего в дерзкий вызов неминуемой судьбе, проникнут и гимн чуме, пропетый Вальсингамом в пушкинском «Пире во время чумы»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья—
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

С. В. Калачевой были высказаны очень тонкие соображения о характере изображения человека в картине Брюллова «Последний день Помпеи»: «Брюллова иногда упрекали за то, что он изобразил незапятнанными лица и одежду людей, мятущихся среди пламени, пыли, пепла и дыма. Но в этом отступлении от правды открывается особый смысл. Красота, которую ничто не в силах омрачить, обретает бессмертие. Поэтому Брюллов изобразил не просто разгул бессмысленной стихии, а ту единственную, парадоксальную катастрофу, когда стихия, уничтожив жизнь, создала человеку вечный памятник. Это должно было необычайно импонировать людям 30-х годов XIX века» [21].

Работая над картиной, Брюллов внимательно изучал помпейские археологические находки, стараясь добиться наибольшей достоверности в передаче реалий страшного события. Эта конкретность реалий — черта, не встречавшаяся в произведениях исторического жанра до романтиков.

[20] А. Н. Савинов. Карл Павлович Брюллов. М., «Искусство», 1966, стр. 63.
[21] С. В. Калачева. Лермонтов и Брюллов.— В кн.: «Проблемы теории и истории литературы. Сборник статей, посвященный памяти профессора А. Н. Соколова», изд. МГУ, 1971, стр. 335.

Но было в картине Брюллова нечто, уже выходящее за рамки эстетики романтизма. Вся толпа охвачена единым порывом: люди, внезапно застигнутые обрушившимся на них бедствием, не только пытаются найти спасение в бегстве, но и стараются помочь друг другу. Картина Брюллова была первой композицией на историческую тему, где не существовало разделения на главных и второстепенных персонажей, на героев и статистов. Родившийся в атмосфере романтических устремлений его времени и еще далеко не свободный от традиций классицизма (опираясь на классические образцы, Брюллов считал, что нужно «запомнить все их хорошее и откинуть все дурное»), замысел художника скрывал в себе тем самым определенное реалистическое зерно.

Как бы ни были порою преувеличены похвалы, расточавшиеся современниками по адресу «великого Брюллова», «Последний день Помпеи» явился важнейшей вехой в развитии русской исторической живописи. Если и не для русского изобразительного искусства в целом, то именно для исторической живописи он стал, действительно, говоря словами Баратынского, «первым днем».

Брюллов был не единственным живописцем, попытавшимся воплотить в картине на историческую тему свое представление о трагическом начале в истории человечества.

Влиянием романтической эпохи следует, по-видимому, объяснить проникновение драматических сюжетов, почерпнутых из библейской истории, в русскую академическую живопись. Таково огромное полотно Ф. А. Бруни «Медный змий» (Государственный Русский музей), над которым художник работал шестнадцать лет (1826—1841), и его же картон к неосуществленной настенной композиции в Исаакиевском соборе «Всемирный потоп» (1841—1845, Государственный Русский музей). Последнее произведение привлекает своей суровой выразительностью: над затопленным пространством высится одинокая скала; вдали видны очертания Ноева ковчега; на скале — фигуры нескольких спасающихся от гибели людей; из воды поднимаются две руки, держащие нож и кошель. По словам И. Н. Крамского, этот картон «производил ужасное впечатление. Оттого, что была душа положена...» [22].

Само по себе то, что в этот картон вложена «душа», а не «разум», не «рассудок» художника, определявший близкие к классицизму принципы академической живописи, указывает на то, что «Всемирный потоп» Бруни правильнее рассматривать в кругу тех произведений русского изобразительного искусства, на которых чувствуется печать романтического мировосприятия.

Следует отметить, что тема потопа, наряду с темами других исторических катастроф, была распространена не только в русской живописи. Во Франции, например, в картинах на подобные темы нашел выражение духовный надлом, перенесенный в годы империи, наполеоновских войн и послеНаполеоновской реакции молодым поколением французов, выросшим на идеях Просвещения.

Уже в начале XIX в. появляется такая картина, как «Сцена потопа»

[22] См. И. Р е п и н. Далекое близкое. М., «Искусство», 1960, стр. 168.

(1806) А.-Л. Жироде-Триозона. «Только у живописца, бывшего свидетелем великих исторических катастроф и глубоко потрясенного ими,— пишет исследователь французской романтической живописи Е. Кожина,— мог родиться такой замысел — последние судорожные попытки людей спастись от захлестывающей их стихии — и такое исступленно-мучительное воплощение». Типично романтический замысел решался, однако, в формах искусства классицизма, что делало картину внутренне не слаженной: «Статическая и трезвая четкость рисунка, нарочитая построенность всей картины, назойливый педантизм моделировки, подчеркнуто скульптурные позы фигур — приходят здесь в вопиющее противоречие с тем чувством ужаса и неистового напряжения, которое хочет передать художник»[23].

Через десять лет после Жироде-Триозона картину «Потоп» (1816) пишет Т. Жерико, в лаконически образной композиции воспроизводя мировую катастрофу. Еще более драматический характер носит другая картина Жерико, написанная не на легендарно-исторический сюжет, а на сюжет, подсказанный недавним реальным фактом — гибелью плота, на котором тщетно пытались спастись пассажиры потерпевшего крушение летом 1816 г. фрегата «Медуза» (картина написана в 1818—1819 гг.). Конечно, легенда о «всемирном» потопе и реальное событие катастрофы фрегата несравнимы по своим масштабам, но Жерико сумел придать изображенной им человеческой трагедии широкое обобщающее значение.

Широко представлены подобные же темы в романтической живописи Англии, и порождены они определенной исторической ситуацией: устрашающим размахом завоеваний Наполеона. Самый прославленный из тогдашних английских живописцев Тёрнер увлекается «всевозможными ужасающими и потрясающими сюжетами, дававшими материал для грандиозных и эффектных видений всеобщего разрушения и гибели»[24]. Библия и древняя истории служат ему поводом для создания своеобразных историко-политических аллегорий: «Пятая казнь египетская» (1800), «Гибель мидян в пустыне» (1801), «Десятая казнь египетская» (1802), «Разрушение Содома» (1805) и т. п. Тогда же, в начале XIX в., появляются огромные полотна Мартина «Всемирный потоп», «Последний человек». Вплоть до середины XIX столетия потоп продолжает быть одним из излюбленных сюжетов романтической живописи. Тот же Тёрнер пишет «Вечер всемирного потопа» и «Утро всемирного потопа».

Картины, посвященные переломным историческим моментам, появлялись и в других странах. Немецкий художник В. Каульбах создает в 1830—1840-х годах проникнутые духом романтизма композиции «Битва гуннов» (1834—1837), «Разрушение Иерусалима» (1839—1845), «Вавилонское столпотворение». Гоголь в уже цитированной статье о «Последнем дне Помпеи» Брюллова пишет, что «всякому известны прекрасные создания, к которым принадлежат Видение Балтазара, Разрушение Ниневии и несколько других, где в страшном величии представлены великие катастрофы». Преимущество картины Брюллова перед всеми этими

[23] Е. Кожина. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов. Л., «Искусство», 1969, стр. 6.
[24] А. Д. Чегодаев. Джон Констебль. М., «Искусство», 1968, стр. 82.

произведениями Гоголь видит не только в ее колористических и композиционных достоинствах, но, главное, в том, что только в ней «является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы», остающиеся неизменными перед лицом «им самим зримого разрушения» [25].

В том же тематическом ряду, к которому относятся поэтические и живописные произведения, связанные с судьбами мироздания и человечества, должны быть поставлены и те, что посвящены трагической судьбе одной исторической личности. Таковы «Последний сын вольности» (1831) и «Последнее новоселье» (1840) Лермонтова. Таково стихотворение Баратынского «Последний поэт», напечатанное в 1835 г. В нем показана участь, ожидающая поэта в мире, преданном «промышленным заботам». Одинокий, никому не нужный «питомец Аполлона», подобно древнегреческой поэтессе Сафо, бросается со скалы Левкада в пучины Эвксина и топит в них «свои мечты, свой бесполезный дар».

Закончив «Последний день Помпеи», Брюллов приступает к картине на сюжет, выбранный из португальской придворной хроники XIX в.— «Смерть Инесы де Кастро» (1834, Государственный Русский музей). О другом, неосуществленном замысле художника свидетельствует акварель «Убийство Андрея Венгерского по приказанию Джиованины Неаполитанской» (1835, Ульяновский областной художественный музей). Немало картин, изображающих последние минуты разных исторических деятелей, принадлежит французским художникам-романтикам. Среди них — «Смерть Катона» (1824, Музей в Монпелье) и «Смерть Сарданапала» (1827, Лувр) Делакруа, «Смерть Леонардо да Винчи» (1818, Лувр) Энгра, «Смерть Жерико» (1824, Лувр) А. Шеффера и др.

Исторические факты, положенные в основу сюжетов романтической литературы и романтического изобразительного искусства, разномасштабны по своему значению, но все эти произведения объединяются стремлением показать кризисные, решающие моменты в истории мира или в жизни отдельного человека.

При неизбежной выборочности материала и фрагментарности сделанных выше наблюдений они все же обнаруживают общие эстетические тенденции, сказавшиеся как в литературе, так и в живописи эпохи романтизма, и заслуживающие дальнейшего исследования. Наиболее плодотворными и перспективными были те из них, которые, проявляясь в рамках романтического миропонимания и обусловленного им творческого метода, в конечном счете вели к отображению в искусстве «поэзии действительности», т. е. к реализму. Но романтизм важен не только лишь как предварительная и в какой-то степени подготовительная стадия в развитии литературы и живописи. Уже одно то, что в художественную систему сложившегося реалистического искусства органически входят отдельные черты романтического стиля, говорит о жизненной силе и непреходящей ценности романтизма.

[25] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 110, 111.

И. Бэлза

ЛИТЕРАТУРА РОМАНТИЗМА И МУЗЫКА

На протяжении довольно длительного времени в курсах истории западноевропейской музыки романтический период ее развития определяется именами Шопена, Шумана, Мендельсона, а также некоторых их современников и великих «поздних романтиков» — Берлиоза, Листа и Вагнера. Как правило, впрочем, черты романтизма находят в музыке «позднего Шуберта», хотя, несомненно, серьезные затруднения представляет периодизация творчества композитора, ушедшего из жизни в том возрасте, в каком Бетховен написал свою Первую симфонию. Так или иначе, именно в поздних произведениях Шуберта принято усматривать черты, возвестившие завершение периода «венской классики» (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт) и зарю эпохи романтизма [1].

Впрочем, Гуго Риман, автор поистине необозримого количества работ по истории и теории музыки, отличающихся отчетливым стремлением к периодизации и классификации громадного материала, систематизированного, однако, вне связи с историей культуры в целом, определил место Шуберта в истории «искусства дивного» несколько иначе: «Наряду с Шубертом среди эпигонов Бетховена выделяются в качестве богато одаренных талантов Мендельсон и Шуман» [2], которого далее Риман называет «романтиком чистейшей воды» [3]. Вряд ли можно назвать ученого, который оказал бы большее влияние на развитие музыковедения, чем Риман. Но видимо, его имя постепенно теряло значение, которое оно имело на рубеже XIX—XX столетий, и приобрело лексикографический характер — «Словарь Римана» известен далеко не только музыкантам-профессионалам. Что же касается «Катехизиса», строки из которого процитированы выше, то схемы его постепенно обнаруживали несостоятельность. Кто в наше время будет считать, например, «эпигонами Бетховена» трех

[1] Наиболее авторитетным советским исследователем творчества Шуберта следует признать московского музыковеда Ю. Н. Хохлова, давшего, в частности, во введении к одной из последних своих книг («Зимний путь» Франца Шуберта. М., «Музыка», 1967) проницательный анализ мировой литературы о Шуберте.

[2] «Katechismus der Musikgeschichte» von Hugo Riemann. 2 Teil: Geschichte der Tonformen. Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1901, S. 174.

[3] Там же, стр. 177.

Итак, Шоу безоговорочно считал, что у истоков романтической музыки стоял величайший композитор мира, поныне относимый, однако, музыковедением к эпохе классицизма. Вместе с Шоу призывал своих современников как можно более глубоко изучать произведения Моцарта полузабытый ныне польский эссеист, историк литературы и искусства Теодор Вызевский, живший во Франции (но сохранивший русское подданство), где он публиковал многочисленные книги и статьи, подписывая их измененной фамилией де Визева. В начале 1898 г. вышла из печати его книга «Бетховен и Вагнер» [13], в которую вошли также обширный очерк о Шуберте и лекция о Моцарте (прочитанная в Париже 22 февраля 1897 г. под названием «Un Mozart inconnu»). В этой книге, прямо перекликающейся со многими статьями Шоу, красной нитью проходит мысль о преемственной связи романтической музыки с творчеством венских классиков.

Но если обратиться к несколько более далекому прошлому, если вспомнить высказывания мастеров романтического искусства первой половины XIX столетия, то окажется, что ставшее впоследствии традиционным, но по существу всегда остававшееся условным отграничение «венского квартета» от романтизма не признавалось, например, Эженом Делакруа, который в записи, сделанной в дневнике 9 февраля 1847 г., назвал «Дон Жуана» Моцарта «шедевром романтизма» [14]. 27 февраля, восхищаясь Бетховеном, Делакруа заметил: «Я полагаю, можно сказать, что он действительно в большей степени (чем Моцарт) отразил современное направление искусства, склонное к выражению меланхолии и к тому, что ошибочно или верно принято называть романтизмом. Тем не менее Дон Жуан полон этим чувством» [15].

В «Волшебной флейте» и других произведениях Моцарта автор дневника видит «сочетание всего наиболее совершенного, что могут дать гений и искусство», в то время как у Бетховена он ощущает «необработанность и странность вдохновений» [16]. Отголоски бесед с Шопеном, которыми так дорожил Делакруа (вероятно, единственный француз, который понимал «польского Моцарта»), слышатся в этих записях, и тогда, когда создатель наиболее романтического портрета Шопена хотел воздать должное своему великому другу, он написал: «Трудно найти что-нибудь более совершенное. Он больше, чем кто-нибудь другой, напоминает Моцарта» [17].

Итак, романтиками в глазах Делакруа были как Шопен, так и «венский классик» Моцарт. Но Шоу писал и о «демонической радости», чувство которой появилось в опере, названной Делакруа «шедевром романтизма». Разве кто-нибудь из историков музыки писал в былые годы о «демонизме» мастеров венской школы? И однако Ю. Н. Хохлов во введе-

[13] Teodor de Wyzewa. Beethoven Wagner. Paris, Perrin et C-ie, 1898.— Отметим попутно, что Вызевскому принадлежат очерки о Гоголе, Тургеневе, Толстом и Гончарове, вошедшие в его двухтомник «Ecrivains étrangers», за который французская Академия присудила писателю премию Марселена Герена.

[14] «Quel chef d'oeuvre de romantisme! Et cela en 1785!» — «Journal de Eugène Delacroix», v. I. Paris, par P. Plat et R. Piot, 1893, p. 264.

[15] Там же, стр. 275.

[16] Там же, стр. 413.

[17] Запись 13 февраля 1850 г.

нии к обширному собранию документов о Шуберте уже прямо и притом весьма доказательно говорит о «чертах демонизма у Шуберта, казалось бы, столь расположенного к людям»[18]. Как не вспомнить здесь сцену прощания булгаковского Мастера с Воландом, который говорит ему: «...о, трижды романтический мастер, неужели вы не хотите днем гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?» Но, подобно тому, как слова Делакруа, Шоу и Вызевского плохо вяжутся с нелепым представлением о «галантности» музыки Моцарта, так же и Булгаков, если, конечно, читать его opus magnum внимательно, отнюдь не рисует здесь образа «идиллического» Шуберта, ибо в первой части романа рассказывается о том, как незадачливый администратор Варьете, позвонив на квартиру, из которой исчез Степа Лиходеев, «долго слушал, как густо гудит в трубке. Среди этих гудков, откуда-то издалека послышался тяжкий, мрачный голос, пропевший: «...Скалы, мой приют...», и Варенуха решил, что в телефонную сеть откуда-то прорвался голос из радиотеатра».

То был, разумеется, не «голос из радиотеатра», а голос сатаны, певшего шубертовский «Приют» и, как известно, получившего в романе имя Воланда, которое упоминается в «Фаусте» в связи с появлением на Вальпургиевой ночи Мефистофеля («Junker Voland»). Автор «Мастера и Маргариты» очень чутко различил не очень заметную грань шубертовской музыки. Как известно, автор «Фауста» не проявил к музыке мастера, создавшего несколько десятков бессмертных романсов на его тексты, внимания, ибо не удостоил ответом ни Шпауна, обратившегося к нему с просьбой поддержать своим авторитетом молодого композитора и приложившего к письму несколько его романсов, ни самого Шуберта, также приславшего ему свои романсы. Видимо, все эти произведения Шуберта не произвели никакого впечатления на Гете, хотя среди них был «Лесной царь»...

Оставим, однако, на совести веймарского «олимпийца» представляющийся решительно всем его биографам (но, понятно, не биографам Шуберта) не имеющим серьезного значения тот факт, что творчество «князя песен» он, видимо, понимал куда хуже, чем, скажем, Булгаков. Но даже Делакруа, считавший Шопена столь же совершенным, как Моцарт, 14 февраля 1850 г. (т. е. почти через двадцать лет после смерти Гете!) засвидетельствовал в своем дневнике, что музыка Шуберта (и всех этих «мечтателей») становится для него все более и более непереносимой[19]. Эта запись заслуживает пристального внимания исследователей эстетических воззрений величайшего живописца Франции, ибо сопоставление имен Шопена и Шуберта позволяет сделать вывод о тяготении Делакруа к яростной драматичности польского мастера, и понадобился гений Листа, чтобы в полной мере раскрыть в транскрипциях песен Шуберта их романтическую трагедийность.

Напомним в связи с этим, что Делакруа считал романтиком Моцарта

[18] «Жизнь Франца Шуберта в документах». М., Музгиз, 1963, стр. 21.
[19] «Je commence à prendre furieusement en grippe les Schubert, les rêveurs....». «Journal...» Указ. изд., v. I, p. 414—415.

и назвал Вебера одним из его «достойнейших последователей» [20]. Действительно, даже с точки зрения эмоциональной окраски музыкальных образов, странно было бы считать «Дон Жуана» произведением «классическим», а «Песни без слов» — романтическим. И просуществовавшая несколько десятков лет «консерваторская» терминология, как уже было сказано, не была приемлема ни для Делакруа, ни для Бернарда Шоу. Не будем объяснять это тем, что они не были музыкантами-профессионалами, ибо, чем больше мы изучаем Шопена, тем больше убеждаемся в правоте Делакруа, возводившего его генеалогию непосредственно к Моцарту. И, говоря о романтическом направлении в музыке, мы все более и более убеждаемся в условности этого термина, ибо у кого же из венских *классиков* (не исключая и Гайдна) нет «романтических» произведений или, если речь идет о старейшем из них,— хотя бы эпизодов?

Обращаясь же к *истории* данного термина, вспомним Пушкина: «Наши критики не согласились еще в ясном различии между родами классическим и романтическим. Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому» [21].

Оставшаяся в черновых набросках статья Пушкина не была завершена. Однако в высшей степени важно подчеркнуть, что Пушкин относит «смиренное начало романтической поэзии» к средневековью, отмечая, что «отрасли ее быстро и пышно процвели, и она является нам соперницею древней музы» [22]. Нет сомнения, что если бы Пушкин продолжал работу над изучением романтического направления в литературе и над обобщением результатов этого изучения, то мы располагали бы ценнейшим историко-литературным исследованием направления, которое до конца недолгой и горькой жизни поэта волновало и привлекало его. Но и в тех строках незавершенной пушкинской статьи, которые дошли до нас, содержится «немного, но многое».

Весьма показательно, что слова Пушкина о «сбивчивых понятиях» французских журналистов той поры о романтизме полностью подтверждаются такими современными французскими исследователями, как Леон Лемонье [23], Леон Гишар [24], Элизабет Тейхман [25] и многими другими. Нельзя забывать также, что и после смерти Пушкина «сбивчивые понятия» французской критики о романтизме отнюдь не прояснились и не уточнились. Если в своей известной статье В. Скотт далеко не лестно отозвался о Гоф-

[20] «...l'un des plus dignes successeurs de Mozart».— Там же, т. 2, стр. 82.
[21] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 36.
[22] Там же, стр. 37.
[23] Léon Lemonnier. Edgar Poe et la critique Française de 1845 a 1875. Paris, Presses universitaires de France, 1928.
[24] Léon Guichard. La musique et les lettres au temps du romantisme. Paris, Presses universitaires de France, 1955.
[25] Elizabeth Teichmann. La fortune d'Hoffman en France. Genève — Paris, 1961.

мане (а заодно обрушился и на Жака Калло!), то французская литературная критика дала резкую отповедь тому, кто, как не раз отмечалось, пытался унизить своего «мертвого соперника». Почти одновременно с этой статьей [26] (точнее, в июне 1829 г.) гофмановского «Кавалера Глюка» причислили к попыткам утверждения веры в метампсихоз, достаточно распространенной, правда, в те годы [27], но, судя по всему, совершенно чуждой Гофману.

«Сбивчивость понятий» продолжалась и в последующие годы, приобретая порой совершенно, казалось бы, необъяснимую противоречивость. Если, например, забытый ныне Анри Блаз (Henri Blaze) в своих очерках о французских музыкантах («Musiciens français», II) укорял осенью 1838 г. Берлиоза в принадлежности к «фантастической школе» (а в том же году была создана берлиозовская опера «Бенвенуто Челлини», давшая, как известно, повод молодому Готье с явным неудовольствием причислить композитора к «школе Гофмана»), то через каких-нибудь полгода критик H. W. восхищался «гармоничной фантазией Гофмана и Новалиса» [28]. Но это не был спор *двух* критиков, ибо инициалами H. W. подписался... тот же Анри Блаз. Такого рода казусы были далеко не единичными, да, впрочем, вплоть до нашего времени именно романтическое направление в литературе и искусстве продолжает вызывать самые противоречивые оценки, спорность которых усугубляется порой и терминологией, ибо все же такие определения, как «классик» и «романтик» совпадают во многих случаях. Недаром, говоря о великом *классике* русской музыки Скрябине, А. В. Луначарский подчеркнул, что его музыка была тем «высшим даром», который романтизм принес революции.

Но следует также сказать, что не только Пушкин и Гоголь, а и основоположники реалистической литературы Запада не склонны были противопоставлять себя писателям-романтикам, а, наоборот, вдумчиво изучали их. Заслуживает внимания, в частности, письмо, посланное Бальзаком 6 апреля 1839 г. Стендалю. Прочитав «Пармскую обитель», Бальзак писал: «Вы совершили огромную ошибку (une faute immense), указав Парму; не следовало называть ни государства, ни города, предоставив воображению (читателя) поиски герцога Моденского и его министра, или совсем иного. Во всех случаях без исключения Гофман следовал требованиям этого закона (построения) романа,— он, писатель наиболее своенравный (le plus fantasque)» [29]. Вскоре, однако, Бальзак полностью постиг намерения автора «Пармской обители», ибо через год с лишним уже

[26] Русский перевод (А. Г. Левинтона) статьи «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» помещен в последнем томе двадцатитомного собрания сочинений В. Скотта. М.— Л., Гослитиздат, 1965.

[27] См., например, Juliusz Słowacki. Dzieła. Wyd. 3, t. XI. Wrocław, Ossolineum, 1959, str. 266. (Raptularz, заметка о перевоплощении души Данте).

[28] «Revue des deux mondes», 1 octobre 1838.

[29] H. de Balzac. Oeuvres complètes. Correspondance 1819—1850. Paris, Calmann-Lévy, 1876, v. XXIV, p. 329—330.— Напомним, что герцогство Моденское (присоединенное к Сардинии через двадцать лет после того, как было написано это письмо), так же, как и Пармское, расположено в Эмилии-Романьи, т. е. неподалеку от Болонии.

писал об этом романе: «Там (изображена) придворная жизнь, но обрисованная не карикатурно, как это пытался сделать Гофман, а серьезно и язвительно (malicieusement)»[30].

Но в конечном счете разве не совпадали социально-этические цели великого французского романиста и того мятежного и гениально одаренного мастера, которого именуют по уже давно сложившейся традиции «lo stravagante poeta, musicista e pittore tedesco»[31] — «странным немецким поэтом, музыкантом и художником»? И постараемся ответить на вопрос, каким образом пресловутая гофмановская «stravaganza» сочеталась с возвышенной поэтичностью романтического направления в литературе и искусстве. Напомним, однако, что И. Г. Неупокоева справедливо подчеркнула уязвимость «стремления распространить некоторые выводы, сделанные на материале западноевропейских литератур, прежде всего немецкой, на всю эстетику романтизма»[32].

Романтическое направление в литературе и искусстве связывается с веком Просвещения далеко не только хронологически. Разумеется, нельзя безоговорочно принять определение Луначарского, назвавшего Руссо «отцом романтизма», но значение произведений автора «Новой Элоизы» для развития общественной мысли в годы, предшествовавшие Великой французской революции, не подлежит никакому сомнению[33].

Еще до завершения труда над французской Энциклопедией появился его «Contrat social». Но и «Словарь» (Dictionnaire historique et critique) Пьера Бейля оказал сильное влияние на энциклопедистов, не говоря уже о «Племяннике Рамо» Дени Дидро, того самого Дидро, «Философские мысли» которого были публично сожжены по решению парижского Парламента в 1746 г. Однако, несмотря на то что многие произведения Дидро оставались в рукописи (копию «Племянника Рамо» Гете, решивший перевести это произведение, получил из Петербурга в 1804 г.), его антифеодальные идеи получали постепенно распространение.

Два стимула можно назвать определяющими в процессе развития романтического направления художественной культуры. Первым из этих стимулов было, бесспорно, осознание — в той или иной мере — социальной несправедливости в обществе, стремление к обличению ее и борьбе с ней; вторым — создание художественных образов, насыщенных высокими этико-эстетическими идеалами, противопоставляемых действительности и как бы преображающих ее. Собственно говоря, приведенные выше слова Бальзака о «карикатурности» нельзя воспринимать как упрек Гофману. С детства погружаясь в прекрасный мир музыки, играя на органе и клавире, скрипке и гамбе, юноша, вынужденный стать юристом, возненавидел прусскую бюрократию и ее напыщенных представителей. Нелишне напомнить, что после сдачи последнего государственного экзамена («Feuer-

[30] H. de Balzac. Etudes sur M. Beyle.— «La Revue Parisienne», 25 Septembre 1840.
[31] Franco Abbiati. Storia della musica, v. III. Milano, 1967, p. 19.
[32] И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., «Наука», 1971, стр. 17.
[33] Напомним попутно, что герой новеллы «Сильвия» (1853) Жерара де Нерваля навещает могилу Руссо.

probe», как выразился сам Гофман) молодой «юрист поневоле» получил чин асессора, на который ему давал право новый диплом, и назначение в Познань. Но вскоре Гофман был, по его словам, «выгнан в Плоцк», превратившийся после захвата его Пруссией из столицы одного из великопольских княжеств в захолустный городок. Причиной опалы были карикатуры, которые будущий автор «Фантазий в манере Калло» рисовал на хозяйничавших в Познани чиновников.

В связи с этим нельзя не вспомнить, что Шопен уже в юные годы создавал не только поэтичнейшие музыкальные произведения, но и многочисленные карикатуры, причем особенно раздражали его шитые золотом придворные мундиры. К сожалению, многие карикатуры Шопена, о которых мы знаем из его писем, не сохранились. Но вряд ли только случайным совпадением было такое «hobby» обоих мастеров. Глядя на некоторые карикатуры Шопена, трудно было бы представить себе, не прочитав его интимных писем, что эти рисунки сделаны автором «Сонаты с похоронным маршем». Что же касается «карикатурности» владений светлейшего князя Иринея, с такой убийственной иронией изображенного Гофманом в «Житейских воззрениях кота Мурра», то можно вспомнить, что это чувство иронии развилось в Гофмане на протяжении десятков лет, сочетаясь с высокими чувствами, которые в нем, так же как и в Шопене, рождали музыка и картины великих мастеров.

Не пытаясь решить проблему «универсальной дефиниции» романтического направления в литературе, и искусстве, можно все же сделать некоторые наблюдения, способствующие постижению отдельных существенных и в высшей степени характерных черт данного направления. Отметим, прежде всего, взаимопроникновение тем, сюжетов, образов и даже терминов различных областей художественной культуры. В этом отношении творчество Гофмана занимает особое положение, обусловленное, в частности, тем, что величайший немецкий романтик был профессиональным музыкантом, обладавшим не только исполнительскими навыками, но и серьезной композиционной техникой. Творческий путь Гофмана как композитора увенчался созданием «Ундины» — первой немецкой романтической оперы [34], названной Вебером «одним из одухотвореннейших произведений, которые подарило нам новое время» [35]. В рецензии Вебера на берлинскую премьеру «Ундины» (1816) едва ли не впервые музыка Гофмана ставится в связь с его литературным творчеством, в частности с «Дон Жуаном», вошедшим в первую часть «Фантазий в манере Калло». Добавим от себя, что «дух Моцарта», о котором пишет в этой рецензии Вебер, ощущается и в единственной симфонии Гофмана, дождавшейся только одного исполнения. Оно состоялось под управлением автора в Варшаве, во дворце Мнишков, впоследствии называвшемся Мальтийским.

Как мы знаем, Гофман дирижировал многими произведениями Моцар-

[34] Некоторые исследователи склонны считать, впрочем, первыми немецкими романтическими операми веберовскую «Сильвану» (1810) и «Аврору» (1811) Гофмана, которой предшествовали его более ранние музыкально-сценические произведения.

[35] «Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber». Leipzig, Philipp Reclam jun., o. J., S. 121.— Вебер особо подчеркивает композиционную монолитность «Ундины», в которой «увертюра и финал как бы подают друг другу руки».

та и, видимо, более, чем кто-либо из его современников постиг музыку величайшего композитора Запада. Одним из свидетельств этого постижения может служить новелла «Дон Жуан». Сам Гофман дал, впрочем, иное жанровое определение, назвав тетради своих первых литературных произведений «Phantasiestücke in Callot's Manier». Нет надобности останавливаться на том, какие черты творчества Гофмана связывают его с автором «Capricci di varie figure». Но, быть может, следует напомнить, что в кенигсбергские годы юности Гофмана он оставался равнодушным к университетским лекциям и трудам Канта, а зато с увлечением слушал и читал странные и порою весьма туманные рассуждения «северного мага» — так прозвали забытого ныне Иоганна Георга Гамана (Hamann), учившего, что человеческие чувства могут развиваться и приносить обостренные, неизведанные ощущения (об этом он писал, в частности, в своих «Kreuzzüge des Philologen»), таящиеся в жизни и искусстве [38].

Произведения, с которых начался краткий творческий путь Гофмана как писателя-романтика, свидетельствуют именно о таком обостренном восприятии впечатлений — больше всего и превыше всего музыкальных. Примером этого явились уже «Дон Жуан» и «Кавалер Глюк», опубликованные в 1809—1810 гг. и вошедшие впоследствии в первую часть «Фантазий в манере Калло». В этих небольших новеллах определился романтический идеал писателя — музыка, противостоящая «низкой жизни», та «чудесная романтическая страна, где царят нежные чары звуков», как говорит исполнительница роли донны Анны в последнем антракте спектакля, описание которого принадлежит к ярчайшим страницам романтической литературы, рожденным именно музыкой.

В музыке Моцарта Гофман постиг то, чего нет в либретто да Понте (таково было nom de plume Эмануэле Конельяно). Речь идет не только о «вое демонов», которого нет в партитуре, не только о «взрыве» («будто куда-то ударили тысячи молний»), ибо он представляет собой только акцент на ре-мажорном трезвучии с последующей затем «простою гаммой». Но Гофман, в отличие от многих моцартоведов, понимает, что эпилогом оперы является не нравоучительный секстет «Questo è il fin di chi fa mal», не сладкозвучные попытки дона Оттавио упросить донну Анну назначить, наконец, день их свадьбы (в тексте ответной реплики день этот откладывается на целый год — «un anno ancora»). В гофмановском «Дон Жуане» опера Моцарта превращается в трагедию любви, которую впервые испытал, наконец, мятежный «первый байронический герой» (вспомним еще раз Шоу) и которая погубила донну Анну. Последние слова новеллы: «...нынче под утро, ровно в два часа, синьора скончалась» — относятся к той таинственной исполнительнице главной роли оперы Моцарта, которая появилась в ложе «путешествующего энтузиаста», и, вместе с тем, к самой донне Анне, потрясенной гибелью Дон Жуана.

[38] Следует также иметь в виду, что ректор городской школы Стефан Ванновский, который преподавал катехизис и историю философии в Кенигсберге, а также другой учитель Гофмана, органист и композитор Христиан Подбельский (оба они были поляками) весьма увлекались идеями Гамана и читали некоторые его сочинения.

Мысль о том, что донна Анна действительно полюбила Дон Жуана, проходит через всю новеллу Гофмана, называющего беспутного, судя по сюжетной канве, героя оперы «любимейшим детищем природы» и иронически противопоставляющего ему «жеманного, разряженного, вылощенного человека», т. е. дона Оттавио, жениха донны Анны, уже в первом акте оперы осознающей контраст между этими двумя людьми. Она погибает вместе с любимым в новелле Гофмана, и именно такое понимание оперы Моцарта давно уже стало наиболее убедительным. А то, что любовь донны Анны не осталась безответной, засвидетельствовал идущий с ее именем на устах навстречу «непоправимой гибели» герой трагедии Пушкина.

Анализируя оперу Моцарта, исследователи его творчества нередко говорят о демонизме Дон Жуана. В связи с этим нелишне привести здесь замечание австрийского дирижера и моцартоведа Эрнста Лерта: «Что касается сделанного Кьеркегором сопоставления демонических гениев Фауста и Дон Жуана, то это сделал уже сам Гете»[37]. Речь идет о записи Экермана, датированной 12 февраля 1829 г., где говорится, что оперу на сюжет «Фауста» следовало бы написать Моцарту и что музыка этой оперы по характеру своему должна была быть близкой к «Дон Жуану»[38].

Но в новелле «Моцарт на пути в Прагу», которую к столетию со дня рождения великого мастера написал самый пленительный из всех романтиков «швабской школы» Эдуард Мерике, лучшие страницы посвящены именно «Дон Жуану». И Франциска, одна из собеседниц Моцарта в замке, созданном воображением Мерике, считает, что «Don Giovanni» должен с ума свести весь мир («...dass wenn «Don Giovanni» nicht aller Welt den Kopf verrückt, so schlägt der liebe Gott seinem Musikkasten gar zu, auf unbestimte Zeit, heisst das, und gibt der Menschheit zu verstehen...»).

В этой новелле, написанной через четверть века после пушкинской трагедии о гибели Моцарта, возникает зловещая тень «синьора Бонбоньери» («der verwünschte giftige, schwarzgelbe Salieri») и, как бы замыкая вереницу образов из «Дон Жуана», невольно напоминающую гофмановские страницы, звучит простая безыскусная песенка:

Zwei schwarze Rösslein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngern.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!

Возвращаясь к новелле Гофмана, заметим, что она привлекла к себе внимание не только литературоведов, но и музыковедов. Так, в одной из

[37] Ernst Lert. Mozart auf dem Theater. Berlin, Schuster u. Loeffler, 1921, S. 343.
[38] «Die Musik musste im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen».— Там же.

наиболее популярных монографий о Моцарте мы читаем, что он сам поддался очарованию своего неотразимого героя (Mozart... is himself caught up in the spell of his own Don Giovanni) благодаря ореолу, окружающему донну Анну, которая полюбила его, как показал Гофман[39]. Правда, один из крупнейших исследователей жизни и творчества Моцарта Жорж де Сен-Фуа, приступая к анализу «Дон Жуана», неодобрительно отзывался о «совсем уж романтических фантазиях Гофмана» (...fantaisies, déjà pleinement romantiques, d'E. T. Hoffmann), заявляя, что предпочитает им один из разделов в последнем томе труда А. Д. Улыбышева («Мы считаем его одним из тех, кто лучше других знал, понимал и, главное, любил Моцарта, и этих чувств оказалось достаточно для того, чтобы придать обоим своим героям подлинные черты, присущие правде»[40].) Разумеется, все сказанное де Сен-Фуа об Улыбышеве и его труде, начатом, по странному совпадению, примерно в те же дни, когда Пушкин создавал «Моцарта и Сальери», вполне справедливо. Едва ли, впрочем, можно было найти человека, который любил бы Моцарта более исступленно, чем Гофман. Но, как бы сурово ни относился французский ученый к «совсем романтическим фантазиям», они все же вспоминаются во время чтения его труда, в особенности — страниц, посвященных «Дон Жуану».

Подчеркнем, наконец, что самые различные авторы, которые писали о моцартовском «Дон Жуане», неизбежно применяли термин «романтизм». Так, Улыбышев спрашивал: «Можно ли понять, каким образом да Понте, преемник Метастазио, официальный поэт венского двора, всосавший с молоком самые здравые классические учения, в 1787 году возвысился до апогея романтизма в этом странном произведении, напоминающем *мистерии* средних веков?»[41] Особенного же внимания заслуживают слова Улыбышева (называющего, кстати сказать, новеллу Гофмана «шедевром») о том, что «в основе этой рапсодии, представляющей наполовину гривуазную сказку и наполовину легенду, как в Фаусте и Гамлете, лежит всемирный и общечеловеческий сюжет, *но доступный только музыканту*»[42]. Выделенные нами слова, видимо, объясняют столь частое в романтической литературе обращение к образам музыки и музыкантов.

Интересно, что в том же году, когда Делакруа завершил свою «Ладью Данте» («Данте и Вергилий»), он делал выписки из «Коринны» Жермены де Сталь, относящиеся именно к музыке, в частности, к размышлениям об

[39] Annette Kolb. Mozart. Berne — Paris, Phoenix Publishing Co. Ltd., 1948, p. 209.

[40] G. de Saint-Foix. Wolfgang Amédée Mozart, v. IV. Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1939, p. 282.— Труд Александра Дмитриевича Улыбышева (1794—1858), дипломата по профессии и, вместе с тем, выдающегося музыкального критика, автора первой в мировой литературе капитальной монографии о Моцарте, был издан в 1843 г. в трех томах на французском языке. В 1880—1892 гг. в Москве появился русский перевод этого труда. Де Сен-Фуа имеет в виду тот воображаемый диалог между Моцартом и да Понте, который содержится в обширной главе, посвященной анализу «Дон Жуана» (третий том русского перевода).

[41] А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта, т. 3. М., изд. П. И. Юргенсона, 1892, стр. 45.

[42] Там же, стр. 55.— Однако Улыбышев не соглашается с концепцией Гофмана, говорящего о трагической любви донны Анны, но признает: «Со смертью Анны Октавио делается немыслим» (там же, стр. 121).

исполнении «Miserere» в страстную пятницу. Отметив любовь итальянцев к музыке, мадам де Сталь пишет: «В Чистилище Данте встречает одного из лучших певцов своего времени; он просит его спеть какую-либо свою восхитительную песню, и очарованные души, слушая ее, забывают все, до тех пор, пока не раздается голос их стража». Эту выписку Делакруа сопровождает заметкой: «Великолепный сюжет для картины» [43]. Итак, у Делакруа возникала мысль изобразить еще одну дантовскую сцену («Чистилище», песнь 2): встречу обоих «высочайших поэтов» с прославленным певцом и композитором Казеллой, исполнившим просьбу Данте:

Мой вождь, и я, и душ блаженных стадо
Так радостно ловили каждый звук,
Что лучшего, казалось, нам не надо.

Перевод М. Лозинского.

Дневник Делакруа изобилует записями о музыке, участившимися, как нетрудно заметить, в период сближения с Шопеном, иными словами, в последние годы жизни великого композитора, о котором Делакруа, судя по письму к графу Гжимале 7 января 1861 г., с такой удивительной нежностью вспоминал даже незадолго до смерти. Особенно примечательны записи о Шопене («mon pauvre grand homme mourant»). Судя по записям в дневнике Делакруа, беседы их часто касались Моцарта как абсолютной вершины музыкального искусства, причем особенного внимания заслуживают слова Шопена, дающие представление о романтическом восприятии несравненного контрапунктического искусства Моцарта: «Chacune des parties a sa marche, qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement; c'est là le contrepoint...» [44]

Говоря о «дантеане» Делакруа, нужно вспомнить не только «Ладью Данте» и «Уголино», но и, разумеется, роспись плафона Люксембургского дворца (сенатской библиотеки), где Данте, которого Вергилий подводит к Гомеру, наделен чертами портретного сходства с Шопеном [45]. И ставший знаменитым рисунок Делакруа, изобразившего Шопена в облике Данте, увенчанного лавровым венком [46], замыкает «дантеану» Делакруа, написавшего под этим рисунком «милый Шопен» (cher Chopin). В феврале 1851 г. Делакруа тщательно вписал в свой дневник обширные фрагменты из только что вышедшей книги Листа о Шопене. Это — едва ли не единственное упоминание о Листе в дневнике Делакруа, если не считать краткой пометки 26 августа 1855 г. о визите княгини Сайн-Витгенштейн и ее дочери — «той, для которой Лист просил у меня рисунок...».

[43] «Journal...», v. I, p. 8.

[44] Там же, p. 365.– Конечно, слова «un chant» нельзя здесь понимать буквально. Шопен имел в виду не «песню», а кантиленную насыщенность моцартовской полифонии.

[45] Тонкий, проницательный анализ «Плафона Гомера» и его связи с дантовским Лимбом содержится в кн.: Juliusz Starzyński. O romantycznej syntezie sztuk, Delacroix, Chopin, Baudelaire. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969, str. 78—90.

[46] Юлиуш Стажиньский полагает, что рисунок этот датируется ноябрем 1849 г., иными словами, приступив к работе над этим последним портретом Шопена, мастер увенчал его голову лавровым венком, подобно тому, как Данте был увенчан лавровым венком уже в гробу.

В дневнике Делакруа упоминаются многие композиторы, многие музыкальные произведения, но центральными фигурами, к которым устремлялась мысль парижского мастера, оставались неизменно Моцарт и Шопен. Их имена постепенно становились для Делакруа символами совершенства художника, символами высших достижений романтического направления в литературе и искусстве. Литература упомянута здесь не случайно. В кратком предисловии к цитировавшейся уже книге академик Стажиньский, называя имена Делакруа, Шопена, Бодлера, говорит «о связях, существовавших в романтизме между живописью, музыкой и поэзией. Они приводят нас к основе эстетики романтизма, к составляющему ее сущность понятию единства искусства» [47]. Совершеннейшим из совершенных в глазах Делакруа и Шопена всегда оставался Моцарт.

Именно Моцарт так прочно вошел в романтическую литературу, начиная с Э. Т. А. Гофмана. Уже говорилось о новелле Мерике «Моцарт на пути в Прагу». Назовем еще новеллу «Враг музыки» («Der Musikfeind: Ein Nachtsstück») Густава Николаи [48]. Но эта новелла открывает собой длинный список произведений, в основу сюжета которых положено преступление, совершенное Сальери, отравившим, как полагают многие писатели, врачи и музыканты, великого композитора [49]. Убежденный в справедливости этого тягчайшего обвинения и, видимо, располагавший сведениями, нам неизвестными, Пушкин создал трагедию «Моцарт и Сальери», переведенную в настоящее время на десятки языков всего мира. Это великое произведение, основанное на глубочайшей этической концепции, показывает, как стремился Пушкин к исторической достоверности [50] и, вместе с тем, к углубленному психологическому раскрытию *сущности* гения и той великой гуманности, которая наполняла скорбью сердце Антуана де Сент-Экзюпери, завершившего свой роман «Планета людей» («Terre des hommes») словами горячего участия к людям, ибо в каждом из них, быть может, живет «убитый Моцарт».

Вплоть до последнего времени гибель Моцарта привлекает пристальное внимание писателей и врачей. «Кто знает, что руководило Сальери — раскаяние или сожаление, вынужденный долг внимания к сопернику, умолкшему навсегда, или ужас перед дремлющей, но готовой проснуться совестью?» — задает вопрос советский писатель О. Черный [51]. Американец Дэвид Вейс, изучавший причину смерти Моцарта, дал ответ на нее уже в заглавии второй из своих книг об авторе «Дон Жуана» — «Убийство Моцарта» («The Assassination of Mozart») [52].

[47] Juliusz Starzyński. Указ. соч., стр. 5.
[48] В кн.: «Arabesken für Musikfreunde», I. Leipzig, 1825.
[49] Сводка всех данных, позволяющих выдвинуть такое обвинение, содержится в книгах: Johannes Dalchow, Gunter Duda, Dieter Kerner. W. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes. Pähl, Obb., 1966; Mozarts Tod. Pähl, Obb., «Hohe Warte», 1971.
[50] Ср. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, стр. 610.
[51] О. Черный. Три жизни. М., «Советский писатель», 1971, стр. 193—194.
[52] Книга переведена на русский язык и напечатана в журнале «Волга» (1972, № 3—5). См. также Д. Вейс. Возвышенное и земное. М., «Прогресс», 1970.

Было бы, конечно, недопустимой натяжкой объяснять появление образа Моцарта во всех литературных произведениях воздействием романтического направления. Отметим, однако, что во всех этих произведениях «Дон Жуан», как правило, занимает особое место, а иногда (в драматической поэме А. К. Толстого, посвященной памяти Моцарта, в новелле Мериме) становится основой произведения. Карел Ковал в обширной беллетризованной хронике «Моцарт в Праге» («Mozart v Praze». Praha, Svobodné Slovo — Melantrich, 1956), выдержавшей несколько изданий, особо выделяет «Дон Жуана» [53]. Что же касается Моцарта, то вот уже на протяжении ста шестидесяти лет писателей самых различных стран привлекает к себе не только его музыка, но и необычайно сильная и яркая личность, леонардовское сочетание художественного гения и интеллекта, а также — last not least — трагическая судьба, от которой ему не удалось скрыться ни в Петербурге, ни в Праге. Только мастер, равный Моцарту, мог раскрыть все грани его облика. Именно таким мастером и был Пушкин, в краткой трагедии своей показавший гениальность величайшего музыканта Запада, его человеческое обаяние и социально-этические раздумья, которые, как мы знаем, привели Моцарта к оставшемуся неосуществленным замыслу создания ложи «Грот».

В цитировавшейся уже нами незаконченной статье «О поэзии классической и романтической» Пушкин, говоря о поэзии романтической, заметил: «Мавры внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о геройстве и вольность нравов походных станов Годфреда и Ричарда» [54].

Какими беглыми ни были бы эти заметки Пушкина, все же «приверженность к чудесному» и рыцарская тематика уже в ранний период развития романтического направления проявилась достаточно отчетливо. В те годы, когда Гофман писал музыку к театральным представлениям, рыцарские шлемы с гербовыми увенчаниями и плащи различных орденов все чаще и чаще появлялись на сцене и на страницах литературных произведений. Весьма характерно, что, если не считать ранней фортепианной сонаты Гофмана, изданной Эльснером в 1805 г., первым опубликованным (правда, анонимно) музыкальным сочинением Гофмана был «Марш рыцарей Ордена», вместе с «Польской народной песней», приложенный к берлинскому изданию «трагедии рока» Фридриха Цахариаса Вернера

[53] В книгу вошел далеко не весь материал, собранный автором на протяжении по крайней мере двадцати пяти лет. Осенью 1953 г. Карел Ковал, уже знавший, что болезнь его неизлечима, рассказывал мне о своих поисках и находках. Заслуживают особого внимания его сообщения о совете Душка Моцарту поскорее уехать из Вены в Прагу (стр. 626) и эпилог, в котором говорится о торжественной заупокойной мессе (14 декабря 1791 г.) в малостранском храме св. Микулаша (стр. 631, и сл.).

[54] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 35.— Не лишено интереса то обстоятельство, что в этой статье содержится выпад против варварской практики палимпсестов. Пушкин, однако, был осторожен и вместо «священного писания» упомянул «хроники и легенды».— Там же, стр. 34.

«Крест над Балтикой» («Das Kreuz an der Ostsee», 1806). Заметим попутно, что ныне забытый русский литератор Н. Лыжин в одной из своих статей о романтической литературе, ссылаясь на труды Георга Готфрида Гервинуса (его пятитомная «Geschichte der deutschen Dichtung» вышла из печати в 1835—1842 гг. и была известна в России), написал: «Разбирая отдельных представителей романтического направления, Гервинус находит, что в Вернере оно было видоизмененным мистицизмом Гаммана (sic!)»[55].

Итак, имя «северного мага» вспоминали в России еще много лет спустя после его смерти. Едва ли, однако, только он стоял у колыбели «трагедии рока», жанр которой на протяжении какого-нибудь десятилетия, отделяющего «Крест над Балтикой» от грильпарцеровской «Праматери», стремительно эволюционировал еще при жизни Гофмана. Александр Блок, в начале нашего века создавший новый перевод трагедии Грильпарцера (уже в 1830 г. она ставилась в Петербурге в переводе Ободовского), писал в предисловии к петербургскому изданию 1908 г.: «Праматерь», вышедшая из среды «трагедии рока», переросла эту среду и породнилась с такими творениями, как «Падение дома Эшер» Э. По и «Росмерсхольм» Г. Ибсена»[56]. Характерно, что, упоминая имя Грильпарцера в письме к В. Ф. Комиссаржевской, Блок полагал, «что его героический (может быть, даже мелодраматический) романтизм мог бы воскреснуть на русской сцене»[57]. В связи с этим отметим, что в Москве блоковская «Незнакомка», как считала пресса, шла «в духе романтической гофманиады»[58]. Что же касается слов Блока о «Падении дома Эшер», то они невольно вызывают в памяти как бодлеровское сопоставление великого американского писателя с Эженом Делакруа, так и удивительный рисунок Обри Бэрдсли, своей несравненной лаконичностью оставляющий далеко позади сюиту Мартина ван Маэле (в ксилографической транскрипции Эжена Дэтэ), обрамленную рисунками замка Родерика Эшера[59]. Но и в этом рассказе звучат рыцарские реминисценции и музыка, которой в эпоху романтизма, как, впрочем, и значительно позже, приписывалась необычайная сила эмоционального воздействия на человека.

Роль Гофмана в постижении этой силы и в сочетании образов литературных и музыкальных должна быть признана особенно значительной. «Дон Жуану», как известно, предшествовал «Кавалер Глюк» — по существу говоря, первое литературное произведение Гофмана, не переставшего в ту пору еще считать себя прежде всего композитором, но переместившего центр тяжести своих творческих интересов в область музыкально-сценических жанров. В том же году, которым помечен «Кавалер Глюк», в Бам-

[55] Н. Лыжин. Знакомство Жуковского с романтическою школою.— «Летописи русской литературы и древности». М., 1859, кн. вторая, стр. 60.
[56] Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 4. М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 293.
[57] Там же, стр. 595.
[58] Там же, стр. 577.
[59] «Dix contes d'Edgar Poë traduits par Charles Baudelaire». Paris, Librairie Dorbon-aîné, s. a. (500 нумерованных экземпляров). Нет сомнения, что иллюстрации ван Маэле-Дэтэ в подавляющем большинстве своем также дают основание говорить о «гофманиаде».

берге была, например, написана романтическая мелодрама «Дирна». Надо сказать, что содержание «Кавалера Глюка» расшифровывается самым различным образом. Известно, что вскоре после смерти писателя французская критика договорилась до метамписихоза, попытавшись истолковать торжественное появление Глюка в эпилоге новеллы тем, что Гофман встретился в Берлине в 1809 г. с человеком, в которого якобы воплотилась душа великого композитора, скончавшегося, как известно, в Вене в 1787 г. По другой версии, мнимый кавалер Глюк — «какой-то, несомненно, гениальный, но странный человек, чудак, вжившийся в музыку Глюка и вообразивший себя ее творцом. Во всяком случае, ясна идея новеллы, составляющая рациональную основу всей эстетики Гофмана. Он вызывает из «царства грез» тень великого немецкого композитора, чтобы показать, что в современном мире нет места для истинного искусства, а жизнь настоящего, неподкупного художника — непрестанное восхождение на голгофу» [60].

Однако приблизительно тогда, когда создавался «Кавалер Глюк», Гофман писал также обширную, восторженную музыкально-критическую статью о Пятой симфонии Бетховена (поблагодарившего его за эту статью достаточно хорошо известным письмом), да и в последующие годы не раз возвращался к творчеству автора этой симфонии, которое совершенно исключало мысль о том, «что в современном мире нет места для истинного искусства». Вряд ли поэтому такое понимание гофмановской новеллы может считаться приемлемым. Обратимся прежде всего к вопросу, почему Гофмана привлек образ Глюка, имя которого он, вне всякого сомнения, слышал еще в детские годы. То было имя, овеянное славой и легендами, имя великого оперного реформатора, сумевшего перевоспитать «слух диких парижан», вышедшего победителем в борьбе с пиччинистами и возвестившего в предисловии к «Альцесте» новые принципы музыкально-драматического искусства. В те времена, когда состоявшие на службе у магнатов музыканты делили трапезу за одним столом со слугами, кавалер Глюк оказался первым композитором, которому нанес визит принц крови — цесаревич Павел Петрович, путешествовавший по Европе под именем графа Северного, и рассказы об этом визите, потрясшем самого Глюка [61], распространялись далеко за пределами Вены...

Итак, эта загадочная встреча состоялась в 1809 г., судя по подзаголовку рассказа, изобилующего фактическими подробностями,— вплоть до того, что встреченный автором незнакомец великолепно играет и поет произведения Глюка, прося своего собеседника вовремя перевертывать страницы, на которых, однако, не было ни одной ноты, причем «...теми изменениями, которые он вносил в глюковскую музыку, он как бы возводил ее на высшую ступень». Наиболее загадочна концовка рассказа, в которой незнакомец исчезает, затем появляется в «нарядно расшитом кафтане, богатом камзоле и при шпаге» и заявляет, что он — кавалер [62] Глюк. Как

[60] И. Мириманский. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Вступ. статья к избр. произв. Э. Т. А. Гофмана в трех томах, т. I. М., Гослитиздат, 1962, стр. 12.

[61] Rudolf Gerber. Christoph Willibald Gluck. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft *Athenaion*, 1950, S. 204.— Во время царствования Павла I произведения Глюка неизменно исполнялись в придворных концертах.

[62] Орден Золотой Шпоры, полученный Глюком в 1756 г., давал ему право на этот титул.

можно истолковать это проявление «приверженности к чудесному»? Аналогия с «Дон Жуаном» напрашивается здесь сама собой. Но в «Дон Жуане» в повседневность врывается приобретающий жизненную достоверность образ, созданный великим мастером, а в «Кавалере Глюке» появляется сам мастер, окруженный вереницей обретающих бессмертие образов его произведений. Но, помимо этого, внимания заслуживает прием, заключающийся в сближении событий, разделенных временем между собою. Однако наиболее характерной чертой поэтики Гофмана и, как об этом будет говориться далее, всего романтического направления в литературе следует все же считать обращение к средствам музыкальной выразительности. Результатом этого обращения явился прежде всего образ капельмейстера Иоганна Крейслера, родословная которого отличается все же некоторой запутанностью. В сентябре 1834 г. Шуман писал одному из своих друзей — Эрнестине фон Фрикен, которой он обещал сообщать сведения об артистической жизни Лейпцига («Nachrichten von unserer Kunstkarte»): «Новейшее и самое важное это то, что старый Людвиг Бэнер вчера дал здесь концерт. Вы знаете, что в свое время он был знаменит так же, как Бетховен и послужил Гофману прототипом его капельмейстера Крейслера. Но его убогий вид произвел на меня удручающее впечатление. Он был похож на старого льва с занозой в лапе» [63]. О Иоганне Людвиге Бэнере (Böhner, 1787—1860) Шуман писал еще через четыре года. Эта рецензия на фортепианную Фантазию (ор. 48 [64]) Бэнера была едва ли не самой странной рецензией Шумана, который, после длинного перечня недостатков Фантазии, закончил посвященные ей десять строк тем, что, по его мнению, можно было бы подумать, что некоторые места ее сочинены самим Моцартом... [65]

Трудно сказать, в какой мере «stravaganza» Бэнера оказала воздействие на формирование образа гофмановского Крейслера, но, если даже Шуман и продолжал считать его прототипом Бэнера (и даже собрался написать для «Новой всеобщей музыкальной газеты» цикл статей «Böhneriana», основываясь на попавших в его руки заметках Бэнера), то само название знаменитого шумановского цикла фортепианных пьес «Крейслериана» свидетельствует о прямой связи с гофмановской поэтикой. И капельмейстер Иоганн Крейслер, главный герой «Житейских воззрений кота Мурра»,— конечно же, не Бэнер, а сам Гофман, силой, написанных им музыкальных произведений, звучащих в этой недописанной книге, пересоздающий свою жизнь и свою трагическую любовь к Юлии Марк.

Романтический прием *пересоздания своей биографии* именно путем введения в нее музыкальных образов видоизменялся на протяжении полутора

[63] Aus Robert Schumanns Briefen und Schriften. Ausgewählt... von Richard Münnich. Weimar, 1956, S. 105—106.— Отметим, что слово «старый» повторяется здесь дважды. А между тем Бэнеру в то время было лишь 47 лет...

[64] Список произведений Бэнера, очень редко переиздававшихся (хотя в Германии существовало на протяжении некоторого времени «Bühner-Verein»), содержит 120 опусов.

[65] «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann», B. II. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883, S. 39.

столетий, отделяющих нас от смерти Гофмана. Как уже говорилось, горестное повествование о «трижды романтическом мастере», неожиданно обретающем поистине дантовское всесилие в сцене на Воробьевых горах, завершается словами о музыке Шуберта, звучание которой в данном контексте становится необычайно значительным. И особенность этого приема заключается в том, что, вторгаясь в качестве активного драматургического компонента в литературное произведение, музыкальные образы вместе с тем расширяют и свой эмоциональный диапазон, приобретая новые качества, которые заставляют исследователя все более и более пристально следить за процессом взаимодействия различных областей художественной культуры.

В романтической поэзии поэт отождествляется с певцом, именуемым то бардом, то менестрелем. У В. Скотта поэма «The lay of the last minstrel» [66] с первых же строк отмечена типичной для романтизма скорбной окраской образа старого менестреля:

The way was long, the wind was cold,
The minstrel was infirm and old...

Баллада, ставшая любимейшим жанром романтической поэзии и так сблизившая ее с музыкой, постепенно насыщалась мотивами, непосредственно связанными с народно-освободительным движением и развитием революционной ситуации в Европе. Именно этой связью объясняется и патриотическая тематика дум, которые, с одной стороны, способствовали развитию жанра романтической баллады [67], с другой же — определили эволюцию ее содержания. Славянское происхождение жанра думы засвидетельствовал польский хронист Станислав Сарницкий («Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum», 1587), который, повествуя о погибших в 1506 г. «двух братьях Струсях, юношах отважных и воинственных», добавляет :«De quibus etiam nunc elegiae, quos dumas Russi vocant canuntur». На рубеже XVIII и XIX столетий этот жанр вступил в новую фазу своего развития, причем особенно большую роль сыграли в этом отношении «Исторические песни» [68] Юльяна Урсына Немцевича, положенные на музыку Каролем Курпиньским, Францишком Лесселем, Марией Шимановской и другими польскими композиторами.

Как известно, «Исторические песни» заслужили одобрение Рылеева, который, впрочем, в своем творчестве часто пользовался жанровым обозначением *думы* [69]. Правда, он писал Немцевичу: «ваши «Исторические пес-

[66] Слово «lay», являющееся жанровым обозначением, создает трудности для переводчика «*Песни* последнего менестреля», со вступлением, свободно переведенным В. Рождественским (В. Скотт. Собр. соч. в двадцати томах, т. 19, стр. 383).

[67] См. Czesław Zgorzelski. Duma poprzedniczka ballady. Toruń, Towarzystwo Naukowe, 1949.

[68] Первые песни-баллады, вошедшие в этот цикл, назывались думами. В одной из своих филоматских статей («Uwagi nad dumą») Мицкевич отметил, что жанр думы требует «стиха, предназначенного для пения», и что поэтому, изменяя определение этого жанра, Немцевич был вполне прав (Adam Mickiewicz. Dzieła. Warszawa, «Czytelnik», 1955, t. V, str. 145).

[69] Единственный прижизненный сборник стихотворений Рылеева назывался «Думы» (М. В типографии С. Селивановского, 1825). Это название сохранилось и в поль-

ни» были для меня отличным образцом, ради которого я выучился языку, украшенному именами Кохановских, Красицких, Трембецких и Немцевичей. Позвольте мне поэтому поднести вам одну из дум моих («Думу о Михаиле Глинском». — *И. Б.*), переведенную с великолепного вашего собрания» [70]. Изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым «Полярная звезда» — «карманная книжка на 1825 (!) год» — украшена именем Пушкина, который опубликовал здесь отрывок из «Цыган», противопоставив *вольности* цыганской жизни окружавшие поэта «мертвые ночи» «жизни праздной, как песнь *рабов* однообразной». А на последних страницах Рылеев, бесстрашно идя навстречу ожидавшей его и его соратников зловещей церемонии на эспланаде Петропавловской крепости, вложил в уста Наливайки вещие слова, истинный смысл которых открылся в том же достопамятном 1825 г.:

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа —
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?

В этих словах заключалась уже характеристика героя романтической думы-баллады, разраставшейся нередко до масштабов поэмы (именно поэмой Рылеев назвал и своего «Наливайко»). И патриотический подвиг этого героя воплощается в образах народных песен, как это подчеркивает Мицкевич в эпилоге «Гражины» (1821—1822):

Никого в Новогрудке не сыщется ныне,
Кто бы песни тебе не пропел о Гражине.
Повторяют ее дудари по старинке,
А долина зовется Долиной Литвинки[71].

Перевод А. Тарковского

Наиболее музыкальное поэтическое воплощение образов «Гражины» создал уже в наше время один из крупнейших советских симфонистов Б. Н. Лятошинский в своей одноименной поэме, написанной для большого оркестра. Анализ этой поэмы содержится в посвященной ей работе автора этих строк [72]. Подчеркнем еще раз, что в основу симфонического развития этой поэмы положена именно тема «песни о Гражине», как называл ее сам композитор, обративший внимание и на характерную деталь погребального обряда:

Слышны труба и флейта далеко.
Поют во славу князя вайделоты.

ском переводе семнадцати дум Рылеева, изданных, так же как и «Исторические песни» Немцевича, с музыкой (автора которой установить не удалось) и в лондонском («огаревском») издании.

[70] К. Ф. Рылеев. Избранное. ГИХЛ, 1946, стр. 157. См. также: Е. М. Двойченко-Маркова. Немцевич и Рылеев.— В сб.: «Польско-русские литературные связи». М., «Наука», 1970.

[71] А. Мицкевич. Собр. соч., т. 1, стр. 380.

[72] «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 9. М., 1956.

В примечаниях к поэме Мицкевич счел нужным пояснить: «Вайделотами, сигонотами, лингустонами назывались жрецы, обязанностью которых было при всяких торжественных случаях (...) рассказывать о деяниях предков и воспевать их подвиги» [73]. В «Конраде Валленроде» образ вайделота Хальбана приобретает большое значение, а вся поэма насыщается *музыкальными* образами, сопутствующими повествованию о жизни и гибели героя этой «исторической повести», которую скорее всего можно было бы назвать поэмой или думой-балладой (писалась она в 1825—1827 гг.) [74]. Настоящее имя героя, как говорится в поэме, было Вальтер, прозвище — Альф. Литовец по происхождению, он, изменив имя, пробрался в Орден и, завоевав уважение рыцарей, возглавил его, имея целью нанести удар изнутри, отомстив за свою родину. «Валленродизм», как было принято думать, родился из макиавелизма, хотя, собственно, никто из исследователей не обратил внимания на то, что, взяв эпиграф из «Князя» Макиавелли, Мицкевич существенно изменил эти слова, многое пропустил, а оставил только наставление сочетать в борьбе силу льва и хитрость лисицы [75].

Оставляя в стороне исторические источники «Конрада Валленрода», остановимся на роли музыки в этом произведении Мицкевича. Уже Вступление, начало которого так гениально перевел Пушкин, завершается предсказанием (ex tunc, конечно) о бурных событиях на берегах Немана. Но все эти события уйдут в прошлое, и бессмертной будет лишь любовь героя и героини поэмы, «сердца которых вновь соединятся в песнях вайделота». В экспозиции образа героя восхваляются его доблести и мудрость, но отмечается и странность, поражавшая рыцарей Ордена,— стремление к уединению и к пению под аккомпанемент лютни (Н. Асеев переводит «Торжественно-печальные мотивы», хотя в оригинале песни магистра характеризуются гораздо резче и определеннее как «muzyka grobowa», I, 91). В сцене избрания звучат хор крестоносцев (гимн), песня Альдоны, раздающаяся из башни, в которой ее замуровали по ее же просьбе, и, наконец, песня о Вилии, тихая песня старого вайделота Хальбана. И вновь звучит «Песня из башни». После трагического диалога под башней, к которой приходит Конрад, в сцене на пиру раздаются песни вайделота, дающие ключ к пониманию всей поэмы, и магистр поет балладу «Альпухара», еще более отчетливо развивающую тему мести. И тогда, когда мнимый Конрад Валленрод приговаривается к смерти тайным судилищем Ордена, он, встречая исполнителей приговора, принимает яд, предлагая Хальбану разделить его участь.

Но вайделот отказывается умереть.

Нет... И тебя я пережить обязан,
Мой сын, я и тебе глаза закрою,

[73] А. Мицкевич. Собр. соч., т. 1, стр. 503.

[74] Конрад Валленрод у Мицкевича именуется великим магистром, тогда как в действительности глава Ордена крестоносцев, обосновавшегося на прусских землях в 1231 г., носил титул Teutschmeister.

[75] Анализ этого эпиграфа в сопоставлении с «Il Principe» (гл. 18) см. во втором томе «Истории польской музыкальной культуры» автора этих строк. М., Музгиз, 1957, стр. 288.

Чтоб подвиг твой повсюду был рассказан,
Чтобы в веках прославиться герою,
Пусть по Литве гремит рассказ чудесный
По хижинам убогим и палатам,
Пусть о тебе поют повсюду песни:
Бард — рыцарям, а матери — ребятам...

VI, 228—235

Таким образом, в «Конраде Валленроде» так же, как и в «Гражине», но только с гораздо большей силой, прозвучало утверждение могущества песни, становящейся народным достоянием. Подчеркнем также, что музыкальные образы, возникающие в связи с насыщением романтической поэмы элементами песенности, обусловливающими, кстати сказать, и просодию стиха (в данном случае — песни вайделота, Альдоны и Конрада, хор крестоносцев), существенно воздействуют на поэтику литературного произведения и, в свою очередь, вызывают к жизни музыкальные произведения. Так, Мария Шимановская в том же 1828 г., когда вышел в Петербурге из печати «Конрад Валленрод», опубликовала три песни на тексты, взятые из поэмы Мицкевича («Песнь о Вилии», «Песня из башни» и баллада «Альпухара») [76]. На титульном листе этой тетради помещен рисунок Валентия Ваньковича [77], изобразившего старого вайделота, который прославляет подвиг героя поэмы.

В авторских ремарках к первому тому произведений Мицкевича, вышедшему в Вильне в 1822 г., поэт подчеркивал, что многие его стихотворения возникли на основе народных песен (z pieśni gminnej, resp. wiejskiej). Об этой связи великого польского поэта с народно-песенным и инструментальным («мазурка»!) творчеством свидетельствуют и его «Пан Тадеуш» и «Курс славянских литератур», изобилующий проницательными суждениями Мицкевича о его предшественниках и современниках, в частности же о народных истоках их произведений. Польская романтическая литература, углубляя связи с народными традициями, постепенно развивала жанры думы-баллады, гимна, песни-клича, песни-ламентации и насыщала эти жанры пафосом освободительного движения, борьбы за национальную независимость. Наиболее интенсивным это развитие оказалось в самые тяжелые для Польши годы, которые ознаменовались вершинными достижениями Шопена, Мицкевича, Словацкого, Красиньского и Норвида.

Если, с одной стороны, в сюжетах и поэтике Мицкевича приобретали такое значение музыкальные образы [78], если звуки арф, которые «почуяли кровь и рыдают», пронизывают всю трагедию Словацкого «Лилла Венеда», то, в свою очередь, романтическая поэзия оказывала сильнейшее

[76] Уникальный экземпляр этого издания находится в Музыкальном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и репродуцирован в кн.: Igor B e l z a. Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964, str. 44—51.

[77] Там же, вклейка после стр. 64.

[78] Вполне вероятным кажется предположение, что фигура вдохновенного вайделота на обложке «валленродовских» песен Шимановской была создана Ваньковичем под впечатлением не только чтения поэмы, но и бесед с самим Мицкевичем.

воздействие на музыку. Балладность мы вправе считать характернейшей чертой музыки Шопена, причем эта черта присуща не только его балладам, но и сонатам (включая виолончельную), и Фантазии, и «большим» полонезам, и даже некоторым прелюдиям и этюдам. Достаточно хорошо известно, что баллады Шопена (во всяком случае, первая и вторая, о которых он говорил с Шуманом) навеяны поэмами Мицкевича. В Первой балладе, с ее чередованием типичного для думы запева и драматических эпизодов, можно установить непосредственные связи с драматургией «Конрада Валленрода», причем первую (медленную) тему можно назвать «темой Хальбана», перекликающейся с последним четверостишием «Гражины», т. е. с образом песни, приобретающей, благодаря специфической эмоциональной окраске скорбно-драматического содержания, такое значение в жизни *народа*.

Нам не раз приходилось уже отмечать, что в формировании творческого облика величайшего польского композитора сыграли огромную роль не только Огиньский, Эльснер, Шимановская, Лессель, Островский, но и поэты-романтики, преодолевшие «узость взглядов господствующего класса», на которую указывал Энгельс, говоря о поражении Ноябрьского восстания [79]. Нельзя забывать, разумеется, и то, что в польской романтической поэзии боролись различные направления, характеристика которых не входит, впрочем, в наши задачи. Но образ поэта-волхва, столь грозно предстающего уже в ковенско-виленских «Дзядах», становится неотделимым от образа народа, от его жизни и стремлений. В связи с этим нельзя не признать, что именно насыщавшаяся чертами балладности и освободительной тематикой, которую Словацкий защищал от автора «Псалмов будущего» [80], поэзия Мицкевича сыграла особую роль в развитии европейской литературы романтизма. Не менее бесспорной является и роль Шопена в истории мировой музыкальной культуры.

Общеизвестны слова Жуковского, назвавшего себя «поэтическим дядькою чертей и ведьм немецких и английских». Белинский писал, однако, не только о фантастике Жуковского, но и «о дивном искусстве этого поэта живописать картины природы и влагать в них романтическую жизнь» [81]. Существенной чертой этой жизни стала музыка. Уже в юношеском стихотворении «Мир» (1800) зазвучали струны «древней лиры», «лиры дивной небесного Орфея», а в первом варианте перевода элегии Томаса Грея «Сельское кладбище» фигурирует «почивших друг, певец уединенный» [82]. Элегия английского поэта, созданная в середине XVIII в., не раз переводилась на русский язык и до Жуковского, но именно его перевод (1802) был наиболее поэтичным. Этот перевод был впервые опубли-

[79] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 492.

[80] Под таким названием Зыгмунт Красиньский (скрывавшийся под псевдонимом Спиридиона Правдзицкого) опубликовал свое выступление против Генрика Каменьского, призывавшего в своей брошюре «О жизненных истинах польского народа» к борьбе против шляхты.

[81] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 215.

[82] Во второй редакции перевода (1839) здесь: «заботливый друг погребенных без славы».

кован Карамзиным в конце 1802 г. в «Вестнике Европы», и сопоставление имен редактора и юноши-поэта как бы символизировало начало перехода сентиментализма в романтическое направление русской литературы.

Говоря о принадлежавших Жуковскому многочисленных переводах немецких и английских романтических баллад, правильнее было бы назвать эти переводы претворениями, в которых прослеживаются пути развития русской баллады, причем архаизмы лексики данного жанра восходят к русскому песенному эпосу и лирике [83], иными словами — к думе. Но Жуковский стремился опоэтизировать язык «простонародных песен», и здесь нельзя не вспомнить полемику, развернувшуюся вокруг баллад Катенина и Жуковского, и выступление Пушкина, который писал в 1833 г.: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Биргеровой «Леноры». Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем «Манфреде» сделал из «Фауста»: ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам «Ленору» в энергической красоте ее первобытного создания; он написал *Ольгу*. Но сия простота и даже грубость выражений, сия *сволочь, заменившая воздушную цепь теней*, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым. После *Ольги* явился *Убийца*, лучшая, может быть, из баллад Катенина» [84].

Итак, Пушкин с присущей ему прозорливостью намечал различные пути развития романтической поэзии, подчеркивая в данном случае правомерность «простоты и даже грубости выражений». Заметим попутно, что «виселица вместо сельских картин» появилась в одном из последних стихотворений Пушкина, созданном под впечатлением чтения «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Яна Потоцкого («испанские романы» которого, упоминаемые в пушкинском «Путешествии в Арзрум», и были частями «Рукописи») [85]. В этом стихотворении, в соответствии с содержанием романа, упоминается виселица («глаголь») и виднеющиеся на ней «трупы двух гитанов, двух славных братьев-атаманов». И романтический пейзаж, появляющийся в стихотворении «Альфонс садится на коня», включается в длинную и последовательную цепь романтических реминисценций, позволяющих вспомнить «побежденного учителя» поэта-«балладника» Жуковского.

«Лирные звоны» в «Кассандре», «песенки подблюдные» в «Светлане»,

[83] См. Б. М. Эйхенбаум. Мелодия русского лирического стиха. Пг., 1922.— На эту работу, говоря о музыкальном строе стиха Жуковского, ссылается И. М. Семенко во вступительной статье к четырехтомному Собр. соч. В. А. Жуковского (М.— Л., Гослитиздат, 1959), где он приводит и в высшей степени характерное высказывание Н. Полевого: «Отличие от всех других поэтов — гармонический язык — так сказать, *музыка стиха* — навсегда запечатлело стихи Жуковского. Он... столько же дорожил звуком, сколько и словом» (стр. XXXV).

[84] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 266—267.

[85] См. статью автора этих строк, приложенную к первому русскому изданию «Рукописи» (в серии «Литературные памятники». М., «Наука», 1968).

хор Эвменид в «Ивиковых журавлях», целая симфония колокольного звона и надгробного пения в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Эолова арфа», в которой, по словам Белинского, «сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского» [86],— этот перечень музыкальных образов в балладах Жуковского можно было бы пополнить буквально десятками примеров. Нужно, однако, сказать и о звуковом строе стиха, почерпнутом не из оригиналов, которые так преображались под пером русского поэта. Так, в «Ивановом вечере» он «утяжелил» не только боевой топор Смальгольмского барона, но и звучность стиха, рисующего блеск и тяжесть рыцарского вооружения:

Но в железной броне он сидит на коне;
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплен двадцатифунтовой [87].

Именно Жуковский, обращаясь к жанру западноевропейской романтической баллады, придал ей черты своеобразия, свойственные славянской думе-балладе (напомним, *что берклейскую* старуху он собирался даже превратить в *киевскую* старушку, но отказался от этого, введя, однако, в лексику баллады «дьячков», «попов», и т. п.) [88]. Нелишне отметить, что на Западе никто не придавал звуковому строю стиха такого значения, как средству выразительности, музыкальную природу которого гениально раскрыл лишь Эдгар По, применив, в частности, типичные для романтической музыки приемы «завораживающего» повторения звуков (достаточно вспомнить «Ворона», «Эннэбел-Ли» или «Колокола», четыре тембра которых воплотил в своей кантате Рахманинов). Правда, упоминание о великом американском поэте уводит нас несколько в сторону, но можно ли, как подчеркивал еще Теофиль Готье, говорить о Бодлере, не связывая его имя с именем автора «Эльдорадо»? И кроме того, это отклонение как бы санкционировано самим Бодлером, сравнивавшим Эдгара По с Делакруа. Нужно, конечно, сказать, что едва ли кто-нибудь в наше время согласится с характеристикой, данной Бодлером и поддержанной Готье Эжену Делакруа как «болезненному таланту». Тенденция приписывать

[86] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 171.— Эта оценка заставляет вспомнить и слова Белинского о «новом духе творчества», каким, по его мнению, была «Людмила» (там же, стр. 169).

[87] В оригинале: At his saddle gerthe was a good steel sperthe,
Full ten pound weight and more.
(«The Eve of St. John»).
Как видно из приведенной строфы перевода, Жуковский не ввел в русский текст специфического описания рыцарских доспехов, сохранив лишь главное.

[88] Владимир Маккавейский, переводя основанную на том же сюжете балладу Жана Мореаса, сохранил ее католическую специфику и добился поразительных эффектов звукового строя:

Колокола под самым потолком
Пудовым помавают языком
. . . . . .
И пали ниц, в снега сутан
Дочь инокиня, сын и капеллан.

возникновение чуть ли не всей романтической литературы на Западе действию алкоголя или наркотиков вряд ли выдерживает критику.

Если верить Эдмону и Жюлю де Гонкурам (запись в их «Дневнике» от 3 марта 1862 г.), Готье рассказывал им о своем разговоре с Флобером: «Вы только подумайте, на днях он мне говорит: «Я уже вот-вот кончаю. Осталось фраз десять, не больше, да и у тех уже готовы интонации окончаний». Понимаете? Он слышит концы еще не написанных фраз, у него готовы интонации... Забавно, а?.. А вот для меня во фразе должен быть прежде всего ритм зримый, так сказать (...) Книга пишется ведь не для того, чтобы читать ее вслух... К тому же сплошь да рядом этот пресловутый флоберовский ритм никому, кроме него, не слышен, от других он ускользает (...) В конце концов у нас с вами тоже есть неплохие страницы,— в вашей «Венеции», например... Право же, это не менее ритмично, чем то, что делает Флобер, и, однако, мы никогда не лезли из кожи!...» [89]

Как и многие другие записи в гонкуровском «Дневнике», относящиеся к Флоберу, эти слова не вызывают особого доверия. Известно, хотя бы со слов Арсена Уссэ (Houssay), что Готье часто читал вслух не только «Эмали и камеи», но и свою прозу, в которой действительно есть поразительные аллитерационные построения. Но флоберовское мастерство чеканки слова, видимо, вызвало у авторов «Дневника» те недобрые чувства, которые не раз проскальзывают на его страницах и по отношению к другим мастерам (достаточно вспомнить хотя бы то, что говорится о Делакруа).

Жуковский, судя по всему, стремился пользоваться различными аллитерационными приемами, подчеркивая *песенность* балладного жанра, которую чутко восприняли композиторы, положившие на музыку множество его стихотворений. Однако наибольшее воздействие на музыку, как, впрочем, и на все другие области русской художественной культуры, оказал Пушкин, уникальность которого, отмеченная Мицкевичем в парижском некрологе поэта, в полной мере проявилась и в этом отношении. Ни один великий национальный поэт не может сравниться с Пушкиным, если говорить о музыкальных образах, непосредственно рожденных его творчеством.

Вскоре после появления «Руслана и Людмилы» появился балет Ф. Шольца на либретто А. Глушковского «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», впервые поставленный в Москве 16(28) декабря 1821 г. Через семь лет в Петербурге Дидло поставил еще один балет на тот же сюжет с музыкой К. Кавоса. Вот уже сто пятьдесят лет, как на сценах всего мира идут пушкинские оперы Глинки, Даргомыжского [90], Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, многочисленные балеты на сюжеты «отца русской литературы». На тексты Пушкина написаны тысячи романсов, хоров, кантат и других музыкальных произведений. Нет надобности объяснять, почему Пушкин

[89] Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник, т. 1. М., «Художественная литература», 1964, стр. 333.

[90] Широко известно, с каким триумфальным успехом «Каменный гость» шел на сцене «Scala piccola» в Милане.

привлекает к себе композиторов, художников, графиков, скульпторов, но следует напомнить об особых связях Пушкина с музыкой. Еще Мицкевич (в статье «О польских переводах из Дмитриева и Пушкина», впервые опубликованной в 1827 г. в «Московском телеграфе») говорил о «гармонии стиха» Пушкина, а Словацкий в незавершенной поэме «Бенёвский» (песнь VII) считал пушкинский язык «наполненный алмазами» («pełny dyjamentów»). Эти слова великих польских романтиков о языке Пушкина получают разъяснение в поистине замечательных работах Валерия Брюсова о звуковом строе пушкинского стиха, имеющем самое прямое и непосредственное отношение к вопросу о проникновении Пушкина в область музыки.

Наблюдения Брюсова над пушкинскими анафорами, быть может, принадлежат к области стиховедения. Но наблюдения эти — лишь часть большой, строго продуманной и, главное, убедительно обоснованной концепции, позволяющей Брюсову сделать вывод, что только Вергилий и Пушкин являются поэтами, «стихи которых до такой степени закономерны в звуковом отношении» [91]. Вероятно, если бы Брюсов осуществил свой замысел перевести Данте (да еще с сохранением звукового строя стиха, что представляется нам в принципе невыполнимым [92]), то к названным им двум великим именам он прибавил бы еще и третье.

Что же касается выводов уникальной в пушкиноведении (и, думается, вообще в литературоведении) статьи Брюсова, то эти выводы чрезвычайно важны для нас: «... у Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэтическими идеями, и обеими сторонами формы, т. е. формою в смысле композиции и формою в смысле звукового построения (...) Самое же важное то, что Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла. То и другое было таким, каким он хотел, чтобы оно было. (...) Пушкин искал определенных звуковых сочетаний (...) «Вдохновение нужно в геометрии»,— говорил Пушкин, и, наоборот, «геометрия» нужна в поэтическом творчестве. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта» [93].

Истекшие десятилетия во многом показали правоту суждений Брюсова, назвавшего «Медного всадника» (в другой статье, написанной в 1915 г.) «венцом всех созданий великого поэта» и отметившего непреходящее значение Пушкина как историка (а в наше время акад. Е. В. Тарле блестяще подтвердил и развил эти суждения Брюсова) и неопровержимо доказавшего, что величайший русский поэт был, вместе с тем, поэтом *музыкальнейшим*. Говоря, однако, о «тайне поэта», Брюсов не коснулся вопроса, на который никто поныне не может дать ответа,— вопроса о *музыкальном профессионализме* Пушкина. *Ни из писем* автора «Медного всадника», ни из многих томов воспоминаний и исследований, из всей необозримой пушкинианы, нельзя понять, как формировался этот профессионализм.

[91] Валерий Брюсов. Мой Пушкин. М., ГИЗ, 1929, стр. 246.
[92] Святослав Бэлза. Брюсов и Данте.— В сб.: «Данте и славяне». М., «Наука», 1965, стр. 82—83.
[93] Валерий Брюсов. Мой Пушкин, стр. 247.

Пушкин не был композитором, подобно Гофману [94], но профессионализм не рождается только из любви к искусству. Делакруа не мог жить без музыки, он целыми часами размышлял о ней, но как мы знаем, все то, что он писал в своем дневнике, например, о фуге или контрапункте, это — изложение слов Шопена.

Пушкин знал, как созревает музыкант, вырабатывая технику, которая становится «подножием искусству», знал о пресловутой борьбе глюкистов с пиччинистами, упоминая с безупречной точностью имена композиторов, названия их произведений, даже фамилию Гайдна он писал так, как она произносилась на родине композитора (в Хорватии) — Гайден. «Тайна поэта», над которой задумывался Брюсов, а до него Белинский, заключалась не только в несравненной гармонии пушкинского стиха, но и в том, что именно музыка насыщала глубоко реалистические произведения Пушкина романтическими чертами. В трагедию «Моцарт и Сальери» врываются звуки клавирной пьесы Моцарта, невольно вызывающей в памяти сцену гибели Дон Жуана, и «Реквиема». Именно благодаря музыке в соответствующих местах создается романтическая атмосфера. В известной работе Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» применяется, как известно, термин «музыкальное стихотворение», а в числе поэтических жанров упоминается песня, канцона, дума, баллада и романс. Все эти жанры были представлены в русской романтической поэзии, и возможности их развития проницательно оценены Пушкиным.

В его творчестве, однако, «музыкальное стихотворение» (образцом такого жанра Белинский считал, как известно, «Для берегов отчизны дальней») не только приобретало поразительную напевность, но и смысловую насыщенность. Прощание с Ризнич в *каждой строке* содержит отточенный художественный образ. Невольно напрашивается предположение, что в процессе работы над лирическими стихотворениями вырабатывались и напевные интонации пушкинского стиха и несравненная конденсированность образов, та особая «ёмкость» каждой строки, которая была достигнута благодаря лаконичности слова (благодаря сочетанию смысла и *звука*), и соответственно, выраженной им эмоциональной силы образного строя. Достаточно привести в качестве примера хотя бы одно четверостишие из «Бориса Годунова», чтобы почувствовать, как естественно образы каждой строки развертываются в потрясающую картину:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла...

Помимо образного строя, это четверостишие, возвещающее не только «горе Годунову» (еще одна грозная анафора!), но и его гибель, уже своей «инструментовкой» намечает развитие событий, ибо Пушкин, отбирая нужные ему средства поэтической выразительности, неизменно определял степень их звукового воздействия. Конечно, еще эстетика классицизма, осно-

[94] Заметим, однако, что Гофман никогда не перегружал своих произведений специфическими музыкальными терминами.

ванная на картезианских принципах, требовала «благозвучия» стиха, и еще Буало предостерегал:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plair à l'esprit quand l'oreille est blessée [95].

Но Пушкин, который постиг и «гекзаметра священные напевы» и грохот дантовского ада, так зловеще вторгшийся в звукопись болдинских «Бесов», лишь в лицейские годы прислушивался к поучениям Буало. С точки зрения его «Поэтического искусства» ни хоровод бесов, ворвавшийся потом в роман Достоевского, ни, тем более, топот копыт коня, которому державный всадник подарил бессмертие, не могли уже удовлетворить требование «не ранить слух». Но еще Джованни Папини показал, как нагромождением согласных Данте выражал, например, чувство ненависти к Боккаччо Адимари, завладевшему его имуществом после изгнания поэта из Флоренции, и ко всему этому «наглому роду»:

L'oltracotata schiatta che s'indraca
Dietro a chi fugge...
Par. XVI, 115—116.

Если Данте был подлинным творцом терцины, то Пушкин утвердил форму четверостишия, строящегося по принципу музыкального периода, который состоит, как известно, из двух предложений, складывающихся из двух фраз. В четверостишиях Пушкина строка постепенно становится эквивалентной фразе, а, кроме того, строфа — период четко «каденсируется», причем внутритематические связи, присущие музыкальному периоду, часто заменяются связями аллитерационными, в частности анафорическими, достаточно очевидными, скажем, в следующем примере:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Проблема «музыкальной композиции» пушкинской строфы, видимо, еще не привлекавшая внимания исследователей, заслуживает специального и подробного рассмотрения. Ограничимся лишь тем, что подчеркнем важность и значительность этой проблемы, далеко выходящей за пределы данной статьи, но крайне важной для понимания не только строфики, но и образного строя пушкинского стиха. Заметим попутно, что данный аспект изучения пушкинского творчества неразрывно связан с пристальным вниманием поэта к личностям и произведениям великих музыкантов: «великий Глюк», «новый Гайден», «упоительный Россини», «Моцарт — бог» — эти имена вплетаются в пушкинские строфы. Но, если прибегнуть к схематическому упрощению, «россиниевский период» музыкальной жизни Пушкина в зрелые годы сменяется «моцартовским периодом».

Обращение Пушкина к Моцарту ознаменовалось драгоценнейшими плодами благословенной болдинской осени — трагедиями «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». На первой из них нет надобности останав-

[95] «L'art poétique», I.

ниваться в этой статье, автор который не раз уже занимался источниками данной трагедии, а также анализом ее содержания и образного строя [96]. Что касается «Каменного гостя», то эта трагедия неизменно вызывает параллели с «радостной драмой» (dramma giocoso) Моцарта, но, вместе с тем, заслуживает самого серьезного внимания принадлежащее Г. В. Чичерину сопоставление трех последних («больших») симфоний Моцарта с тремя трагедиями Пушкина («Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость»): «Это разные произведения, составляющие, однако, систему и освещающие разные стороны человеческих страстей» [97].

Итак, Чичерин, энциклопедичности и глубине знаний которого мог бы позавидовать любой музыковед (не говоря уже о представителях других областей истории культуры), от вопросов о соотношениях между словом и музыкальным звуком пришел к закономерным, как нам кажется, параллелям между наиболее высокими и сложными литературными и музыкальными формами и жанрами. Однако, говоря об этом, мы должны еще раз напомнить, что понятие «романтичности» Моцарта выходит далеко за пределы общепринятой периодизации, хотя и представляется в настоящее время едва ли не бесспорным, а приведенные суждения Делакруа и Шоу уже не представляются нам парадоксальными. Гораздо сложнее обстоит дело с Пушкиным.

Путь Пушкина лежал от романтизма к высотам реализма. Однако не раз уже говорилось, что в области литературы, как и музыки, термины эти не должны превращаться в схематические «мертвые слова» тем более, что понятие «романтизм» чрезвычайно дискуссионно даже в специальной литературе. Едва ли можно оспаривать, скажем, реалистичность флоберовского творчества. И, тем не менее, так называемая «линия заимфа» в драматургии «Саламбо», бесспорно, романтична, а поэтому Эмиль Фаге

[96] См. Игорь Бэлза. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., Музгиз 1953; «Моцарт и Сальери (об исторической достоверности трагедии Пушкина)».— В кн.: «Пушкин». Исследования и материалы, т. IV. М.— Л., АН СССР, 1962 (польский перевод — «Życie i Myśl», № 2. Warszawa, 1962). «Puškinova tragédie o usmrcení Mozarta».— «Zprávy Bertramky». 32. Praha, 1963; О сюжетной основе пушкинской трагедии — «Моцарт и Сальери».— «Известия Академии Наук СССР» (серия литературы и языка), т. XXIII, вып. 6. М., 1964.— Показательно, что немецкий перевод трагедии Пушкина полностью включен в уже цитировавшуюся книгу: J. Dalchow, G. Duda, D. Kerner. D. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes. Pahl, 1966.

[97] Г. В. Чичерин. Моцарт, изд. 2. Л., «Музыка», 1971, стр. 202.— Заметим, что эпиграф к «Каменному гостю» можно считать еще одним доказательством того, что Пушкин знал итальянский язык. Вот этот эпиграф:

Leporello. O statua gentilissima
Del gran' Commendatore!..
...Ah, Padrone!

В либретто да Понте: Don Giovanni.
O statua gentilissima
del gran Commendatore.
Pardon! mi trema il coro.

Совершенно очевидно, что Пушкин цитировал текст моцартовской оперы по памяти, а это требовало знания языка.

в своей известной монографии о Флобере считает этот «Карфагенский роман» (как, впрочем, и «Искушение святого Антония») [98] вообще романтическим произведением. Что касается «маленьких трагедий» Пушкина, то, говоря о тех трех из них, которые привлекли к себе особое внимание Г. В. Чичерина, такой выдающийся ученый, как Д. Д. Благой, сопоставляя их с «Борисом Годуновым», подчеркивает, что они составили «новый и в своем роде не менее, если не более значительный, чреватый будущим этап пушкинской драматургии, также исподволь подготовленный предшествующими творческими исканиями поэта, внутренней логикой его становления и развития как художника-реалиста, одного из величайших основоположников реализма в мировой литературе XIX века» [99].

В книге, откуда взяты эти слова, дан глубокий анализ пушкинского творчества, который следовало бы тщательно проштудировать авторам, превращающим слова «реализм» и «народность» в унылые штампы, противопоставляемые «устаревшему» (а то и «реакционному») романтизму. Между тем именно в эпоху романтизма так отчетливо определилась связь литературы и искусства с народным творчеством, а это отнюдь не свидетельство об «аристократизме», в котором Писарев «уличал» Пушкина. В цитированной уже работе Д. Д. Благой счел нужным напомнить: «Неисторичность и вульгарность концепции Писарева, оказавшей в свое время громадное влияние на несколько поколений передовой молодежи, полностью вскрыл Г. В. Плеханов...» [100]. Если же говорить о трагедиях Пушкина, то придется констатировать особую проницательность Чичерина, сопоставившего их с симфониями Моцарта, ибо как «Моцарт и Сальери», так и «Каменный гость» непосредственно связаны с великим мастером, которого автор самой удивительной русской книги о нем сравнил не с Рафаэлем, а с Леонардо да-Винчи [101].

Римский-Корсаков, положивший на музыку трагедию о гибели Моцарта, усилил романтический прием, примененный Пушкиным в конце трагедии, ибо ввел вокально-оркестровое звучание четырнадцати начальных тактов Реквиема Моцарта после слов: «Слушай же, Сальери, мой Requiem» [102], а кроме того, сочинил клавирную пьесу в первой сцене. Пьеса эта в полной мере соответствует программе, вложенной Пушкиным в уста Моцарта, и отличается сочетанием такой лирики и трагедийного пафоса, достигнутого отчасти путем применения средств (в частности, тяжелых и грозных аккордов в низком регистре), в моцартовскую эпоху еще не существовавших. Этот глубоко оправданный «анахронизм» вполне соответствует той «леонардовской» трактовке образа Моцарта, начало ко-

[98] Фаге подчеркивает, что ранняя редакция обоих произведений возникла около 1846 г. (Émile Faguet. Flaubert. Paris, Hachette, 1913, p. 44), связывая, вслед за Каролиной Комманвиль, «Искушение святого Антония» с Брейгелем.

[99] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 569.

[100] Там же, стр. 213.

[101] Г. Чичерин. Указ. соч., стр. 166.— Сопоставление Моцарта с Рафаэлем принадлежит Гете.

[102] См. томы 7 (партитура) и 35 (клавир) Академического издания Полного собр. соч. Н. А. Римского-Корсакова. М.— Л., Музгиз, 1950.

торой положил Пушкин, завещав Улыбышеву, Римскому-Корсакову, Врубелю и Чичерину свое понимание этого образа.

Именно Пушкин достиг высот аллитерационной звукописи, именно он в своем творчестве раскрыл с небывалой силой музыкальные образы, развил приемы композиции строфы, не уступающие по стройности, логичности и «прочности» моцартовским периодам, создал далекий от распространенных в то время версий образ величайшего музыканта Запада и постиг этическую возвышенность творчества Моцарта.

Характеризуя ранних немецких романтиков, болгарский ученый Михаил Арнаудов справедливо говорит о том значении музыкальности стиха, которую они порой ставили даже выше смысла слова [103]. В обширном исследовании академика Арнаудова значение это обосновывается эмоциональным воздействием музыки, выделяющим ее среди всех эмоциональных импульсов творческого процесса. Так, например, мы знаем, какую громадную роль играла музыка в творчестве Делакруа, в частности, в период работы над картиной «Pietà» (февраль 1843 — май 1844 г.) для храма Saint-Denis du Saint Sacrement. Анализируя эту картину и ее «музыкальные источники вдохновения», академик Юльюш Стажиньский сопоставляет этот шедевр Делакруа не только с его гомеровским плафоном, но и с Похоронным маршем Шопена и попутно приводит доводы, убедившие нас в том, что изображенный на этом плафоне Вергилий, подводящий Данте (т. е. Шопена!) к Гомеру,— действительно, автопортрет Делакруа [104]. Отметим, что, к сожалению, несмотря на обширное исследование академика Стажиньского, в подавляющем большинстве работ о роли дантовского наследия в развитии мировой культуры ни плафон Гомера, ни портрет Шопена в облике Данте (не говоря уже о самом Шопене) даже не упоминаются,— в лучшем случае, бегло упоминается картина «Ладья Данте», да еще с искаженным названием.

Между тем, достаточно хорошо известно, что Данте мы воспринимаем во многих аспектах через призму романтизма, характеризующегося, в частности, стремлением к синтезу искусств, как подчеркивает Стажиньский и в других своих работах [105].Творчество Делакруа, его дневники и письма содержат обширнейший материал как для дантологов, так и для других исследователей, занимающихся изучением истории мировой культуры в период романтизма. Звуковой строй дантовского стиха, разумеется, не мог не привлечь романтиков, придававших такое значение «музыке слова» и склонных провозгласить ее примат.

«Именно музыка, с точки зрения романтиков, тем и глубока, что она постигает сущность мира не в отвлеченных понятиях, не в словах — она берет эмоциональную сущность мира непосредственно. В «Эстетике» Шел-

[103] Михаил Арнаудов. Психология литературного творчества. М., «Прогресс», 1970, стр. 611.

[104] Juliusz Starzyński. O romantycznej syntezie sztuk. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, str. 73—90.— Раздел четвертый (на шмуцтитуле он ошибочно назван пятым): «Na romantycznym Parnasie».

[105] Основные положения своей концепции Ю. Стажиньский сформулировал в докладе «Delacroix et Chopin», прочитанном в Сорбонне 13 ноября 1962 г. и опубликованном в Варшаве на французском языке (s. a.).

линга музыка объявляется голосом глубочайшей сущности мироздания. Гофман, Тик, Новалис — все они говорят, что мыслить звуками — это выше, чем мыслить понятиями. Музыка ведет нас в сферы стихийного чувства, столь глубокого, что оно не может быть высказано словами ... Именно в симфонической музыке, с точки зрения романтиков, скажем, Гофмана или Шлегеля, Новалиса, раскрывается настоящая суть, настоящая глубина»,— резюмировал свои взгляды на романтическое искусство еще в 1937 г. в одной из своих наиболее примечательных лекций эрудированнейший историк культуры И. И. Соллертинский [106].

Из высказываний европейских писателей и художников-романтиков о музыке могла бы составиться обширная антология, даже если ограничиться только именами крупнейших представителей романтизма. Но даже изучение основного круга источников приводит к убеждению, что едва ли не наиболее отчетливо выраженной чертой европейской романтической музыки следует считать обращение к образам и сюжетам великих произведений мировой литературы. Действительно, трудно, даже невозможно представить себе, например, русскую музыку без Пушкина, без опер, балетов, симфонических поэм, хоров и романсов, созданных на основе произведений «русского Данте».

Здесь уместно обратиться к вопросу о программности музыки, неизбежно стоящему перед каждым, изучающим романтический период ее развития. Известно, что проблема насыщения музыкального образа конкретным, поддающимся словесному описанию, смыслом возникала еще до этого периода. Уже в начале XVII в. в опере «Орфей» великого венецианца Монтеверди (он определил ее жанр как «Fabula in musica») появляется прообраз лейтмотива. Когда герой оперы приближается к царству мертвых, то слышатся зловещие аккорды четырех тромбонов. И отзвуки этой темы появляются у басовых виол в последнем акте оперы, как бы повествуя о горестных мыслях героя, вспоминающего свои поиски возлюбленной в потустороннем мире и ее безвозвратную утрату. Нет надобности останавливаться на отдельных попытках Гайдна и Бетховена связать музыкальные образы инструментальных пьес с текстом, порой с небольшими фразами — motto, подобными возгласу «Lebe wohl», открывающему бетховенскую сонату № 26, которая озаглавлена «Sonate caractéristique: Les adieux, l'absence et le retour». Заметим, впрочем, что таким motto открывается только первая часть сонаты. Заметим также, что «на подступах» к программности стоят и пражские симфонии «божественного чеха» — Йозефа Мысливечка, замысел которых, как можно предполагать, предвосхищает замысел «Времен года» Чайковского [107].

[106] И. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, стр. 88—89. См. также послесловие (Doslov) автора этих строк к словацкому изданию сборника статей: I. I. Sollertinskij. Majstri a diela. Bratislava, Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, 1959.

[107] См. книгу автора этих строк «Очерки развития чешской музыкальной классики». М.— Л., Музгиз, 1951, стр. 82—89, 544, а также последнюю главу (целиком посвященную Мысливечку) первого тома «Истории чешской музыкальной культуры». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1959.— Из новейших работ о Мысливечке назовем изданную философским факультетом Университета им. Я. Э. Пуркине книгу: Ru-

Как известно, вложенное Пушкиным в уста Моцарта «программное» истолкование клавирной пьесы, которую он играет Сальери, вызвало полемику, причем некоторые авторы упрекали Пушкина в неправомерности применения принципов программной музыки, тогда (1791 г.) еще sensu stricto, действительно несуществовавшей. Д. Д. Благой совершенно прав, когда отвечает на эти упреки: «Но когда Моцарт говорит Сальери: «Представь себе...» — речь идет не о «навязывании» им «зрительного истолкования» своего произведения, а о желании ввести в то внутреннее душевное состояние, в круг тех «двух-трех мыслей» (отсутствие программы не значит же безмысленность), которые и вылились в его творческом сознании в присущие ему музыкальные образы» [108].

И вспомним еще раз слова Делакруа о романтизме Моцарта!

Моцарт вошел в романтизм вместе с Данте. И те дилетанты, которые иронически относятся к числовой символике, постепенно игравшей все более и более значительную роль в последние годы жизни и творчества Моцарта (напомним, что речь идет преимущественно о числах 3 и 18), совершенно упускают из вида факт, что то были годы неуклонного возрастания пристального интереса к Данте, отождествлявшего Беатриче с девяткой и возвещавшего приход мстителей числом пятьсот пятнадцать — cinquecento diece e cinque, messe di Dio (Purg. XXXIII, 43—44). Шопен, считавший свою Сонату с похоронным маршем переломным этапом в своем творчестве, пометил ее ор. 35, т. е. числом, прямо перекликавшимся с первым стихом «Божественной комедии» о половине (mezzo) жизненного пути.

Что касается связей Шопена с отечественной романтической литературой, то мы располагаем крайне ценным свидетельством Шумана, вспоминавшего, что сам Шопен говорил ему о стихотворениях Мицкевича (впрочем, выражение «einige Gedichte», примененное Шуманом, может относиться и к балладам, и к поэмам Мицкевича как об импульсах для создания своих фортепианных баллад). О программе sensu stricto Шопен ничего, видимо, не говорил. Нужно помнить также, что к тому времени, когда польский мастер встречался с Шуманом, были созданы только первые две баллады. И тем не менее Первая баллада Шопена без каких бы то ни было натяжек вызывает ассоциации с «Конрадом Валленродом», а ее первая тема воспринимается как запев думы. Нелишне напомнить попутно, что на обложке «Трех песен» на тексты Адама Мицкевича из «Конрада Валленрода», написанных Марией Шимановской в 1828 г. и изданных в том же году в Петербурге [109], Валентий Ванькович изобразил вайделота Хальбана, воспевающего подвиг великого магистра, который отомстил Ордену за мучения своей Родины.

dolf P e č m a n. Jozef Myslivečck und sein Opernepilog. Brno, 1970 (о симфониях см. стр. 25—26).

[108] Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 704—705.

[109] Единственный экземпляр этого издания, считавшегося утерянным, сохранился в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде и воспроизведен в кн.: Igor B e ł z a. Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych. Kraków, PWM, 1963, str. 44—51.

Такой же принцип чередования медленного запева с драматическими эпизодами положил Шопен в основу и Второй баллады, а затем и Третьей, и Четвертой, написанных уже после встречи с Шуманом. Таким образом, восходящий к жанру думы, принцип этот получал интенсивное развитие в творчестве мастера, которому суждено было стать не только величайшим представителем романтического направления в музыке, но и занять после смерти Бетховена и Шуберта первенствующее, никем не оспаривавшееся положение в «искусстве дивном».

Баллады Шопена, о которых он говорил Шуману, были не единственными произведениями, в которых мы, основываясь на ряде источников, можем найти прямые связи с литературными образами. Так, например, Шестой ноктюрн (ор. 15, № 3), часто называвшийся в былое время «гамлетовским», был, как утверждают некоторые авторы [110], написан под впечатлением шекспировской трагедии, откуда пришли и темы «Песни Офелии», «Раздумий Гамлета», «Похорон Офелии» и даже те возгласы труб, при которых воздавали последние почести принцу датскому. Следует, однако, подчеркнуть, что вполне достоверных сведений, подтверждающих программность этого ноктюрна, у нас нет. Зато самого пристального внимания заслуживает восходящая, несомненно, к Данте свого рода «классификация эмоций», каковой мы вправе считать большой цикл прелюдий Шопена [111], впервые применившего это жанровое обозначение к фортепианным миниатюрам, имеющим вполне самостоятельный образный строй, а не «вводящим» в какое-либо иное произведение (по типу, скажем, баховских прелюдий и фуг) или ограничивающимся экзерсисным характером [112].

Но, говоря о поэтике Шопена, т. е. о образном строе его произведений, и устанавливая ее связь с творчеством великих польских поэтов-романтиков, постоянно обращавшихся к дантовским образам, неизбежно следует сделать вывод, что Делакруа, изображая Данте в облике Шопена, был необычайно прозорлив и что без «гомеровского плафона» и знаменитого листа «Cher Chopin» связи величайшего живописца Франции с Данте понять вообще нельзя. Но следует также заметить, что Делакруа сближал с Шопеном высокий интеллектуализм обоих мастеров. Шопен брезгливо отворачивался от «пророка» Товяньского, более чем критически относился к польскому «мессианизму», но радовался пробуждению сил народных — тому, что «галицийские крестьяне подали пример волынским и подольским...» [113].

Сохраняя неизменную связь с народным песенно-танцевальным творчеством, Шопен, как это подчеркивают А. А. Соловцов и другие выдающиеся исследователи его наследия, вне всякого сомнения, достиг высот реа-

[110] Ferdynand Hoesick. Chopin. Życie i twóczość, t. IV, Kraków, PWM, 1868, str. 177.

[111] О таком понимании цикла прелюдий Шопена автор этих строк писал подробнее в своей работе «Польский романтизм и Данте», опубликованной в «Дантовских чтениях». М., «Наука», 1968.

[112] Józef M. Chomiński. Preludia Chopina. Kraków, PWM, 1950, str. 13—15.

[113] Ф. Шопен. Письма. Общая редакция А. Соловцова. М., «Музыка», 1964, стр. 565 (из письма Юльяну Фонтане 4 апреля 1848 г.).

листического искусства. Однако подобно тому как в «Медном всаднике» реалистическая основа образного строя обогащается поразительным по силе развития романтического образа брошенной в скачку «по потрясенной мостовой» конной статуи «строителя дивного»,— так же точно в строго и логично развиваемый интонационный строй шопеновской музыкальной речи органически вплетаются романтические образы [114], так же естественно опирающиеся на этот строй, как строфы романтических баллад Мицкевича на напевное звучание народной речи. Обратим, однако, внимание на то, что томики Мицкевича, возвестившие начало романтического периода развития польской литературы, появились в том же 1822 г., что и полонезы Феликса Островского, что к этому времени уже были созданы многие произведения Эльснера, Огиньского, Францишка Лесселя, Марии Шимановской, Курпиньского и других польских мастеров. Недооценка их творчества, все еще встречающаяся у некоторых авторов (не специализировавшихся, правда, в изучении дошопеновского периода развития польской музыки), резко искажает историческую правду и мешает пониманию эволюции шопеновского стиля.

Отметим также, что вопросами развития романтического направления в зарубежных славянских литературах и связей их с творчеством Данте занимались такие компетентные специалисты, как профессора Йозеф Букачек, Георги Димов, Н. И. Кравцов и Каликст Моравский [115]. Их обобщающие труды чрезвычайно важны для каждого исследователя, занимающегося изучением литературно-музыкальных связей, в частности в период романтизма, так как, например, от Мицкевича, Словацкого, Красиньского и Норвида тянутся нити и к польским музыкантам. Что же касается Шопена, то еще в лицейские годы он слушал лекции Себастьяно Чьямпи (1769—1847), который в те дни, когда он читал и разъяснял своим воспитанникам «Божественную комедию», являлся в аудиторию в парадной форме, при шпаге и орденах.

Но для того, чтобы постичь гневный пафос произведений Шопена, написанных после 1830 г., необходимо помнить также, что имя Данте не раз вспоминали в Европе в годы революционных потрясений и освободительных движений, ибо трактат «De Monarchia» оставался в «Указателе запрещенных книг», а новый папа — Григорий XVI — 15 февраля 1831 г., т. е. через несколько дней после своего избрания, обратился с посланием (так называемое breve) «Impensa charitas» к польским епископам — напоминанием, что «бунты и вооруженные выступления чужды духу церкви». И вновь так же, как в былые времена (еще о Миколае Рее говорили «noster hic est Dantes»), польских поэтов сравнивали с Данте и ожидали от них

[114] Позволю себе сослаться на свою статью «Проблемы изучения стиля Шопена», опубликованную в шестом томе «Annales Chopin». Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe», 1965.

[115] Работы этих ученых, неоднократно использованные и цитировавшиеся в советской и зарубежной прессе, опубликованы в сборнике «Данте и славяне» (М., «Наука», 1965). Польские ученые создали также ряд монографических работ. Отметим, в частности, «Словацкий и Данте» Эугениуша Савримовича («Дантовские чтения». М., «Наука», 1971). «Красиньский и Данте» Збигнева Судольского и др.

не только творческих свершений, но и высоких патриотических свершений, ибо менялось представление о миссии поэта, и Вацлав Ченек Бендль (1832—1870), чешский переводчик Пушкина, написал в одной из своих статей в «Журнале Чешского Музея» (где он печатался часто под псевдонимом «Страпицкий»): «Имя Пушкина стало девизом всех непокорных». Такое понимание миссии мастера проявилось, как известно, уже в ранних симфонических поэмах Сметаны, предшествовавших его «Бранденбуржцам в Чехии».

Но Ватикан требовал покорности «властем предержащим», и следует отметить, что в ответ на энциклики 1832 г.,— а во второй из них («Mirari vos»), адресованной «всем патриархам, примасам, архиепископам и епископам», все участники народно-освободительных движений именовались «сынами Белиала», т. е. детьми сатаны,— в ответ на эти послания, компрометировавшие папский престол, провозглашались вошедшие в литературу и искусство романтизма дантовские терцины и тезисы «отверженного» трактата.

Эмигрантская газета «Demokrata Polski», выходившая в Пуатье с 1838 г., сразу же перепечатала обе энциклики, и Адам Мицкевич — «северный Данте», как называл его Лист, в другой газете («Trybuna Ludów») заклеймил «все ошибки и все преступления Григория XVI». Итак, еще один великий поэт назвал еще одного наместника св. Петра (этот титул папы был подчеркнут в статье Мицкевича) преступником. И формула «Polonia semper fidelis», еще звучавшая в век Просвещения, сменилась инвективами, в которых бушевали терцины «Злых щелей».

Не будет преувеличением сказать, что поэтика «Божественной комедии» оказала решающее воздействие на этико-эстетические концепции литературы и искусства эпохи романтизма, ознаменовавшейся, в частности, обращением к «Weltproblemen», к «фаустовскому» кругу тем, столь неожиданно и блистательно обновленному в наше время Булгаковым, к развитию ключевой тематики Шекспира и Байрона. Напомним, что Гете считал только Моцарта способным написать музыку к «Фаусту» [118]. Правда, у Моцарта, как уже говорилось, был свой круг тем, непрерывно расширявшийся. Попытки философского обобщения образов судьбы человека и ее поэтического осмысления (вспомним хотя бы «Трагедию человека» Имре Мадача, переведенную на несколько языков) продолжались в литературе.

Подчеркнем, вместе с тем, что моцартовское «царство Зарастро» было прежде всего царством разума, которому в «Волшебной флейте» был воздвигнут храм. В этом отношении глубоко знаменательна эволюция героев эпохи «Бури и натиска», непосредственно предшествовавшей гениальной опере Моцарта. Эволюция эта, иногда понимаемая слишком упрощенно, привела к утверждению образа мудреца, овладевающего скрыты-

[118] Образ Фауста князь Антоний Радзивилл (1775—1833) увидел в моцартовской фуге для струнного квартета, которую он оркестровал и включил в свою музыку (1806—1830) к гетевской трагедии в качестве увертюры. Что касается прообраза Фауста — Агриппы Неттесгеймского,— то он возник в музыке только в конце XIX в. («Ученик чародея», симф. поэма Поля Дюка, 1897).

ми силами. «Фауст» Клингера появился еще до того, как завершилась эпоха «Бури и натиска», с которой был так тесно связан гетевский «Urfaust», постепенно переросший в великую трагедию, оказавшую такое сильное воздействие на романтизм. И обе симфонии Листа возникли именно на программной основе «Божественной Комедии» и «Фауста» — произведений, объединяемых верой в могущество человеческого интеллекта и насыщенных трагедийной мощью.

Трудно сказать, когда зародился у Листа замысел «Симфонии к «Божественной комедии» Данте». По всей вероятности, первые смутные очертания этого замысла возникали у композитора еще в тридцатые годы, когда он буквально не расставался со своим «ветхим Данте», потребовавшим, видимо, весьма длительных усилий, без которых постижение великой книги и ее насыщенной глубочайшим философским смыслом поэтики было немыслимым. Кроме того, речь шла о воплощении не отдельных эпизодов с ярко очерченным сюжетом (недаром повествование о гибели Франчески и ее возлюбленного привлекло к себе внимание столь многих композиторов и драматургов) или хотя бы о возможности развертывания сюжета (вспомним, что пуччиниевский «Джанни Скикки» вырос буквально из нескольких слов Данте), а о концепции, сущность которой далеко не была простой: Лист хорошо помнил призыв Данте понять «наставленье... сокрытое под странными стихами» («Ад», IX, 62—63).

Несмотря на то, что возникновение замысла симфонии Листа обычно датируется 1847 г., а создание партитуры — 1855—1856 гг., можно предположить все же, что композитор у которого, как мы знаем, чтение великих произведений литературы, созерцание картин, статуй и даже архитектурно-парковых ансамблей сопровождалось возникновением музыкальных ассоциаций, значительно раньше думал о создании крупного симфонического произведения на сюжеты Данте. Отчасти это подтверждается тем, что в 1837 г. Лист уже сделал наброски фортепианной «Сонаты по прочтении Данте» [117], а уже в 1839 г. играл в Вене это великолепное произведение, отныне прочно вошедшее в репертуар пианистов.

Симфония «Данте» (будем применять это сокращенное название) была задумана первоначально как трехчастный цикл, но в окончательной редакции Лист отказался от третьей части (известную роль в этом отношении сыграли уговоры Вагнера) и заменил «Рай» двухголосным женским хором «Magnificat» («Величит душа моя Господа») на евангельский текст, обычно называемый сокращенно «cantica majora» или, полнее, «Canticum Beatae Mariae Virginis». Напомним в связи с этим, что Беатриче, сменяющая в последних песнях «Чистилища» Вергилия, в третьей кантике уже преображается, наделяясь чертами Богоматери [118], так что сложный процесс «ангелизации» и даже «деификации» возлюбленной Данте получает

[117] Русский перевод заглавия «Après une lecture de Dante. Fantasia quasi Sonata» не вполне точен, ибо неопределенный артикль (une), примененный Листом, указывает, что речь идет об *одном* из чтений Данте, т. е. о перечитывании «Божественной комедии».

[118] Ср. «Дантовские чтения», М., «Наука», 1971, стр. 39. Данте сопоставлял Беатриче даже с Иисусом.— Там же, стр. 37.

в симфонии Листа логичное, вытекающее из замысла автора «Божественной комедии» завершение.

Первая часть симфонии открывается музыкальными образами, рожденными дантовским «Адом», причем надпись на вратах «обители скорби» как бы декламируется в низком регистре, завершаясь мощными возгласами меди, просодия которых в точности воспроизводит заключительные слова этой надписи: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!». Так от бетховенского «Lebe wohl» прием музыкального воплощения речевой интонации достиг поразительной экспрессивности. Вместе с тем листовская программность ознаменовала собой новый этап философского углубления литературных образов, достигавшегося музыкальными средствами выразительности. Примером такого углубления явилась и симфония «Фауст» Листа.

Оставляя в стороне вопрос о клингеровском «Фаусте», внимательно прочитанном Листом, и о том, каковы были импульсы, побудившие Клингера обратиться к этой теме, отметим, прежде всего, характер гениальной стержневой темы первой части («Фауст») листовской симфонии — темы, интонационные очертания которой выражают гордость, порывистость, возвышенность стремлений человека. И, если во второй части («Гретхен») симфонии тема «вечной женственности» переплетается с темой первой части, то третья часть («Мефистофель») построена на причудливо трансформируемой, искаженной теме Фауста. Таким образом, «Юнкер Воланд» оказывается как бы изнанкой Фауста.

Программная музыка Листа — как симфоническая, так и фортепианная — возникла под впечатлением великих творений Данте, Микеланджело, Рафаэля, Гете, Байрона и других мастеров. Особое место среди симфонических поэм Листа занимает «Тассо» (с подзаголовком «Lamento e Trionfo») [119], причем концепция ее невольно вызывает в памяти Данте. Конечно, он не был брошен в темницу, подобно великому феррарскому поэту, но пережил не менее тяжкие испытания — изгнание из «прекраснейшей и достославнейшей» Флоренции, долгие годы скитаний, обвинения в «ереси», грозившее тягчайшими последствиями, и три смертных приговора! И вторая часть листовской поэмы (кстати сказать, наиболее популярного симфонического произведения великого венгерского композитора) звучит как дифирамб поэтическому гению, обретающему бессмертие в веках.

Девятнадцатый век ознаменовался расцветом программной музыки, которая свидетельствовала об укреплении связей между литературой и музыкой не в меньшей степени, чем романтическая литература, в которую вошли образы многих музыкантов и музыкальных произведений. Что же касается музыкально-сценических произведений, то в этой области постепенно созревала концепция полной слитности слова и музыки, с особенной силой выразившаяся в творчестве Вагнера, который в процессе создания текстов своих музыкальных драм овладел аллитерационной техникой, все более и более интенсивно развивавшейся и в последующие десятилетия.

[119] Анализу данного произведения посвящена небольшая работа автора этих строк: «Тассо» Листа (М., Музгиз, 1951).

Связи Рихарда Вагнера с литературой романтизма были своеобразными и разносторонними. На рубеже XIX и XX столетий литература о Вагнере была поистине необозримой, причем высказывания «вагнерианцев» — это относится даже к Бернарду Шоу, книга которого «The Perfect Wagnerite» («Истый вагнерианец») много раз переиздавалась [120],— во многих случаях были тенденциозными. Достаточно привести характеристику, данную в некогда распространенной монографии Фердинанда Пфоля, назвавшего Вагнера «совершенным художником, совершенным немцем и совершенным человеком» [121], но умолчавшим обо многих фактах его биографии и эволюции взглядов.

В юные годы Вагнер читал не только немецких романтиков, но и польских (в переводах), страстно сочувствуя освободительным идеям Ноябрьского восстания и изучая революционные движения в Польше. В 1851 г. композитор вспоминал, что крупные инструментальные произведения, создавшиеся им в 30-е годы (в том числе увертюра «Polanid», 1832—1836), помешали ему написать оперу «Косьцюшко» [122].

Разумеется, «Летучий Голландец» и последующие произведения Вагнера примыкают скорее к позднему периоду развития романтического направления и отличаются чертами, объясняющими критическое отношение к ним Шумана, никогда, впрочем, печатно им не высказывавшееся, а содержащееся лишь в письмах к Мендельсону и постепенно менявшееся. Из великих музыкантов Запада сразу же оценил и до конца понял Вагнера лишь Лист (напомним, что Шопен музыкально-сценических произведений Вагнера не слышал), громадный авторитет которого во многом помог Вагнеру.

Следует подчеркнуть, что автор «Парсифаля» оставил, помимо музыкального, огромное литературное наследство, на некоторых чертах которого целесообразно остановиться. Прежде всего, в творчестве Вагнера часто разрабатывается, а иногда и доминирует тема романтической роковой любви, несущей смерть. Генеалогия этой темы, с такой силой прозвучавшей в античную эпоху, несомненно, восходит к «Ундине» Гофмана — де ла Мотт-Фуке — Жуковского. Темными предуказаниями Рока объясняются любовь и гибель Саламбо и Сенты — героини вагнеровского «Летучего голландца».

Напомним, что еще до того, как это произведение Вагнера было поставлено в Дрездене (2 января 1843 г.), композитор, дошедший до крайности в материальных затруднениях, вынужден был продать свое либретто Большой опере в Париже, не пожелавшей приобрести у него музыку, которая была заказана на этот текст (переделанный П. Фуше и А. Ревуалем) такому посредственному композитору, как Пьер Луи Филипп Дитш (он был

[120] Отрывок из этой книги С. А. Кондратьев включил в своем переводе в кн.: «Бернард Шоу. О музыке и музыкантах». М., «Музыка», 1965.

[121] Ferdinand P f o h l. Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. Berlin — Wien, Ullstein und Co, 1911, S. 398.

[122] Richard W a g n e r. Gesammelte Schriften, 4 Auflage, Vierter Band Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, 1907, S. 252.

наполовину немцем по происхождению). Его опера «Le vaisseau — fantôme» оказалась недолговечной. Курьезно, что в 1861 г. он дирижировал в Париже «Тангейзером».

Как известно, мотив «Летучего голландца» пронизывает оперу Вагнера, в которой появляется обреченный на вечные скитания моряк, чей портрет висит у Даланда, отца Сенты. Узнав пришельца, она не в силах противиться охватившему ее чувству любви к осужденному на вечные муки моряку и тогда, когда корабль его вновь уходит в море, бросается вслед за ним с высокой скалы. Любовь Сенты принесла искупление Летучему Голландцу, и корабль его, наконец, погружается в волны.

Гибелью Тристана и Изольды кончается другая музыкальная драма Вагнера, а его opus magnum — тетралогия «Нибелунгов перстень» завершается пожаром «сумасшедших сводов Валгаллы» и гибелью богов, над которыми также властвует неумолимый рок, поражающий в «Парсифале» и обреченную Кундри.

Здесь нет возможности анализировать эволюцию мировоззрения Вагнера, от образа юного и могучего Зигфрида пришедшего к образам космической катастрофы и мистических сводов Грааля [123]. Нужно все же сказать, что поэтизация смерти, встречающаяся во многих литературных произведениях романтиков (недаром «голубой цветок» надолго стал символом одного из направлений романтического искусства — как писателей, так и композиторов), сочетается с образами любви, как бы озаряющей «Сладчайшую смерть» [124].

Однако у Вагнера такое сочетание постепенно превращается в катаклизм «Гибели богов», позволяя говорить о кризисных чертах его мировоззрения.

Вместе с тем уже очень рано у Вагнера наметилось стремление к аллитерационным приемам, позволяющим говорить о той качественно новой роли слова в музыкальной композиции, которая требовала совмещения автора текста и музыки в одном лице. Вот отрывки из первого акта «Валькирии»:

Siegmund. Durch Wald und Wiese
Haide und Hain,
jagte mich Sturm
und starke Noth

Обратим внимание на W — W, Ha — Ha, но и на слово Sturm, «взрывающее» текст и получающее отголосок (в слове starke) в четвертой строке.

Хундинг называет себя:

Dess' Dach dich deckt,
dess' Haus dich hegt
Hunding heisst der Wirth

[123] Автор сделал попытку рассмотреть эту проблему в своей работе «Richard Wagner im russischen Musikleben».— «Die Neue Gesellschaft». Berlin, 1951, N 11, 12.
[124] «Dolcissima Morte». Vita Nuova, XXIII, 9.

Это — не случайные примеры. Возгласы валькирий уже в тексте содержат яростные интонации:

Hojotoho! Hojotoho!
Hejaha! Hejaha!

Весь монолог Миме, воспевающего меч Нотунг, наполнен воинственными возгласами, подготовляющими вызывающее «Hojho» Зигфрида. В этом «втором дне» текст также насыщен аллитерациями (часто анафорического типа), вливающимися в музыку вплоть до заключительного дуэта Зигфрида и Брунгильды, ликующего и вместе с тем возвещающего неотвратимое:

Leuchtende Liebe,
lachender Tod!

Нет сомнения, что заключительные сцены «Гибели богов» мог написать только поэт. Но крайне важно отметить не только поэтическую одаренность Вагнера, а постепенно назревшую потребность в музыкальных импульсах слова. Эту потребность ощущали мастера романтического направления (об этом свидетельствует, в частности, переписка Гофмана с де ла Мотт-Фуке) и такие великие композиторы, как Мусоргский и Бородин, достигшие вершин реализма.

Пути мастеров к этим вершинам были различны[125]. У некоторых из них эти пути в той или иной мере лежали и через то восприятие обостренное звука, которое непрерывно возрастало в творчестве романтиков. К концу жизни Шопен написал в своем неоконченном труде: «Выражение мысли звуками. Слово, не определенное человеком (т. е. без определенного смысла.— *И. Б.*), есть звук. Мысль, выраженная звуками». И, что самое важное, пропущенные в публикации А. Корто (знаменитого пианиста, владевшего этим автографом Шопена) слова: «Слово родилось из звука — звук существовал до слова»[126]. Глубоко понимал эмоцию, не оформившуюся в слово, но уже выраженную звуком, Флобер. В незабываемой сцене мученической смерти Мато удар золотого ножа Шагабарима сопровождается оргией звуков толпы, обезумевшей от крови тетрарха: «Alors, depuis le golfe jusqu'à la lagune et de l'isthme jusqu'au phare, dans toutes les rues, sur toutes les maisons et sur tous les temples, ce fut un seul cri; quelquefois il s'arrêtait, puis recommençait; les édifices en tremblaient; Cartage était comme convulsée dans le spasme d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes» (Тогда от залива до лагуны, от перешейка до маяка все улицы, все дома и все храмы огласились единым криком; несколько раз крик затихал, потом снова раздавался; здания дрожали от него. Карфаген содрогался от титанической радости и беспредельной надежды).

Этот небольшой пример — поистине один из блистательных образцов романтического стиля, в который рука мастера ввела, выражаясь словами

[125] См. Д. Д. Благой. Мысль и звук в поэзии.— В кн.: «Славянские литературы». VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1973.

[126] Об этой рукописи Шопена см. Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. 3. М., «Музыка», 1972, стр. 190—191.

Шопена, «le son avant la parole». Именно в романтический период развития литературы такое понимание выразительной силы звука еще более сблизило литературу с музыкой. Но вместе с тем — достаточно вспомнить «Джиннов» Гюго — звук укреплял значение слова, которое, в свою очередь, порождало музыкальные образы. И на путях к высокому реализму, рожденному революционными устремлениями мастеров, посвятивших «души прекрасные порывы» гуманистическим идеалам, окончательно утверждались гармонические связи между художественными образами литературы и их звуковым строем, постепенно приобретавшим стройность и закономерность в творчестве великих писателей, воспринявших опыт прошлого во имя будущего.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абовян Х. 23, 27
Августа см. Ли А.
Агриппа Неттесгеймский 453, 488
Азадовский К. М. 43
Азадовский М. К. 327
Азар Поль 56
Акимов А. И. 447
Акрениус Х. 29
Александр I 339, 426, 427
Александри В. 294, 353, 365, 366, 375, 379—381, 391, 404, 405, 407, 408, 410, 412, 416, 420
Александреску, Гр. 374
Алексеев М. П. 33, 40, 43, 319
Аллегра см. Байрон Аллегра
Альмквист К. И. Л. 27
Альфьери В. 107, 182—187, 196
Аммоний Сакк 142
Анненков П. В. 442
Аполлинер Г. 369, 371, 409, 422
Арань Я. 21, 22, 67, 69, 281, 285, 286, 296, 303, 304, 307
Арвидсон А. И. 44, 45
Ариосто Л. 96
Аристотель 57, 131, 132, 135, 136, 138—140, 142, 158, 160, 165, 167, 175
Аристофан 30, 95, 174
Арнаудов М. 483
Арним Б. фон 311
Аролас Х. 397
Архангельский А. С. 349
Асеев Н. Н. 472
Ацаркина Э. Н. 439

Бабич М. 230, 231
Баева С. 16
Базанов В. Г. 269, 270
Байза Й. 60,290,291, 302, 303
Байрон Аллегра 348, 349
Байрон Дж. Г. 11, 20—23, 30—33, 39, 42—45, 58, 66, 70, 75—77, 79, 80, 85, 86, 93, 95—97, 99, 100, 104—119, 123, 126, 127, 129, 134, 165, 182, 209, 211—213, 215, 216, 219—221, 224, 225, 230, 231, 236, 253—260, 262, 272, 275, 310, 312, 314, 317, 319—324, 326, 327, 329—331, 333, 334, 336, 338-349, 351, 355 441, 443, 454, 475, 488, 490
Бакош М. 304
Балашши Б. 279—282
Бальзак О. де 22, 26, 54, 77, 78, 82—85, 87, 88, 311, 458, 459
Бальмонт К. Д. 218, 220, 229
Банвиль Т. де 416
Барак Й. 305
Бараташвили Н. М. 11, 12, 23
Баратынский Б. А. 325, 326, 332, 350, 431, 433, 436, 437, 440, 445, 446, 448, 449, 451
Барбье О. 33, 353, 360, 390, 391, 411
Баретти Дж. 190
Бароти-Сабо Д. 210
Бартенев П. И. 44
Барток Б. 296, 297
Батто Ш. 55, 63
Баттс Т. 313
Батюшков К. Н. 95, 426, 431, 433, 439, 441, 443
Баулс В. Л. 118
Баура С. М. 128, 129
Бауринг Дж. 290
Бахтин М. М. 278
Бачани Я. 60—63
Бейкер Дж. В. 134, 144, 151, 152
Бейль П. 207, 459
Беккер Г. А. 353, 400—403
Белинский В. Г. 18, 85, 125, 126, 222, 269, 274, 275, 277, 474, 476, 479
Беме Я. 134
Бендль В. Ч. 487
Бенедикт Ян (Благослав) 295
Бенедиктов В. Г. 433—435
Бенкендорф А. Х. 349
Беранже П. Ж. 48, 87, 353, 362, 363, 380, 401
Берг Н. В. 430
Бержени Д. 286
Беркли Дж. 134, 139, 142
Берлиоз Г. 29, 452, 458
Бернарден де Сен Пьер 59, 68, 69, 78
Бернбаум Э. 128
Бернгоф И. 261
Бернс Р. 48, 67, 76, 161, 321, 322
Берше Дж. 179, 186, 191

Бестужев А. А. (Марлинский) 23, 42, 43, 118, 201, 202, 254, 255, 427, 471
Бестужев Н. А. 43
Бетховен Л. ван 42, 122, 452, 454, 455, 468, 469, 484, 486, 489
Бехер И. 33
Бешенеи Д. 9, 208, 210
Бизе А. 207, 217, 225, 238, 240
Бич Дж. Б. 204, 205, 212, 215, 229, 241
Благой Д. Д. 22, 28, 130, 203, 254, 429, 465, 482, 485, 495
Благослав см. Бенедикт Ян. (Благослав)
Блаз А. 458
Блейк В. 30, 70, 106, 128—130, 148, 149, 165, 311, 314, 351
Блессингтон М. 116
Блок А. А. 467
Блэр Х. 61, 63, 64
Богданович И. Ф. 426
Бодлер Ш. 215, 338, 355, 377, 380, 397, 399, 401, 405, 407, 408, 412—414, 464, 465, 467, 476
Бодо Я. 280
Боккаччо Дж. 97, 99, 100, 480
Бомарше П. О. К. 124
Бомонт Ф. 167, 171, 172
Бородин А. П. 493
Борсьери П. 191
Ботев Х. 19, 24
Ботто Я. 305, 306
Брандес Г. 107
Браунинг Э. Б. 27, 355
Брейгель П. 482
Брентано К. 66, 238, 285, 301
Бретт Р. Л. 144, 152—154, 160
Бриоп Ф. 284
Бродзиньский К. 67, 297
Броккес Б. Г. 208, 217
Брон Ф. 325, 344
Брондал В. 369
Бронте Э. 83
Брукс К. 151, 155
Бруни Ф. А. 449
Бруно Дж. 136
Брэдли Ф. Г. 175
Брюллов К. П. 427, 428, 432, 435—438, 442, 446—451
Брюсов В. Я. 478, 479
Буало Н. 55, 78, 81, 90, 100, 480
Будан-Делияну Й. 307
Букачек Й. 487
Булгаков М. А 456, 488
Бульвер-Литтон Э 446
Буур Д. 55, 64
Бэббит И. 159, 204
Бэйли Б. 337
Бэйт В. Дж. 134, 135, 145, 178
Бэкон Ф. 97, 139, 148, 149
Бэлза И. 29, 36, 473, 487, 490, 492, 493
Бэлза Св. 478
Бэнер Л. 469
Бэрдсли О. В. 467
Бюргер Г. А. 51, 66, 73, 77, 80, 82, 475
Бюффон Ж. Л. Л. 78, 207
Вагнер Р. 42, 89, 452, 454, 455, 489—493
Вазов И. 24
Вайда Я. 89, 249
Вакенродер В. Г. 51, 53, 58, 75
Валери П. 398, 405
Вальдес Г. (Пласидо) 48
Ван Дейк А, 432
Ванновский С. 461
Ванслов В. В. 209, 212, 216, 219
Ван Тигем П. 52, 57, 61 63, 130, 207, 208, 210, 213, 217, 219, 224, 250, 252
Ванькович В. 473, 485
Вапперс Г. 46
Варанс Ф. Л. де 211
Варнек А. Г. 431
Варьяш Б. 279, 280
Васильева Т. Н. 311
Васильевский 431
Вебер К. М. фон 457, 460
Вейнберг П. И. 113
Вейс Д. 465
Веллек Р. 72, 128, 130—132, 136, 150, 205, 238, 374, 383, 388
Веневитинов Д. В. 312, 334, 429
Веневитинова С. В. 334
Венецианов А. Г. 435
Вергеланд Г. 11, 23
Вергилий 94, 210, 286, 407, 418, 478, 489
Вёрёшмарти М. 12, 60, 62, 67, 69, 85, 86, 205, 210, 212, 218, 226, 230, 231, 236, 239, 240, 243, 244, 248—252, 289, 291—293, 305, 307
Верлен П. 355
Вернер Ф. Ц. 466, 467
Верховский Н. П. 125
Верцман И. Е. 91
Веселий Б. Э. 298
Виану Т. 24, 362, 395, 409
Вивиани Э. 346
Визева де см. Вызевский Т.
Вийон Ф. 355, 356
Вико Дж. 186
Вилли Б. 204, 205, 207, 209
Вилькс Дж. 322
Винкельман И. И. 68
Винкельман Э. 136-141
Виноградов А. К. 183
Виньи, А. де 11, 22, 32, 43, 53, 77, 102, 200, 201, 206, 218, 247, 248, 353, 370, 383
Вираг Б. 286
Висконти Э. 186, 188—190, 192, 195, 197—200, 203
Витберг А. Л. 94, 345, 347
Виткович М. 286, 288—290, 301
Воздинская М. 231
Войнич Э. Л. 24
Волан Софи 317
Волконский С. Г. 425
Вольтер Ф. —М. 30, 52, 55,

56, 60, 68, 75, 91, 97, 124, 126, 316, 399
Вольф Х. 132
Вордсворт У. 59, 70, 76, 102, 118, 128, 129, 135, 144—148, 158—164, 177, 204—206, 209, 216, 219, 220, 233, 236—238, 241, 351
Воробьев М. Н. 444
Врубель М. А. 482
Вуавин Ж. 208, 325
Вызевский Т. 455, 456
Выка К. 205
Вэкэреску Е. 376, 415
Вяземский П. А. 38, 42, 425, 430, 434

Гай 318
Гайдн И. 452, 457, 479, 480, 484
Галди Л. см. Gáldi L.
Галлер А. 208
Гало Дьердь 298
Гальперин И. Р. 354
Гальс Ф. 431
Гаман И. Г. 63, 64, 461, 467
Гамба, П. де 330
Ганка В. 292—294, 297
Ганская Е. 311
Гарибальди Дж. 22
Гаррик Д. 98, 109
Гарсия Гутьеррес А. 353, 373—375
Гартли Д. 134—136
Гиадани Й. 280
Гвездослав П. 302, 303
Гверацци Ф.— Д. 22, 27, 104, 181, 182, 195
Гвиччардини Ф. 319
Гвиччиоли Т. 329—331
Гейне Г. 20, 23, 28, 31, 33, 36, 38, 40, 42, 48, 49, 84, 87, 94, 95, 97, 103, 104, 200, 201, 224, 225, 239, 255, 301, 408, 444, 445
Гельдерлин И. Х. Ф. 95
Гельти Л. Г. К. 217
Генов Кр. 16
Георг I. 318
Георг II 318
Георгиев Е. 15
Гераклит 142
Герберт Дж. 163
Гервинус Г. Г. 467
Гергеи А. 305
Гердер И. Г. 10, 52, 56, 58, 60—69, 73, 86, 153, 155, 204, 207, 210, 217, 224, 284, 285
Герен М. 455
Герцен А. И. 22, 31, 46, 94, 260, 265, 309—312, 315, 319, 320, 329, 331, 333, 335—338, 344, 347, 348, 350, 446
Гершель Дж. 247
Геснер С. 58, 68, 69, 78, 208, 209
Гете И. В. 38, 40, 51—53, 58, 63, 66, 68, 70—75, 77, 80, 82, 95, 98, 103, 129, 139, 152, 155, 158, 166, 168, 204, 207, 208, 210, 217, 237, 245, 275, 284, 286, 292, 295, 321, 419, 441, 443—445, 453, 456, 459, 462, 482, 488, 490
Гжимала А. 464
Гиббон Э. 97
Гизо Ф. 97, 120, 121
Гинзбург Л. Я. 201, 311, 347, 348
Гишар Л. 457
Глинка М. И. 477
Глинка Н. Г. 256, 270
Глушковский А. 477
Глюк К. В. 468, 469, 480
Гнедич Н. И. 327, 475
Гнедич Т. Г. 111, 112
Гоббс Т. 152, 153
Гоголь Н. В. 22, 24, 26, 79, 84—87, 344, 350, 351, 441, 442, 446, 447, 450, 451, 455, 458
Годвин В. 134, 323—325, 340, 343, 346
Годон Ж. 121, 122
Голенищев-Кутузов И. Н. 103, 104
Голлы Я. 286, 287, 292, 293
Гольбах П. А. 134
Гольдсмит О. 117, 118
Гомер 15, 62, 90, 93, 95, 107, 123, 285, 312
Гонкур Ж. де 477
Гонкур Э. де 477
Гончаров И. А. 455
Гораций Квинт 30, 95, 99, 286, 394
Горький М. 130
Готье Т. 458, 476, 477
Гофман Э. Т. А. 53, 75, 76, 84, 85, 100, 101, 130, 238, 457—463, 465—470, 479, 483, 484, 491, 493
Гоцци К. 41
Гощинский С. 11
Грамши А. 12
Грей Т. 61, 80, 317, 474
Грибоедов А. С. 79, 82, 475
Григгс Э. Л. 133
Григорий XVI, папа рим. 487, 488
Грильпарцер Ф. 31, 467
Гримм, братья 285
Гримм Ф. М. 316
Гросси Т. 181, 182
Грэм Э. Ф. 327
Гуден Дж. 139
Гуковский Г. А. 255, 259, 328
Гус Ян 12
Гутьерес Гарсия А. см. Гарсия Гутьеррес А.
Гюго В. 22—24, 27, 31, 51, 53, 54, 57—59, 72, 77, 78, 81—85, 87, 89, 93, 95, 102, 106, 119—127, 179, 183, 195—197, 199—201, 203, 213—215, 217—219, 221, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 245, 247, 249, 250, 252, 329, 353, 356, 359, 361, 362, 364, 365, 367—369, 371—373, 375, 378, 379, 381—383, 388—392, 397—405, 407, 412, 413, 415, 417, 419, 420, 423, 493

Давенант У. 97
Давид Ж. Д. 29
Давидович М. Г. 434, 435
Давыдов В. Д. 431
Давыдов Д. В. 43, 428
Давыдов Е. 428
Д'Адзельо М. 182
Даламбер Ж. Л. 134, 316
Данте Алигьери 15, 29, 32,

33, 39, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 99, 102—106, 122, 123, 139, 329, 343—345, 364, 373, 392, 407, 423, 458, 464, 478, 483—490
Даргомыжский А. С. 477
Двойченко-Маркова Е. М. 471
Деборд-Вальмор М. 377, 422
Декарт Р. 135
Делавинь К. 87
Делакруа Э. 29, 36, 44, 46, 94, 431, 451, 455—457, 463—465, 467, 476, 477, 479, 481, 483, 485, 486
Делиль Ж. 78, 208, 209, 217, 224, 355
Делорм Ф. 412, 415, 417
Дельвиг А. А. 95, 102, 261, 310, 429
Демурова Н. М. 48
Дёндёши И. 304
Денис М. 60
Державин Г. Р. 79, 210, 304, 431
Джин Амор 321
Джованьоли Р. 24
Джонс Э. 27
Джонсон С. 174—176
Диас Пастор см. Пастор Диас Н.
Дидло Ш. Л. 477
Дидро Д. 60, 62, 316, 317, 459
Диккенс Ч. 26, 83, 85, 88, 89, 110, 351
Димов Г. 487
Дионисий 9
Дитш П. Л. Ф. 491
Дмитриев И. И. 478
Добровский И. 40, 67, 293
Донн Дж. 161
Донской М. 116
Доспевский С. 27
Достоевский Ф. М. 26, 84, 85, 272, 276, 480
Драйден Д. 139, 171, 175
Дрейпер Э. 322
Дружинин А. В. 115
Дрюэ Ж. 234
Дугонич, А. 303
Дурих Ф. 67
Дурылин С. Н. 38, 40
Душек И. В. 466
Дьяконова Н. Я. 118, 346, 349
Дэнби Дж. Ф. 173
Дэтэ Э. 467
Дюк П. 488
Дюпон П. 48
Дюси Ж. Ф. 97

Елистратова А. А. 26, 31, 130, 182, 204, 215, 256

Жан Поль 73, 75, 76, 78
Жерико Т. 40, 44, 450, 451
Жеромский С. 215
Жильбер В. И. Ф. 355
Жирмунский В. М. 22, 63, 125, 177
Жироде-Триозон А. Л. 449, 450
Жуковский В. А. 42—45, 63, 79, 79, 80, 328, 335, 349, 350, 425—428, 436, 438—440, 467, 474—477, 491

Закревская А. Ф. 436
Замотин И. И. 276
Захарьина Н. А. 311, 312, 315, 326, 329, 333, 335, 336, 344, 345, 347, 348
Збигнев Судольский 487
Змай Й. 19, 302
Зограф Э. 27
Зольгер К. В. Ф. 313
Зоргенфрей В. А. 224
Зрини М. 280

Ибсен Г. 24, 89, 467
Иванов Д. И. 447
Иващенко А. Ф. 130
Ийеш Д. 233, 244
Илошваи Шеймеш П. 307
Ильин С. 99
Ингпен Р. 333

Йетс У. Б. 155
Йованович Йован см. Змай Й.
Йокаи М. 22, 54, 89

Кавос К. 477
Кадворт Р. 153
Казелла А. 464
Казинци Ф. 60, 210, 286
Калас Ж. 316
Калачева С. В. 448
Калло Ж. 458, 460, 461
Кальдерон де ла Барка П. 90, 91, 97, 261
Каменев Г. П. 425
Каменьский Г. 474
Кант И. 132—134, 136—144, 149, 153, 160, 461
Канту Ч. 182
Каппер С. 299—301
Караджич В. С. 282, 287, 289, 291, 294, 295, 297, 298, 306
Карамзин Н. М. 67, 79, 80 323, 350, 425, 475
Кардуччи Дж. 12, 24, 418
Карл Великий 121
Карл X 46
Карлайл Р. 343
Карман Д. 279
Карху Э. 35, 39, 45, 47
Кастильоне Б. 453
Катенин П. А. 475
Катона Й. 12
Каульбах В. 450
Каупер В. 224
Квеннел П. 317, 318, 334
Келемен М. Й. 385
Кельбинг Е. 109
Кёльчеи, Ф. 56, 63, 65, 86, 208, 285, 291, 292
Кембл Дж. Ф. 108, 170
Керстинг Г. Ф. 57
Кертбени К. М. 48
Кеттл А. 173
Кетчер Н. Х. 329, 337, 338, 345

Кин Э. 107
Кинэ Э. 13
Кипренский О. А. 428—432, 435, 447
Киреевский И. В. 325
Китс Дж. 70, 75, 76, 85, 93, 95, 118, 128—130, 164, 165, 177, 313, 314, 325, 326, 331—334, 336, 337, 344, 346, 349, 351

Китс Джордж 334, 336, 337
Китс Том 334
Киш Я. 63
Кишфалуди К. 12, 60, 298
Кишфалуди Ш. 38, 298, 304, 305
Кларендон Э. Г. 319
Клейст, Г. фон 75, 96, 208
Клеман Ж. Б. 24
Клермонт К. 348
Клименко Е. И. 118, 355
Клингер Ф. М. 488, 490
Клопшток Ф. Г. 165, 312
Кобэрн К. 133, 137, 138, 139, 155
Ковал Карел 466
Кодаи З. 296, 297, 301
Коен Ф. 322
Кожина Е. Ф. 450
Коллар Я. 19, 67, 81, 284, 287, 288, 291, 293—299, 304
Колумб Х. 313
Кольридж Г. Н. 156, 166
Кольридж С. Т. 11, 45, 59, 66, 70, 75, 76, 78, 82, 83, 97, 118, 119, 128, 129, 131—178, 204, 205, 238, 241, 315, 351
Кольридж Сара 156, 157
Кольридж Э. Х. 100, 110
Комиссаржевская В. Ф. 467
Комманвиль К. 482
Кондильяк Э. Б. де 60, 65, 134
Кондратьев С. А. 454, 490, 491
Кондратович Л. 16
Конев И. 13, 16
Конельяно Э. 461
Констан Б. 39, 78
Констебль Дж. 36, 450
Коньи М. 347
Копитар В. 298
Корвин Матьяш 279, 307
Корнель П. 124, 126, 355, 383
Короленко В. Г. 251
Корреджо А.-А. 157
Корто А. 493
Корф Г. А. 53, 204, 238
Кохановский Я. 471
Кочеткова Т. В. 43
Кочубей Н. В. 435
Кошелев А. И. 312
Кравцов Н. И. 34, 487
Кралевич М. 306
Краль Я. 12, 19, 23, 49, 306
Крамской И. Н. 449
Красиньский З. 11, 104, 260, 311, 473, 474, 487
Красицкий И. 471
Крашевский Ю. И. 19, 22, 27, 32
Крейчи К. 208
Кржижановский Ю. 226, 232
Кридл М. 208
Кромвель О. 124, 125
Крылов И. А. 79
Кузнецова И. А. 36
Кулешов В. И. 38, 43
Куниш Р. 414
Курпиньский К. 470, 487
Курций Квинт 120
Кьеркегор С. 462
Кювье Ж. 231
Кюхельбекер В. К. 12, 37, 39, 40, 42, 202, 253, 254, 256, 260—273, 276, 277, 350

Лагарп Ж. Ф. 37, 90
Лакло, Ш. де 68, 78, 321
Ламарк М. 46
Ламартин А. М. Л. де 58, 59, 77, 82, 84, 85, 130, 206, 210, 211, 215—218, 222, 227, 231, 233, 237, 238, 241, 248, 251, 353, 355—359, 361, 362, 364, 367, 370—374, 382—385, 387, 389, 396, 400—403, 405, 409—411, 415, 417, 420—423
Ламенне Ф. Р. де 53, 71
Ламетри Ж. О. 134
Ламли Э. 322
Ласер П. 204
Лафайет Мари Жозеф 46
Лафайет Мари Мадлен 98
Лафонтен А. 41
Лафонтен Ж. де 79, 372, 391, 398
Лебедев М. И. 441, 442, 444
Лебрен П. Д. Э. 79
Левик В. В. 212, 226, 227
Левин Ю. Д. 30
Левинтон А. Г. 458
Левицкий Д. Г. 10
Лейбниц Г. В. 63, 132, 139
Лемонье Л. 457
Ленау Н. 11, 20, 23, 49, 84, 240, 241, 301, 420
Ленин В. И. 18
Леонардо да-Винчи 157, 482, 490
Леонтьев А. А. 352
Леопарди Дж. 11, 12, 23, 56, 87, 181, 206, 246, 247, 353, 356—358, 360, 361, 364, 369, 371—373, 378, 381, 383, 386—388, 392—397, 400—404, 408, 409, 411, 413, 414, 416, 419, 420, 422, 423
Лермонтов М. Ю. 11, 12, 16, 17, 20, 22, 23, 27, 28, 35, 45, 49, 80, 85, 87, 201, 211, 219, 223, 253—255, 258, 259, 260, 272—277, 321, 336, 346, 350, 351, 360, 427, 434, 436, 437, 441, 442, 446, 451
Лерт Э. 462
Лесковац М. 282, 290
Лессель Фр. 470, 474, 487
Лессинг Г. Э. 55, 153
Летурнер П. 97
Ли Августа 333, 335, 338, 342
Либуша 292
Ливис Ф. Р. 131
Линда Й. 292
Линецкая Э. 214
Линь К. И. де 68
Лист Ф. 29, 33, 42, 89, 452, 456, 464, 488—491
Литтре Э. 372, 373, 391
Лихачев Д. С. 13
Лозинский М. Л. 464
Локк Дж. 97, 152, 153, 316
Ломоносов М. В. 79
Лонг 72
Лонгин 131
Лосенко А. П. 447
Луи-Филипп 122

Лукач Д. 77
Лукиан 30
Луначарский А. В. 49, 458, 459
Лыжин Н. 467
Льюис В. С. 319
Лэм К. 345
Лэм Ч. 118, 133, 170
Людовик XIV. 55
Людовик XV. 55
Лясковская О. А. 437
Лятошинский Б. Е. 471

Мадач И. 12, 24, 89, 488
Мадзини Дж. 104, 129, 180, 182, 195—197, 201, 202
Майлат Я. 298
Майсурадзе Г. И. 27
Мак-Лехоз, А. 321
Макиавелли Н. 99, 472
Маккавейский В. 476
Маккензи Г. 166
Маколей Т. Б. 107, 318
Максимов Д. 270
Макферсон Дж. 60—62, 73, 177, 284
Малерб, Ф. де 55, 64, 391
Малле П. А. 61
Мандзони А. 22, 31, 181, 186, 188, 190—194, 196—200, 203, 353, 366, 369, 372, 378, 397, 401, 402, 404, 406, 422
Мани Х. 318, 319
Маньоки А. 10
Мар С. 243
Мариво П. 399
Маркс К. 14, 96, 130, 474
Марло К. 453
Мартин Дж. 450
Мартынов Л. Н. 232, 245, 249, 252, 263
Маслов В. И. 327
Масси Дж. 48
Матей Голко, старший 283
Матьяш см. Корвин Матьяш
Матунак, М. 293
Матушка А. 12
Маха К. Г. 11, 19, 23, 67, 82, 86, 210, 234, 235, 245, 303, 304, 307
Маэле М. ван 467
Меднянский А. 295, 298
Мейлах Б. С. 201
Мелвилл Г. 89
Мельбурн Э. 323, 345
Мендельсон-Бартольди Ф. 452, 454, 491
Менье А. 43
Мерике Эд. 462, 465
Мериме П. 22, 23, 466
Меркель Г. 9
Меркурьева В. Д. 237
Меррей Дж. 105—108, 116—118, 322, 342, 346
Мессинджер Ф. 172
Метастазио П. 463
Мешкова И. В. 124, 126
Микельанджело Буонарроти 15, 29, 32, 91, 97, 99, 122, 139, 157, 490
Мильбенк А. И. 116, 323, 334
Мильтон Дж. 15, 29, 32, 92, 97, 102, 106, 125, 139, 145, 146, 161—165, 176, 275, 341, 343
Минский Н. М. 112
Мирабо О. Г. Р. 94
Миримский И. В. 468
Михайлова Е. Н. 201
Мицкевич А. 11, 16, 19—23, 27, 29, 30, 37, 38, 40, 41, 56, 67, 69, 70, 75—77, 82, 83, 85, 102, 104, 105, 210, 211, 219, 225, 226, 242, 243, 251, 260—263, 269, 303, 304, 328, 470—474, 477, 478, 485, 487, 488
Мольер Ж. Б. 79, 82, 91, 124, 183, 191, 399 400, 410
Монтеверди К. 484
Моравский К. 487
Морганн М. 476
Мореас Ж. 476
Моро Э. 355
Морончини И. 393, 394
Морье Г. 352, 353, 358, 362, 383, 389, 403, 411
Мосх из Сиракуз 212, 225
Моцарт В. А. 41, 337, 404, 452, 454—457, 460—466, 469, 479—485, 488
Мумицкий Л. 286
Мур Т. 40, 43, 106, 107, 117, 311, 336, 338, 339, 343, 346, 351
Мусоргский М. П. 10, 484
Мысливечек Й. 10, 484
Мэнган Дж. К. 29
Мюссе А., де 22, 53, 82, 87, 218, 231, 353, 358, 361, 362, 364, 369, 375—381, 398—400, 409, 410, 423

Найт Дж. В. 110, 117, 169
Наполеон Бонапарт 71, 78, 115, 121, 165, 390, 397, 401, 404, 406, 412, 418, 426, 428, 450
Негош П. 11, 12, 19, 23
Негри Е. 404
Негруцци К. 395
Немцевич Ю. У. 39, 470, 471
Немцова Б. 27
Нерваль Ж., де 52, 353, 358, 367, 375, 382, 397, 400—402, 404, 413, 420, 422, 423, 459
Неттесгеймский Агриппа Генрих Корнелий см. Агриппа Неттесгеймский.
Неупокоева И. Г. 15, 82, 83, 87, 197, 229, 262, 268, 271, 315, 459
Никитин И. М. 10
Никколини Дж. Б. 31, 181, 182, 195, 196
Николаев Д. Д. 483
Николаи Г. 465
Никольский С. В. 15
Нимврод 165
Новалис Ф. 51, 53, 58, 66, 71, 72, 74—76, 92, 103, 104, 240, 312, 314, 316, 329, 458, 483, 484
Новиков Н. И. 9
Нодье Ш. 53, 219
Норвид К. 473, 487
Ньево И. 19
Ньютон И. 135, 204, 207

Ободовский П. Г. 467
Обрадович Д. 9
Овидий 286, 393
Овнатанян А. 27

Огарев Н. П. 337, 345, 347
Огинский М. К. 29, 474, 487
Одоевский А. И. 313, 314, 327, 328
Одоевский В. Ф. 13, 42, 313, 314, 327, 328
Озеров В. А. 425
Ориго И. 329, 331
Орлов С. А. 43
Орловский А. О. 431, 432, 439
Оссиан 58, 60—63, 69, 72, 73, 82, 209, 210, 217, 224, 226, 239, 284, 285, 424
Островский Ф. 474, 487

Павел I 468
Паганини Н. 36
Паисий Хилендарский 10
Палацкий Ф. 67
Панди П. 302
Паппини Дж. 480
Парни Э. Д. де Фэрж 78, 217, 371
Пастернак Б. Л. 233, 244
Пастор Диас Н. 353, 357, 358, 370, 375, 379, 380, 383, 397, 411, 422
Пелисье Ж. 219
Пеллико С. 181, 186—189, 198, 200
Перси Т. 60, 61, 65, 177, 284
Петефи Ш. 12, 19, 23, 26, 28, 48, 49, 65, 67, 86—88, 210, 212, 215, 226, 227, 232, 233, 243, 244, 245, 249, 286, 287, 291, 302, 303, 305, 308, 355
Петрарка Ф. 97, 99, 102, 211, 212, 356, 368, 386, 387, 420
Печерин В. С. 260
Пигарев К. 36
Пикок Т. Л. 94, 334, 336, 337
Писарев Д. И. 482
«Письма Юниуса» см. Фрэнсис Ф.
Пифагор 135, 138, 139
Пишо А. 97
Пишут М. 49
Пласидо см. Вальдес Г. (Пласидо)
Платен 39, 421
Платон 95, 131, 132, 134, 136, 138—140, 142, 154, 160, 165
Плеханов Г. В. 482
Плещеев И. И. 323
Плотин 133, 139, 142, 150—153, 156
По Э. 457, 476, 487
Подбельский Х. 461
Подолинский А. И. 273
Полак Матэй Митога Зцирада 210
Полевой Н. А. 23, 202, 475
Полежаев А. И. 253—258, 260
Полонская Е. Г. 217
Понге Л., да 461, 463, 481
Поп А. 55, 60, 93, 106, 107, 118, 161, 163, 171, 176, 207, 317
Порфирий 152
Потоцкий Я. 475
Потье Э. 24
Правдзицкий Спиридон см. Красиньский З.
Прево А. Ф., аббат 78
Прешерн Ф. 11, 19, 23
Пристли Дж. 134
Прокл 153
Протасова М. 349
Протеро Р. Э. 314
Пул Т. 315
Путятина В. С. 435
Пуччини Дж. 446, 489
Пушкин А. С. 16, 17, 21—24, 26, 28, 35, 38—40, 42, 44, 54, 67, 69, 70,74, 76—80, 82, 85, 87, 90, 102, 111, 114, 118, 124, 125, 129, 202, 203, 210, 211, 215, 219, 222, 223, 225, 254, 255, 259, 303, 310, 327—329, 339, 349—351, 425—431, 433, 436, 437, 440, 446, 448, 457, 458, 462, 463, 465, 466, 471, 472, 475, 477—487
Пушкин Л. А. 114
Пфоль Ф. 490
Пюизье М. де 316
Рабле Ф. 34
Радзивилл А. 488
Радичевич Б. 19, 286, 295
Радищев А. Н. 9, 67
Раевский Н. Н. 114
Ракова М. 436, 437
Раковский Г. 11
Ралли А. 168, 169
Рамазанов Н. 428
Рапэн Р. 64
Расин Ж. 31, 55, 91, 114, 120, 123, 124, 179, 183, 190, 198—200, 203, 373, 390, 417
Рафаэль 97, 99, 139, 157, 453, 482, 490
Рахманинов С. В. 476, 477
Ревуаль А. 491
Реизов Б. Г. 15, 26, 32, 41, 97, 120, 121, 125, 183, 186
Рей М. 487
Рейнольдс Дж. Г. 313, 337
Ремак Г. 10, 53, 205
Рембо А. 338
Рени Гвидо 157
Репин И. Е. 449
Рёскин Дж. 212, 213
Ригас К. В. Ф 42
Рид Г. 131
Ризнич Э. 479
Риман Г. 452
Римский-Корсаков Н. А. 453, 477, 482
Рихтер Жан Поль см. Жан Поль
Ричардс И. А. 150, 151, 152
Ричардсон В. 166
Ричардсон С. 98, 177, 178, 321, 323, 325
Робер К. 372, 373, 391, 398, 399
Робертис Г., де 386, 387, 389, 394, 396
Робертсон Т. 166
Робинсон Г. К. 166, 167
Роджерс С. 115
Рождественский В. А. 470
Рожняи С. 298
Рокотов Ф. С. 10
Роллан Р. 121

Роллинз Х. Е. 325
Романо Джулио 453
Ромбауэр Я. 40
Россини Дж. 404, 480
Рублев А. 9
Руже де Лиль К. Ж. 29
Румер Р. 242
Руми Дьердь К. 298
Рунге Ф. О. 57
Руннеберг И. Л. 45, 47
Руссо А. 32
Руссо Ж. Ж. 52, 56—60, 62, 64, 65, 68, 91, 94, 97, 158, 204, 207—209, 211, 245, 284, 316, 321, 316, 321, 325, 326, 391, 459
Рылеев К. Ф. 11, 33, 39, 42, 43, 210, 332, 425, 427, 438, 440, 470, 471
Рыпиньский А. 261
Рэдулеску И. см. Элиаде-Рэдулеску И.
Рэйзор Т. М. 131, 132, 138, 156, 165—168, 170, 174—176

Сааведра Р. Б. А. 353, 371, 401, 406, 417, 418, 422, 423
Савинов А. Н. 448
Савримович Э. 93, 105, 487
Сагарин М. 44
Сазонов Н. И. 329
Сайн-Витгейнштейн 464
Салтыков-Щедрин М. Е. 260
Сальери А. 454, 462, 465, 484
Самойлов Д. 235
Самойлова Ю. П. 435—438
Санд Ж. 23, 27, 53, 86
Санктис Ф., де 12, 184
Саненьо Н. 194
Сапрыкина Е. Ю. 31
Сарницкий С. 470
Сас К. 307
Сатин Н. М. 109
Саути Р. 134, 145
Сафир Ж. 299
Сафо 392, 393, 396, 409, 451
Сахаров И. П. 294
Свифт Дж. 30, 316—318, 324
Сворени Й. 288, 289, 290
Святский С. 268
Себеренн Л. 301
Секач Й. 291, 296, 301, 307
Семенко И. М. 475
Сен-Пьер Б. см. Бернарден де Сен-Пьер
Сентиоби Сабо, Л. 302
Сентсбери Дж. 131
Сент-Экзюпери А. де 465
Сен-Фуа Ж., де 463
Серб А. 239
Сервантес Сааведра М. де 29, 90, 91, 94, 96, 97, 345
Сигнеус Ф. 24, 35
Сиддонс Сара 108, 109, 170
Сиклаи Л. см. Sziklay L.
Силван Я. 279
Синовский В. В. 323
Сирвен П.-П. 316
Скотт В. 13, 22, 26, 43, 70, 77, 85, 86, 130, 179, 351, 457, 458, 470
Скржидлевский Ф. Э. 261
Скрябин А. Н. 458
Славейков П. 11, 16
Славичи И. 395
Сладкович А. 11, 23, 303, 304, 307
Словацкий Ю. 11, 12, 31, 33, 45, 104, 105, 208, 211, 219—221, 228, 231, 232, 253, 254, 260—264, 266—271, 273, 311, 332, 333, 335, 458, 473, 474, 478, 487
Сметана Б. 488
Сметс В. 31
Смит Н. 166, 171, 176
Смит Х. 107
Смоллетт Т. Дж. 321
Снельман Й. В. 46, 47
Соболевский С. А. 430
Соколов А. Н. 15, 202, 271
Сократ 142
Соллертинский И. И. 454, 483, 484
Соловцев А. А. 486
Соломос Д. 11, 31
Сомов О. М. 440
Соррилья Х. 353, 370
Сотби У. 144
Софокл 90, 95, 96, 174
Спенсер Г. 94, 102, 152, 163, 164, 176
Спиноза Б. 134, 204
Срезневский В. И. 327
Сретенский Н. П. 110—113
Стажиньский Ю. 464, 465, 483
Сталь Ж., де 31, 51, 53, 59, 78, 80, 81, 98, 183, 185, 186, 190, 205, 330, 463, 464
Стахеев, Б. Ф. 15
Стендаль 22, 23, 26, 31, 41, 43, 54, 82—85, 91, 114, 120, 124, 126, 179, 182, 183, 191, 194, 197—203, 346, 351, 458, 459
Стенник Ю. 210, 215
Стенхоп Ф. 319, 320
Стенхоп Юдж. 320
Степанов Ю. С. 352
Стерн Л. 75, 322—323, 326, 327
Стерн Лидия 322
Стефани Я. 10
Стефанович Н. 245
Стивен Мак Кен 151
Страницкий см. Бендль В. Ч.
Суинберн О. Ч. 173
Сухань М. 297
Сучков Б. Л. 28
Сюлли-Прюдом А. 206

Таис Андраш 295
Тали К. 293
Танчич М. 19
Тарковский А. 471
Тарле Е. В. 478
Тассо Т. 32, 41, 96, 100, 102, 211, 490
Тацит Публий Корнелий 120
Тегнер И. 39
Тейлор Дж. 337
Тейхман Э. 457
Теккерей В. М. 110, 351
Телеки Й. 62
Тенгстрем Я. 35
Теннеманн В. Г. 137, 139
Тёрнер У. 450

Тик Л. 39, 44, 53, 75, 97, 213, 239, 313, 483
Тиноди-Лантош Ш. 279
Товяньский А. 486
Толанд Дж. 316
Толди-Шедель Ф. 37, 38, 40, 60, 292
Толстой А. К. 466
Толстой Ф. П. 426
Томашевский Б. В. 203
Томсон Дж. 60, 208
Топелиус З. 29, 35, 46, 47
Трембецкий Ст. 208, 471
Трескунов М. 125
Тропинин В. А. 430
Тургенев И. С. 85, 435, 437, 438, 455
Туроци-Тростлер И. 48, 236, 241
Тхоржевский И. 246
Тыл И. К. 12
Тынянов Ю. Н. 264
Тютчев Ф. И. 11, 40, 233, 237, 350, 429, 430, 441—446

Угрюмов Г. И. 447
Уилер Т. М. 27
Уимсетт В. К. 151, 155, 205, 206
Уланд Л. 66, 240
Улыбышев А. Д. 463, 482
Уолпол Р. 318
Уолпол Х. 108, 317—319
Уоттс-Дантон Т. 147
Успенский Г. И. 260
Уссэ А. 477

Фабр Ж. 52, 68, 210
Фаге Э. 481, 482
Фаи А. 27
Фалес из Милета 135, 138
Фалуди Ф. 298
Фауст И. 453
Федоров А. В. 254, 259, 272, 273
Фейербах В. 311
Феофан Грек 9
Ференц Ракоци II 293
Фидий 150
Филострат Ф. 150, 151, 160
Фильдинг Г. 30, 98, 177, 318
Фихте И. Г. 74, 136
Флавий Филострат см. Филострат Ф.
Флетчер Дж. 167, 171, 172, 327
Флобер Г. 26, 78, 89, 364, 377, 481, 493
Флориан Жан-Пьер 55, 68
Фонтанэ Ю. 78, 486
Фортис А. 284
Фосколо У. 30, 31, 104, 183, 185, 353, 368, 378, 385
Фрейлигграт Ф. 48
Фрид И. 291, 298
Фрид Я. 183
Фридрих К.-Д. 43—45, 57
Фрикен Э., фон 469
Фрир Дж. Ф. 137
Фрэнсис Ф. 317
Фуке Ф. де ла Мотт 491, 493
Фуше П. 491
Фюреди Л. 297

Хаждеу Б. П. см. Хашдеу Б. П.
Хант Ли 340, 343
Халупка С. 306
Халупка Я. 288, 306
Харбейдж А. 176
Хатчисон Фр. 60
Хашдеу Б. П. 308
Хесси Дж. А. 336
Хитченер Э. 346
Хобгауз Дж. К. 327
Хогг Т. Д. 340, 346
Холланд Г. Р. 342
Холодковский Н. А. 109
Хорват К. 21
Хорват А. П. 281, 289
Хорват Я. 232, 286, 287, 289—291, 296, 298, 302
Хохлов Ю. Н. 452, 455, 456
Храпченко М. Б. 14
Хэзлитт У. 170

Чаадаев П. Я. 271, 272
Чайковский П. И. 328, 477, 484
Чак М. 306, 307
Чапмен Дж. 93
Чегодаев А. Д. 36, 450
Челаковский Ф. Л. 67, 81, 82, 86, 297
Чемен К. 274, 332
Черный О. Е. 465
Черри К. 421
Честерфилд Ф.-Д. 319, 320
Чехов А. П. 350
Чичерин Г. В. 481, 482
Чоконаи Витез М. 80, 208, 210, 286, 288, 298
Чосер Дж. 97, 163, 177
Чудениус А. 9
Чьямпи С. 487
Чэтем В. 319

Шаабер М. С. 175, 176
Шадури В. С. 17
Шайнович Я. 61
Шамиссо А., фон 42
Шарлье Г. 211, 212, 215, 217, 241
Шатобриан Ф. Р. 56, 58, 59, 62, 68, 71, 72, 74, 78, 84, 87, 125, 351
Шафарик П. И. 295
Шафтсбери см. Шефтсбери А.
Шебуев В. К. 431
Шевченко Т. Г. 11, 12, 23, 28, 49
Шеймеш П. И. см. Илошваи Шеймеш II
Шекспир В. 15, 22, 29—32, 41, 55, 90, 91—98, 100—102, 106—127, 139, 146, 156, 158, 161, 163—177, 179, 183, 190, 191, 193, 195, 196, 198—203, 261, 284, 343, 344, 401, 486, 488
Шелли П. Б. 11, 20, 23, 30, 31, 33, 45, 46, 70, 75, 76, 85, 87, 91, 92, 94—97, 105—107, 119, 128—130, 151, 165, 204, 206, 216, 218—220, 229, 230, 232, 236—238, 253, 254, 260, 274—277, 312, 319—320, 324, 327, 329, 331—334, 336, 337, 340—343, 346, 348, 349, 351, 355
Шелли М. 31, 107, 229, 348

Шелли Х. 340
Шелли Э. 327
Шеллинг Ф. В. 53, 59, 74, 76, 101, 103, 132, 136, 142, 149, 150, 154—157, 159, 160, 178, 204, 205, 313, 314, 383
Шенгели Г. 211—213, 220, 224, 250
Шенье А. 58, 59, 68, 71, 72, 78, 80, 82, 207, 209, 252
Шенье М.-Ж. 183, 187, 188
Шереметьев А. В. 430
Шеридан Р. 110, 191
Шетер И. 22, 23, 30, 244, 285, 303, 353
Шефтсбери А. 60, 153, 160, 207
Шеффер А. 451
Шиллер Фр. 42, 51, 53, 59, 66, 71—73, 77, 80, 98, 153, 158, 175, 177, 178, 183, 187, 188, 196, 197, 202, 412
Шимановская М. 470, 473, 485, 487
Шлегель А. В. 53, 56, 59, 64, 76, 81, 84, 92, 97, 132, 151, 157, 175—177, 179, 183, 186, 190, 191, 312, 315, 316, 484
Шлегель Фр. В. 53, 56, 58, 59, 64, 72, 73, 76, 81, 84, 104, 105, 131, 151, 155, 157, 174, 177, 205, 315, 316
Шлейермахер Ф. 316
Шольц Ф. 477
Шопен Ф. 29, 31, 94, 337, 452, 455—457, 460, 464, 465, 473, 479, 483, 485—487, 491, 493
Шоу Б. 454—457, 461, 481, 490, 491
Шоукросс Дж. 144, 145, 149, 150, 155, 156, 158, 178
Шпаун И. 456
Шпицер Л. 367, 390
Шторм Т. 83
Штрих Ф. 53
Штур Л. 254, 285, 286, 291, 293, 294, 296, 297, 306, 307
Шуберт Ф. 452—456, 470, 486
Шульцер И. Г. 63, 64
Шуман Р. 225, 452, 454, 469, 474, 485, 486, 491
Щедрин С. Ф. 441, 442
Эйхенбаум Б. М. 475
Эйхендорф Й. 304
Эккерман И. П. 51, 462
Экушар-Лебрен см. Лебрен П. Д. Э.
Эленшлегер А. Г. 12
Элиаде-Рэдулеску И. 353, 357, 373, 387, 388, 400, 409, 410, 415, 416, 421
Элиаш Л. 279
Элтон О. 145
Эльснер Ю. К. 466, 474, 487
Эминеску М. 11—13, 24, 305, 353, 357—360, 362, 366, 367, 369—371, 373—375, 377, 379—381, 383, 385, 388, 391, 392, 394, 395—397, 401—404, 408—410, 412, 414, 416, 418, 419, 421—423
Энгель Эд. д' 110, 225
Энгельс Фр. 14, 96, 130, 474
Энгр Ж. О. Д. 451
Эпплъярд Дж. А. 133, 135, 156—158, 160
Эрбен К. Я. 19, 86, 294
Эрдейи Я. 67, 294, 295, 296, 297
Эристави Г 27
Эскарпи Р. 109
Эспронседа Х. де 12, 23, 353, 367, 369, 378, 379, 385, 400, 401
Эсхил 29, 32, 90, 95, 96, 122
Этвёш Й. 54, 71, 78, 86
Ювенал Децим Юний 30
Юм Д. 97, 132, 169
Юнг Э. 64, 209
Юнгманн И. 67, 81
Юниус см. Фрэнсис Ф.
Юргенсон П. И. 463
Юсуфов Р. Ф. 17
Яворская Н. В. 432
Якоби Ф. Г. 136, 141
Якушкин В. 39
Ямвлих 133
Янкович М. 295
Борђевић Ј. 283
Витковић М. 282
Караћић В. см. Караджич В. С.
Миловук Ј. 294
Милутиновић С. 294
Поповић М. 287, 294, 289
Чојковић Ч. 294
Шевић М. 290
Abbiati F. 459
Abrams M. H. 63
Aleksandri V. см. Александри В.
Alfieri V. см. Альфьери В.
Allen M. 355
Angyal A. 298
Appleyard J. A. см. Эпплъярд Дж. А.
Babitt I. см. Бэббит И.
Babits M. см. Бабич М.
Baker J. V. см. Бейкер Дж. В.
Bakoš M. 280
Balassi B. см. Балашши Б.
Balázs-Piri A. 284
Bartók B. см. Барток Б.
Bate W. J. см. Бэйт В. Дж.
Batteux Ch. см. Батто Ш.
Beach J. B. см. Бич Дж. Б
Bécquer G. A. см. Беккер Г. А.
Béguin A. 52
Belza J. см. Бэлза И.
Benedek M. 280
Benedetto T. 198
Berchet G. см. Берше Дж.
Bernbaum E. см. Бернбаум Э.
Bertrand L. 208
Berzsenyi D. см. Бержени Д.
Besthorn R. 200
Biese A. см. Бизе А.
Blair H. см. Блэр Х.
Blake W. см. Блейк В.

Blaze H. см. Блаз А.
Bonfantini M. 199
Bordilini V. 385
Bori I. 295
Borsieri P. см. Борсьери П.
Bouhours D. см. Буур Д.
Bowra C. M. см. Баура С. М.
Bowring J. см. Бауринг Дж.
Brance V. 187
Brand P. 182
Brehier E. 204
Brett R. L. см. Бретт Р. Л.
Brondal V. 369
Brtáň R. 280, 298
Bruneau Ch. 356—358, 365, 370, 383, 389
Brunot F. 356—358, 365, 370, 374, 383, 389
Byron G. G. см. Байрон Дж. Г.

Călinescu M. 353
Carpentier L. I. M. 357
Castiglione B. см. Кастильоне Б.
Cesare R. de 200
Charlier G. см. Шарлье Г.
Chénier A. см. Шенье А.
Chew S. C. 110
Chomiński M. J. 486
Chuquet A. 183
Churchman P. 110
Citron P. 210
Coburn K. см. Кобэрн К.
Coleridge S. T. см. Кольридж С. Т.
Corno di Bassetto (псевд.) см. Шоу Б.
Corneille P. см. Корнель П.
Csanda S. 282, 293
Curtius E. R. 15

Dalchow J. 465, 481
Danby J. F. см. Дэнби Дж. Ф.
Dauzat A. 204, 207, 399
Dávid A. 307
De'Calsabigi R. 184
Delacroix E. см. Делакруа Э.
Delorme F. см. Делорм Ф.
Donath O. 299, 301
Duda G. 465, 481

Eaton H. S. 384
Eckhardt S. 284
Edwards P. M. H. 385
Einhorn W. 301
Elton O. см. Элтон О.
Elwert W. Th. 352
Eminescu M. см. Эминеску М.
Engel E. d' см. Энгель Э. д'
Erben J. 294
Erdélyi J. см. Эрдейи Я.
Escarpit R. см. Эскарпи Р.
Espronceda J. de см. Эспронседа Х. де
Esze T. 293

Fabre J. см. Фабр Ж.
Faguet E. см. Фаге Э.
Fenyö I. 287, 298
Ferrari G. G. de 453
Fogle R. H. 131
Foscolo U. см. Фосколо У.
Fourier Ch. 228
Frere см. Фрир Дж. Ф.
Fried I. см. Фрид И.
Friedrich C.-D. см. Фридрих К.-Д.
Fubini M. 185
Furst L. R. 51

Galdi L. 291, 305, 352, 354, 366—367, 369, 371, 376—378, 380, 381, 383, 387, 391, 394, 395, 403, 408, 413—415, 418
Gaudon J. см. Годон Ж.
Gerber R. 468
Gilbert V. I. F. см. Жильбер В. И. Ф.
Góldsmith O. см. Гольдсмит О.
Górnicki L. 453
Grander F. 110
Granjard H. 235
Gregh F. 228, 250
Gudrun A. 306
Guerrazzi F. D. см. Гверрацци Ф. Д.
Guiccioli T. см. Гвиччиоли Т.
Guichard L. см. Гишар Л.
Gundelfinger F. 92
Gutirrez A. Garcia см. Гарсиа Гутьеррес А.

Hamann J. G. см. Гаман И. Г.
Harbage A. см. Харбейдж А.
Haupt L. 294
Hazard P. см. Азар П.
Heider G. 43
Heine H. см. Гейне Г.
Heliade-Rădulescu J. см. Элиаде-Рэдулеску И.
Henry Cornelius Agrippa ad Netteshevm см. Агриппа Неттесгеймский
Herry A. 352
Hobhouse J. C. см. Хобгауз Дж. К.
Hoesick F. 486
Hoffmann E. Th. A. см. Гофман Э. Т. А.
Hofman A. 299
Holly J. см. Голлы Я.
Horváth P. см. Хорват А. П.
Horváth J. см. Хорват Я.
Houssay A. см. Уссэ А.
Huch R. 205, 238
Hugo V. см. Гюго В.

Illyés G. см. Ийеш Д.
Imbert H. F. 183

Johnson S. см. Джонсон С.
Juilland A. 385
Juilland J. 385

Kantorowicz A. 311
Kapper S. см. Каппер С.
Keats J. см. Китс Дж.
Kerner D. 465, 481
Kettle A. см. Кеттл А.
Kimpel R. W. 238
King Lucille 110
Kisfaludy K. см. Кишфалуди К.
Klaniczay T. 307
Knight G. W. см. Найт Дж. В.
Knittenmayer H. 204—205
Koddály Z. см. Кодаи З.
Koelbing E. см. Кельбинг Е

Kolb A. 463
Kollar J. см. Коллар Я.
Kölcsey F. см. Кёльчеи Ф.
Komorowsky J. 307
Köpeczi B. 24
Korff H. A. см. Корф Г. А.
Kral J. см. Краль Я.
Krejči J. 301
Krejči K. Крейчи К.
Krzyśanowski J. см. Кржыжановский Ю.

Lamartine A. M. L. de см. Ламартин А. М. Л. де
Lamb Ch. см. Лэм Ч.
Lasserre P. см. Ласер П.
Le Dû A. 381
Le Hir J. 374, 415
Lehoczky T. 301
Lemonnier L. см. Лемонье Л.
Leopardi G. см. Леопарди Дж.
Lert E. см. Леpт Э.
Lewis W. S. см. Льюис В. С.
Litto V. del 183
Lőkös I. 289—290
Lukács K. см. Лукач Д.

Mabilleau L. 219
Macauley Th. B. см. Маколей Т. Б.
Mácha K. G. см. Маха К. Г.
Mallet P. H. см. Малле П. А.
Mann H. см. Манн Х.
Manzoni A. см. Мандзони А.
Martin E.-L. 381
Martineau H. 198
Massey G. см. Масси Дж.
Maxime H. L. 228
Mazzini G. см. Мадзини Дж.
Melicherčik A. 306
Merényi O. 286
Mickiewic A. см. Мицкевич А.
Mišianik J.-E. 281, 282
Moore Th. см. Мур Т.
Moreau P. 55
Morier H. см. Морье Г.
Moroncini J. см. Морончини И.
Mortier R. 52
Münnich R. 469
Murányi G. 228, 250
Murrey G. см. Меррей Дж.
Musset A. de см. Мюссе А. де
Mysliveček J. см. Мысливечек Й.

Nerval G. de см. Нерваль Ж. де
Niccolini G. B. см. Никколини Дж. Б.
Nyeupokojeva J. G. см. Неупокоева И. Г.

Origo I. см. Ориго И.
Osztern R. 299

Palffy E. 307
Pandi P. см. Панди П.
Papànek J. 283
Pastor Diaz N. см. Пастор Диас Н.
Pečman R. 484
Pellico S. см. Пеллико С.
Petöfi S. см. Петефи Ш.
Peyre H. 368
Pfohl F. см. Пфоль Ф.
Piccoli V. 247
Pišut M. см. Пишут М.
Piukovics G. 286
Plato см. Платон
Podhradský J. 297
Poe E. A. см. По Э. А.
Popa N. J. 353
Portier L. 200
Poth I. 302
Prothero см. Протеро Р. Э.
Pražák R. 292
Pudbres A. 182
Pukánszky B. 284, 285

Quennell P. см. Квеннел П.

Racine J. см. Расин Ж.
Rádits D. 286
Rálli A. см. Ралли А.
Rapin R. см. Рапэн Р.
Raysor T. см. Рэйзор Т. М.
Read H. см. Рид Г.
Remak H. H. см. Ремак Г.
Renouvier Ch. 228, 230, 247, 250
Richards J. A. см. Ричардс И. А.
Riemann H. см. Риман Г.
Rimavski J. 294
Rosenbaum K. 284, 286, 297
Runeberg J. L. см. Рунеберг И. Л.
Ruskin H. см. Рёскин Г.

Saavedra см. Сааведра Р. Б. А.
Saint-Foix G. de см. Сен-Фуа Ж. де
Saintsbury G. см. Сентсбери Дж.
Sándor P. 204
Sándor-Klaniczay T. 281
Schlegel A. W. см. Шлегель А. В.
Schubert F. см. Шуберт Ф.
Selecky A. 284
Shakespeare W. см. Шекспир В.
Shaw B. см. Шоу Б.
Shelley P. B. см. Шелли П. Б.
Sklenár J. 283
Skwarczyńska S. 228
Slama-Cazacu T. 352
Slowacki J. см. Словацкий Ю.
Smith N. см. Смит Н.
Smoler J. E. 294
Sobejano G. 373, 400
Sollertinskij I. I. см. Солертинский И. И.
Soltész K. 412
Sötér I. см. Шетер И.
Staël m-me de см. Сталь Ж. де
Starzyński J. см. Стажиньский Ю.
Stendhal см. Стендаль
Stendhal-Beyl см. Стендаль
Stern L. см. Стерн Л.
Štúr L. см. Штур Л.
Sully-Prudhomme см. Сюлли-Прюдом А.
Sušila F. 294
Szauder J. 63, 282, 286, 292, 303, 305
Szeberényi L. см. Себереии Л.
Székácz J. см. Секач Й.

Szerb A. см. Серб А.
Sziklay L. 67, 279—283, 287—288, 292, 299, 303, 305, 307—308

Tagliavini C. 385
Teichmann E. см. Тейхман Э.
Terracini B. 406, 408
Thurzo G. 279
Tibensky J. 283
Tieck L. см. Тик Л.
Tomíček S. 294
Topelius Z. см. Топелиус З.
Törs K. 301
Trompeo P. P. 194, 198—199
Turoczi-Trostler J. см. Туроци-Тростлер И.

Ullmann St. 392

Van Tieghem P. см. Ван Тигем П.
Varga I. 293
Vargha B. 286, 288
Varjas B. см. Варьяш Б.
Vasenius V. 47
Vianu T. см. Виану Т.
Vigny A. de см. Виньи А. де
Visconti E. см. Висконти Э.
Vitkovics M. см. Виткович М.
Voisine J. см. Вуазин Ж.
Voltaire F. M., см. Вольтер Ф.-М.
Votruba F. 295
Vrantevič F. 294
Vraz S. 294
Vujicsics Sz. D. 279

Wagner R. см. Вагнер Р.
Walkó G. 40
Wandruszka M. 352
Weber C. M. см. Вебер К. М.
Weber J.-P. 405
Wellek R. см. Веллек Р.
Willey B. см. Вилли Б.
Wimsatt W. K. см. Уимсетт В. К.
Winkelmann E. см. Винкельман Э.
Wordsworth W. см. Вордсворт В.
Wyzewa T. de см. Вызевский Т.

Zabel E. 110
Zampolli A. 385
Zegota P. 294
Zgorzelski Cz. 470
Zorrilla J. см. Соррилья Х.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции
5



И. Неупокоева

Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей
7

И. Шетер

Романтизм. Предыстория и периодизация
51



А. Елистратова

Отношение романтиков к классическому литературному наследству
90

М. Сенци

Воображение и верность природе. Философские основы литературной критики Кольриджа
128

Е. Сапрыкина

Некоторые особенности романтической теории драмы
179

К. Хорват

Романтические воззрения
на природу
204

Е. Пульхритудова

О жанровой дифференциации
романтической поэмы
30-х годов XIX века
253

Л. Сиклаи

Традиции «популярной» поэзии
в романтизме ряда литератур
Центральной Европы
279

А. Елистратова

Эпистолярная проза романтиков
309

Л. Галди

Стилевые особенности
романтической поэзии романских стран
352



К. Пигарев

Романтическая поэзия в ее соотношении
с живописью
424

И. Бэлза

Литература романтизма и музыка
452

Указатель имен
495

TARTALOM

Szerkesztőségtől
5

I

J. Nyeupokojeva
Az európai romantika általános vonásai
és nemzeti útjainak sajátossága
7

Sötér I.
A romantika. Előtörténete és korszakolása
51

II

A. Jelisztratova
A romantikusok és
a klasszikus irodalom öröksége
90

Szenczi M.
A képzelet és a természethűség.
Coleridge irodalmi kritikájának
filozófai alapjai
128

Je. Szaprikina
A romantikus drámaelmélet néhány sajátossága
179

Horváth K.

A romantikus természemlélet

204

Je. Pulhritudova

A romantikus költemény műfaji elkülönüléséről a XIX. század 30-as éveiben

253

Sziklai L.

A népies költészet hagyományai néhány közép-európai irodalom romantikájában

279

A. Jelisztratova

A romantikusok episztoláris prózája

309

Gáldi L.

A román országok romantikus költészetének stílussajátosságai

352

III

K. Pigarjov

A romantikus költészet és a festészet összefüggése

424

I. Belza

A romantikus irodalom és a zene

452

Névjegyzek

495

ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор В. Б. Гусынина
Художник С. А. Данилов
Художественный редактор С. А. Литвак
Технический редактор О. М. Гуськова

Сдано в набор 31/VII 1973 г. Подписано к печати 27/XI 1973 г. Формат 70×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 37,44. Уч.-изд. л. 39,3. А-04246. Бумага типографская № 1. Тип. зак. 2742.
Тираж 4500 экз. Цена 2 руб. 72 коп.
Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10